

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA  
DOUTORADO EM FILOSOFIA

ADRIANO BUENO KURLE

A TONALIDADE DA RAZÃO: A HISTORICIDADE DA MÚSICA EM HEGEL E O CASO  
SCHOENBERG

PORTO ALEGRE

2016

ADRIANO BUENO KURLE

A TONALIDADE DA RAZÃO: A HISTORICIDADE DA MÚSICA EM HEGEL E O CASO  
SCHOENBERG

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção grau de Doutor em Filosofia.

Orientador: Professor Dr. Eduardo Luft

PORTO ALEGRE  
2016

## Ficha Catalográfica

K96 t Kurle, Adriano Bueno

A Tonalidade da Razão : a historicidade da música em Hegel e o caso Schoenberg / Adriano Bueno Kurle . – 2016.

266 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Luft.

Co-orientador: Prof. Dr. Markus Gabriel.

1. Hegel. 2. Música. 3. Arte. 4. Historicidade. 5. Dodecafonismo. I. Luft, Eduardo. II. Gabriel, Markus. III. Título.

ADRIANO BUENO KURLE

**A TONALIDADE DA RAZÃO: A HISTORICIDADE DA MÚSICA EM HEGEL E O  
CASO SCHOENBERG**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção grau de Doutor em Filosofia.

Aprovada com louvor em: 29 de Agosto de 2016

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Eduardo Luft (Orientador)

---

Prof. Dr. Norman Madarasz - PUCRS

---

Prof. Dr. Thadeu Weber – PUCRS

---

Prof. Dr. Luiz Rohden - UNISINOS

---

Prof. Dr. Marco Aurélio Werle - USP

PORTO ALEGRE  
2016

*Esta Tese é dedicada a todos aqueles que  
vivem pela utopia. Aos que lutam – sem temer!*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente ao Professor Dr. Eduardo Luft, que incentivou esta pesquisa e encorajou-me para a busca da originalidade.

Ao Professor Dr. Ricardo Timm de Souza, pelos ensinamentos e pela inspiração filosófica.

Ao Professor Norman Madarasz, pelos ensinamentos e pelo incentivo.

Ao Professor Dr. Nythamar Oliveira, pelo incentivo ao longo destes anos de mestrado e doutorado na PUCRS.

Ao Professor Dr. Markus Gabriel, por ter me recebido na Universidade de Bonn, estágio este que colaborou muito com a qualificação deste trabalho.

Ao Dr. Jens Rometsch, da Universidade de Bonn, pela disponibilidade para ler e discutir comigo um texto relacionado com este trabalho, e também por chamar a atenção para a relação intrínseca entre intuição e arte na filosofia de Hegel, o que se tornou um dos eixos centrais desta tese.

Ao Dr. Guido Kreis, da Universidade de Bonn, pela disponibilidade para uma conversa esclarecedora sobre o tema desta pesquisa.

Aos Professores Drs. Thadeu Weber, Marco Aurélio Werle, Norman Madarasz e Luiz Rohden, pela participação na banca e pela colaboração com observações e uma construtiva discussão. Infelizmente não pude dar conta de todas as sugestões na versão final deste trabalho, mas certamente o farei no decorrer das próximas etapas desta pesquisa.

A todos os colegas e amigos que de alguma forma colaboraram com este trabalho, assim como os colegas do Grupo de Leitura da Fenomenologia do Espírito e os colegas do Grupo de Pesquisa Materialismos, dos quais nomino alguns: Alexandre Pandolfo, Moysés Pinto Neto, Charles Borges, Victor Marques, Vanessa Labrea, Gustavo Pereira, Artur Lopes Filho, Rodrigo Nunes, Jair Tauchen, Roberson Rosa dos Santos, Antonio Bolis, Manuela de Mattos, Vinicius Sanfelice (a este com agradecimento especial pela leitura de uma versão prévia desta tese e colaboração na revisão), e muitos outros não nominados mas presentes aqui de alguma forma.

Aos meus pais, Leila Maria Bueno e Edeimar Kurle.

Ao PROBOLSAS-PUCRS, pelo financiamento parcial desta pesquisa.

A CAPES, pela bolsa para o estágio de doutorado sanduíche.

– Não há morte. O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas, rigorosamente, não há morte, há vida, porque a supressão de uma é a condição da sobrevivência da outra, e a destruição não atinge o princípio universal e comum. Daí o caráter conservador e benéfico da guerra. Supõe tu um campo de batatas e duas tribos famintas. As batatas apenas chegam para alimentar uma das tribos, que assim adquire forças para transpor a montanha e ir à outra vertente, onde há batatas em abundância; mas, se as duas tribos dividirem em paz as batatas do campo, não chegam a nutrir-se suficientemente e morrem de inanição. A paz, nesse caso, é a destruição; a guerra é a conservação. Uma das tribos extermina a outra e recolhe os despojos. Daí a alegria da vitória, os hinos, aclamações, recompensas públicas e todos os demais efeitos das ações bélicas. Se a guerra não fosse isso, tais demonstrações não chegariam a dar-se, pelo motivo real de que o homem só comemora e ama o que lhe é aprazível ou vantajoso, e pelo motivo racional de que nenhuma pessoa canoniza uma ação que virtualmente a destrói. Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas.

– Mas a opinião do exterminado?  
– Não há exterminado. Desaparece o fenômeno; a substância é a mesma. Nunca viste ferver água? Há de lembrar-te que as bolhas fazem-se e desfazem-se de contínuo, e tudo fica na mesma água. Os indivíduos são essas bolhas transitórias.

(Machado de Assis, em Quincas Borba)

## RESUMO

Esta tese é construída sob uma abordagem transdisciplinar, que articula filosofia e musicologia. O problema relaciona-se com a historicidade da música, o tratando conceitualmente por meio da filosofia de Hegel, em uma relação com duas concepções harmônicas da história da música acadêmica: a concepção tonal e a concepção dodecafônica, representada nesta tese por seu criador, Arnold Schoenberg. Os conceitos principais a serem apresentados envolvem aquilo que é necessário para tratar a filosofia e a historicidade da música em Hegel, de maneira que o primeiro capítulo traça o seguinte caminho: (1) apresenta-se uma visão global da filosofia de Hegel, em que se tem a lógica como base de sustentação, de forma que trata-se da concepção ampliada de razão em Hegel, mostrando como a relação entre os elementos lógicos e ontológicos da tríade universal-particular-singular, como a perspectiva da negatividade como elemento ontológico fundamental, a tríade lógica do entendimento, da razão dialética e da razão especulativa e, finalmente, a ferramenta lógica da *Aufhebung*, são as bases conceituais da filosofia hegeliana, que tem sua expressão lógica unificada no conceito de *Ideia*; (2) na segunda parte tem-se uma abordagem do conceito de *Geist*, no qual a concretização autorreflexiva da razão se realiza por meio da gênese reflexiva do humano no campo teórico (*Geist* subjetivo), prático (*Geist* objetivo) e cultural (*Geist* absoluto). Nesta abordagem geral, busca-se situar a arte, de forma que as capacidades do sujeito teórico (a saber, a intuição, a representação e o pensar) são relacionadas com as formas de saber ao nível cultural (*Geist* absoluto), onde são encontradas a arte, a religião e a filosofia; (3) na terceira parte deste capítulo situa-se a história no contexto do *Geist*, onde a consciência de si dos povos os traz ao processo histórico, culminando na busca pela unidade global dos povos, que Hegel chama *Geistgeschichte*; no que segue, é situada a arte no contexto do *Geist* absoluto e das *Lições sobre Filosofia da Arte*, em que o conceito e o fenômeno da arte são distinguidos nos seus três níveis conceituais: o nível universal, em que é encontrado o conceito geral da arte, o *Ideal*; o nível particular, que aborda a manifestação histórica da arte de acordo com as formas de consciência que elas representam; e o nível singular, relacionado com os materiais e os sentidos das manifestações artísticas. No segundo capítulo trata-se das formas de razão musical, iniciando com uma abordagem de Hegel sobre a música e como esse se prende ao modelo harmônico tonal, falhando ao não reconhecer a historicidade imanente da música; segue-se com a abordagem da razão musical tonal, para na terceira parte abordar o dodecafonismo de Schoenberg como representante da razão musical atonal. O terceiro e

último capítulo busca relacionar o evento da concepção harmônica de Schoenberg com a filosofia da arte de Hegel, de maneira que é reconhecido o desenvolvimento lógico de inferencialismos musicais ao longo da história, assim como a música na história do pós fim da arte hegeliana enquanto autorreflexão e manifestação estética do *Geist* absoluto na sua interioridade.

**Palavras-chave:** Hegel, música, arte, historicidade, dodecafonismo.

## ABSTRACT

This Thesis is constructed through a transdisciplinary approach that articulates philosophy and musicology. The problem is related with the historicity of music, treating it conceptually through Hegel's philosophy, in a relation with two conceptions of harmony in the history of academic music: the tonal conception and the twelve-tone conception, represented in this Thesis by its creator, Arnold Schoenberg. The main concepts to be show involve what is necessary to comprehend the philosophy and historicity of music in Hegel's thought, and the exposition of the first chapter goes as follows: (1) it is presented a global vision of Hegel's philosophy, that has the logic as its basis, in a broad concept of reason. It is presented the relation between the logical and ontological elements of the triad universal-particular-singular, how the perspective of the negativity as main ontological element, the logical triad of the understanding, dialectical reason and speculative reason and, finally, the logical tool of the *Aufhebung*, are the conceptual basis of Hegelian philosophy, that has its logical expression unified in the concept of *Idea*; (2) in the second part is approached the concept of *Geist*, in which the self-reflective concretion of reason is realized through reflective genesis of human in theoretical (subjective *Geist*), practical (objective *Geist*) and cultural (absolute *Geist*) fields. In this general approach, art is situated in a way that the capacities of the theoretical subject (namely, intuition, representation and thinking) are related with the forms of knowing in the cultural level (absolute *Geist*), where art, religion and philosophy are situated; (3) in the third part of this chapter the history is established in *Geist's* context, where the self-consciousness of nations are brought to the historical process, culminating in the search for its global unity, what Hegel calls *Geistgeschichte*; in what follows, art is situated in relation to the context of the absolute *Geist* and to the *Lectures on Philosophy of Art*, where the concept and the phenomenon of art are distinguished in its three conceptual levels: the universal, in which it is founded the general concept of art, the *Ideal*; the particular level, which approaches the historical manifestation of art according to the different kinds of consciousness that they represent; and the singular level, related to the materials and the senses of the artistic manifestations. The second chapter deals with the musical forms of reason, starting with a Hegel's approach about music and how he limits his thought to the tonal model of harmony, failing to not recognize the immanent historicity of music; it follows with the approach of the tonal musical reason, to deals with the Schoenberg's twelve-tone model as representative of the atonal musical reason. The third and last chapter relates the

event of the Schoenberg's harmonic conception with Hegel's philosophy of art, recognizing the logical development of musical inferentialism through history and the place of music in the history of the Hegelian post end of art as aesthetic manifestation and self-reflection of the absolute *Geist* in its inner life.

**Keywords:** Hegel, music, art, historicity, dodecaphonism.

## LISTA DE ABREVIATURAS DE ALGUMAS OBRAS DE HEGEL:

**WL (com os respectivos volumes, I ou II):** *Wissenschaft der Logik* - HEGEL, G. W. F. *Werke 5: Wissenschaft der Logik I.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990; HEGEL, G. W. F. *Werke 6: Wissenschaft der Logik II.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

**Ph.:** *Phänomenologie des Geistes* – HEGEL, G. W. F. *Werke 3: Phänomenologie des Geistes.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

**Enz.:** - *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* - HEGEL, G. W. F. *Werke 8: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986; HEGEL, G. W. F. *Werke 9: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften II.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986; HEGEL, G. W. F. *Werke 10: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

**A (com os respectivos volumes, I, II ou III):** *Vorlesung über die Ästhetik* - HEGEL, G. W. F. *Werke 13: Vorlesung über die Ästhetik I.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989; HEGEL, G. W. F. *Werke 14: Vorlesung über die Ästhetik II.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990; HEGEL, G. W. F. *Werke 15: Vorlesung über die Ästhetik III.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

# Índice

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – RAZÃO, GEIST, HISTORICIDADE E ARTE EM HEGEL.....	16
1.1 RAZÃO E LÓGICA.....	16
Observações gerais sobre a razão hegeliana.....	16
Negatividade e autodiferenciação.....	20
Aufhebung.....	31
1.2. GEIST.....	36
Observações gerais.....	36
Intuição.....	47
1.3 HISTORICIDADE E HISTORICIDADE DA ARTE.....	55
Historicidade.....	56
Arte.....	61
Ideal.....	67
Arte e Weltanschauung.....	72
Formas particulares de arte.....	76
Arte Romântica.....	82
O fim da arte.....	87
Breve observação sobre as formas singulares de arte.....	88
CAPÍTULO 2 – A MÚSICA E A RACIONALIDADE MUSICAL.....	91
2.1. INTRODUÇÃO DO CAPÍTULO.....	91
2.2. A MÚSICA ENQUANTO ARTE SINGULAR EM HEGEL.....	96
As artes singulares.....	97
Sobre a subjetividade na música.....	97
Música e conteúdo.....	103
Estrutura.....	108
Música instrumental.....	120
Historicidade da música.....	121
2.3. RAZÃO MUSICAL TONAL.....	123
Justificação e estrutura lógico-perceptiva do sistema tonal.....	123
Tonalidade e Razão.....	135
2.4. RAZÃO MUSICAL ATONAL.....	140
Introdução.....	140
A música atonal.....	142
Dodecafonismo e crítica ao modelo tonal.....	145
A emancipação da dissonância.....	147
Escuta impressionista.....	151
Abordagem construtivista/historicista.....	153
Inovação.....	163
Recepção.....	168
O questionamento intuitivo da intuição e o processo de transformação dos modos de inferência na música.....	171
CAPÍTULO 3 – A RAZÃO ATONAL NA HISTÓRIA DO GEIST E DA ARTE.....	178
3.1. INTRODUÇÃO.....	178
3.2. LÓGICA, INFERENCIALISMO E MÚSICA.....	179
3.3. PROCESSO HISTÓRICO.....	185
Historicidade geral e a relação com a música.....	185
Arte romântica e dodecafonismo.....	190
Arte romântica e a decadência da arte como realismo.....	195

O fim da arte.....	200
Arte conceitual.....	205
3.4. LIBERDADE E SISTEMA.....	213
A posição da arte pós-fim-da-arte.....	213
Arte e verdade.....	219
A forma estética como conteúdo.....	232
CONCLUSÃO.....	236
BIBLIOGRAFIA.....	244

## INTRODUÇÃO

A filosofia sobrevive tendo que justificar sua existência – este é seu diagnóstico contemporâneo. Sua existência é incompreendida não por sua novidade. Ao contrário, a novidade é a sua incompreensão. Esta incompreensão não é algo que lhe advém de fora. É através da filosofia que se desenvolve o seu próprio questionamento. A imposição de frases curtas hoje é uma regra filosófica que faz toda filosofia soar incompreensível – e a filosofia não se reconhece nela. Chamamos *ciência* um escopo filosófico específico, deixamos as teses que a sustentam como que assimiladas pela própria natureza da autoridade, e chamamos filosofia tudo aquilo que lhe questiona. Fragmentamos em partes a própria filosofia. Partes que agora nem se reconhecem como filosofia, e que se dilaceram para saber qual não é filosofia (este termo ofensivo, que sobrevive *entre outros*).

Apesar disto, não podemos negar que a tensão entre filosofia e outras formas de saber frutificou-se a partir da própria filosofia. Dividir, purificar e separar não poderia trazer senão um aprofundamento e uma ampliação das determinações do conhecimento. É hora, porém, de reunir. Sem adentrarmos de forma muito prolongada neste assunto, reconhecemos que torna-se cada vez mais difícil que a filosofia tenha um conteúdo próprio, e que mesmo a perspectiva de que há, na filosofia, um método específico, que lhe diferencia das ciências e das outras formas de saberes, depende já de qual filosofia pressupomos para fazer esta pergunta.

Enquanto podemos reconhecer que o escopo positivista e naturalista (no sentido estrito e reducionista de ambos os termos) não é obrigatório, também devemos reconhecer que a filosofia não deve se furtar a encontrar materiais e temas sobre os quais deve trabalhar. A segregação dos objetos e dos saberes não deve ser entendida como uma proibição. É na liberdade do pensar que mora a filosofia. Por isso a abordagem transdisciplinar torna-se, para nós, cada dia mais necessária.

Hegel é um dos mais influentes herdeiros do problema da modernidade, problema este traduzido pela palavra *cisão*, onde o projeto científico e racionalista traz a crise existencial e de identidade na cultura ocidental. A cisão entre o homem e a natureza e entre a vida social e o mundo cósmico reflete uma cisão existencial dentro do próprio homem. Esta crise, consequência de uma visão metafísica, não é apenas algo a ser pensado, mas, antes de tudo, a ser *sentido* pelo homem moderno. A projeção humana sobre a natureza gera um modelo de racionalização baseado na

*determinação* da natureza e na concepção de conhecimento enquanto um entrelaçamento contínuo entre *causa e efeito*.

Como a visão global da racionalidade e daquilo que conhecemos não pode ser separada da visão existencial e cultural, de maneira que a visão do que é esta racionalidade e daquilo que podemos conhecer *é já ao mesmo tempo* uma concepção de existência, a tensão entre os elementos incompatíveis e a dúvida mesmo sobre *o que há e o que podemos saber* torna-se não apenas uma tensão meramente epistemológica ou artificial, mas traz no âmago da cultura a tensão enquanto algo a ser *experimentado*. Assim, temos de ter em conta que a solução do problema da concepção de racionalidade e de conhecimento é, antes de tudo, também um problema de resolução *cultural e existencial*.

A arte é uma forma de expressão e de autocompreensão do humano. Por meio da arte fazemos compreensível, de modo expresso sensível e esteticamente, a nossa relação com o mundo que vivemos e a nossa concepção de nós mesmos. A arte é uma forma de comunicação, uma expressão da sociabilidade, mesmo quando esta expressão mantém-se não publicada. Através da arte podemos compreender como nossas práticas e nossa própria constituição subjetiva não é uma questão privada: somos atravessados pelas relações sociais e pela racionalização e organização imanente à forma de sociabilidade na qual estamos envolvidos. A arte é ao mesmo tempo uma expressão e uma apropriação do mundo: é uma maneira de transformar a matéria e o ambiente, mas também de deixar no mundo um espelho de nós mesmos, fazê-lo à nossa “imagem e semelhança”. Essa “imagem e semelhança”, porém, não é restrita ao sujeito individual (que expressa na obra artística também aquilo que ele ainda não tornou consciente, servindo a recepção da obra como meio de autoconhecimento), mas também um fazer a natureza tal qual a si mesmo, por parte do *Geist*<sup>1</sup>. Através da concepção de *Geist*, de Hegel, podemos entender a arte como uma expressão da racionalidade. Podemos, portanto, compreender melhor também a própria racionalidade e o próprio humano através da arte – podemos, através da arte, compreender elementos que são importantes para a filosofia.

A arte, por sua vez, não pode ser compreendida apenas enquanto conceito ou enquanto prática abstrata: ela precisa estar manifesta em formas específicas, definidas de acordo com os materiais com os quais ela se envolve, e de acordo com seus métodos. Assim falamos não apenas de arte, mas de artes. Aqui que a música aparece-nos como um elemento de interesse filosófico. A música pode tanto ser um mero entretenimento comercial, um passatempo ou um mecanismo de

---

<sup>1</sup> Preferimos utilizar o termo original do alemão aqui (como no resto deste trabalho) tanto para evitar as ambiguidades que o termo “espírito” possui no português quanto para ressaltar o caráter de especificidade conceitual que este termo possui na filosofia de Hegel.

distração, como também pode ser arte. À primeira vista, parece que as afirmações da inefabilidade do significado da música fazem muito sentido. Não haveria, assim, nada a dizer sobre sua significação. Apesar disto, há muito o que compreender sobre a música, e justamente por isto tratamos não apenas de música, mas da ciência da música: a musicologia. Através da história da música, das diferentes funções do seu papel social, das suas diferentes formas de recepção, dos seus diferentes métodos, dos seus diferentes instrumentos, formas de expressão, das diferentes obras, podemos trazer à tona um pouco daquilo que inicialmente seria considerado meramente inefável. Se o que a música traz de racional não pode ser meramente traduzido para a linguagem, ou ainda, para uma linguagem científica tradicional, disto não se segue nenhuma inefabilidade da música mesma. Antes, isto pode tratar-se de uma limitação da capacidade de tradução de um âmbito para outro. O que queremos fazer aqui não é traduzir música em filosofia, nem o inverso, mas buscar os pontos de encontro, por meio do qual a filosofia pode colaborar com a musicologia, e a musicologia com a filosofia.

A filosofia de Hegel nos ajuda a compreender a música através de uma concepção historicista, permitindo trazer as diferentes concepções do seu significado, sistemas, métodos e práticas como conectadas em uma racionalidade geral e social (através da concepção de *Geist*). Buscamos abordar a música como uma produção histórica e social, onde a significação das práticas e das obras não permitem uma segregação entre “estética da recepção” e “estética da produção”, uma vez que tanto a produção quanto a interpretação e a recepção estão conectados em um horizonte mais amplo de significação – o que Hegel chamou de *Weltanschauung*.

Para isto, partimos de uma tarefa que envolve situar a arte dentro do sistema hegeliano e a música dentro do sistema das artes, tendo como eixo central a perspectiva historicista, de maneira a podermos refletir como e até que ponto Hegel é capaz de explicar o sentido musical e seu desenvolvimento social e imanente. Acreditamos que a relação entre música e o conceito de *Geist* é essencial para compreendermos a música enquanto manifestação histórica humana, que ocorre de acordo com a sua relação com condições sociais e históricas que envolvem concepções entre a natureza e o homem, entre som e significado, entre determinações e regras sociais de fazer música e concepções gerais sobre o mundo [*Weltanschauungen*]. Não queremos apenas pensar a música enquanto um elemento estático e acabado dentro de um sistema hierárquico (ou seja, através de uma visão essencialista), mas pensar como o sistema de Hegel pode nos ajudar a compreender o desenvolvimento histórico e social da música, e como este desenvolvimento se relaciona com outras concepções, como as concepções de natureza, homem, criação, liberdade, imitação, etc.

Por meio desta conexão entre arte e *Geist* temos uma possibilidade de abordagem da arte que transcende as abordagens contingencialistas da arte, que a ligam ao subjetivismo puro, apenas ao sentimento, ao gosto e às sensações. Aqui a arte também supera, no sentido de constituir realidade e possuir caráter de verdade, aquela separação entre ciência (enquanto a área das “descobertas”, da disciplina) e arte (enquanto área da criação, porém despossuída de verdade e de sentido objetivo). Enquanto tanto as ciências naturais quanto a arte são constituintes e expressões do *Geist*, e este é racional, então tanto ciência quanto arte são formas de expressão da razão. Ainda, através desta conexão, podemos entender configurações de escolas e movimentos artísticos, assim como artistas e obras específicas, em relação com configurações do próprio *Geist* na história e configurações sociais e culturais. Deste modo, podemos conectar, *objetivamente*, as formas e expressões artísticas com modelos dominantes de racionalização e de concepções de mundo [*Weltanschauungen*], sendo que estes estão presentes (ao mesmo tempo que são formados por eles) em diversas áreas, desde as configurações da consciência e do saber das ciências naturais, das formações éticas, políticas e sociais, até as formações culturais (arte, religião e filosofia, nos termos de Hegel do *Geist* absoluto).

Mas todo conhecimento deve ser conhecimento de algo. A questão que nós devemos colocar aqui é, no caso específico da música, que tipo de objeto busca a música conhecer, visto que ela também é conhecimento? Poderíamos dizer, assim, que a música é também ciência, uma vez que ela pode ser conhecimento? Evidente que, no significado corrente de “ciência”, não. Enquanto criação, enquanto *poiesis*, a música é obviamente arte, no sentido corrente do termo, e não ciência. Mas aquilo que ela traz à tona é algo que não estaria aí manifesto caso não o fosse na forma da música. Ainda que pudéssemos estudar o fenômeno do som através da física acústica, esta ciência não tem como campo de estudo a música, ainda que possa também ser aplicado a ela e possa ser de grande serventia ao músico. Também é verdade que o caráter criativo da música não a permite ser categorizada como ciência nem como conhecimento. A ciência não “inventa” seus próprios objetos, ela *descobre* seus objetos e explica seu modo de funcionamento<sup>2</sup>. A arte, por outro lado, “cria” seus

---

<sup>2</sup> Certamente uma longa discussão poderia ser feita neste ponto. O que significa que a ciência “descobre” seus objetos, enquanto a arte “cria” seus próprios objetos? Que algo possa ser descoberto pressupõe também que algo possa ser dado, e que este dado é completamente independente das nossas concepções sobre ele. Ainda mais: apesar de toda esta independência, este dado nos é acessível e redutível às nossas categorias conceituais, esquemáticas e teóricas. A discussão que se poderia colocar, porém, é que a concepção do objeto e o próprio objeto não podem ser separados, sob pena da concepção do objeto não ter referência alguma e do objeto “em si mesmo” não ter nenhum critério de referencialidade possível. E nos parece que este ponto é caro a Hegel: uma vez que temos um paradoxo (que pode nos levar ao ceticismo, tanto do ponto de vista científico quanto existencial) insolúvel uma vez que separamos a coisa em “para nós” e “em si mesma”, não podemos aceitar outra noção de objeto que não aquela mesma que temos sobre ele. E o teste de “realidade” desta concepção é a prática mesma – onde poderíamos conceber uma espécie de “pragmática” como um critério essencial para o conhecimento na filosofia de Hegel. Não podemos dizer da concepção do objeto que ela não é coerente ou não corresponde ao objeto em si. Podemos dizer, isso sim, que o objeto não é coerente consigo mesmo, que o objeto não é coerente com a co-existência com outros objetos, ou que o objeto não condiz com a

próprios objetos de maneira contingente e livre. Mas Hegel não aceitaria esta concepção – e é este um dos pontos onde se justifica o nosso interesse por Hegel com relação à filosofia da arte e da música.

A concepção de Hegel é a de que os objetos e seus conjuntos, na natureza e na arte, expressam tanto a necessidade quanto a liberdade – uma vez que o projeto filosófico de Hegel envolve compreender a atividade racional enquanto o cerne da realidade efetiva, e esta não pode ser necessitarista ao ponto de impossibilitar a liberdade. Assim, a diferença entre natureza e cultura se dá em graus, e não em formas diferentes de realidade. A natureza também não é um “dado”, mas uma expressão da racionalidade em um nível de autorreflexão mais baixo do que aquele que deriva da ação humana – visto que este ente, o humano, é capaz de autoconsciência, coisa que a natureza bruta não é, e mesmo o mero ser vivo, ainda que obtenha um certo grau de reflexividade (necessário para que seja organismo), não tem.

Nossa questão não é apenas a compreensão da filosofia da música ou, melhor dizendo, da música como arte na filosofia da arte de Hegel, mas também, por meio disto, no que isto nos pode ser útil e (se os leitores esta palavra forte quiserem usar) verdadeiro na análise hegeliana, de modo que isto possa ajudar a compreender a história da música.

A música pode ser usada para questionar e avaliar o sistema de Hegel. De outro lado, o sistema de Hegel, enquanto uma concepção abrangente de razão, pode ser usado para incorporar a música à racionalidade, assim como a racionalidade à música. Não nos prendemos a perspectivas irracionalistas da música, que a enxergam metafisicamente como um outro da razão. De outro lado, também a razão não é restringida à discursividade ou à linguagem. Muito embora Hegel privilegie o nível conceitual do pensamento, veremos que sua concepção de razão engloba estruturas de

---

realidade de nossas práticas em relação ao mundo natural e/ou social, artístico, religioso, filosófico, etc. O que quer dizer que o objeto precisa ser refeito, reelaborado, des-coberto não como algo dado, mas como um processo de revelar-se através da prática e da experiência do pensamento. Isto implica que a linha divisória entre “descoberta” e “criação”, considerada evidente pela concepção não filosófica de conhecimento (algo que Hegel nunca chamaria de conhecimento), é não “relativizada” (como podem querer alguns), mas recolocada e posta em cheque. Não há dado puro sem a atividade do conhecimento, nem conhecimento deslocado da prática “real”, do estar-aí do que está-aí mas que, ao mesmo tempo, é expressão do universal. Não pode haver um “fora do pensamento” e, se houver, ele é simplesmente impensável – e isto por definição do próprio pensamento. Sendo assim, aquilo que é conhecido é conhecido apenas através do pensamento, a concepção do objeto é o próprio objeto. Disto não se segue que o conhecimento cria seus objetos a bel-prazer (como objetariam críticos que o acusariam de idealismo subjetivista), mas que, como pensa Hegel, a efetividade dos objetos e do próprio real prova-se a si mesmo através da sua necessidade. Assim, compreender a realidade, encontrar a correspondência entre a certeza e o saber, entre o sujeito e a substância, isto é conceber o objeto de acordo com a sua necessidade, e esta necessidade deve estar de acordo com a necessidade sistemática da razão. A isto claramente poderíamos chamar de idealismo, mas não um idealismo solipsista ou ingênuo. Muito embora estas questões sejam extremamente importantes para tratar do nosso tema, elas estão além tanto do nosso tema quanto das nossas capacidades de lidar com elas neste momento. Vale deixar dito que é neste ponto que encontramos uma conexão entre natureza e arte, onde ambas estão enquanto manifestação de algo e que, enquanto são expressão de algo (a saber, da ideia, do racional, etc.) também são algo que se dá a conhecer. O conhecimento delas, portanto, depende de compreender a necessidade da sua expressão e daquilo que expressam, em seu conjunto.

atividade muito mais amplas do que a linguagem, podendo ser compreendida como uma razão enquanto *logos*, em sentido análogo ao dos antigos.

Em Hegel temos uma concepção filosófica monista<sup>3</sup>, o que afeta a relação com a arte. Além de monista, podemos classificar Hegel como “espiritualista”, uma vez que na relação pensamento-natureza há primazia do pensamento, da consciência e da atividade humana sobre a estrutura da natureza. Não há cisão entre o homem e a natureza. Mas há uma distinção qualitativa entre natureza e *Geist*. O *Geist* descobre-se como não diferente da natureza (que é concebida em Hegel, como veremos no primeiro capítulo, como a exteriorização alienada da *Ideia*, momento em que a *Ideia* ainda não toma consciência de si mesma – momento este que se dá no processo de construção do *Geist*, que emerge da natureza e realiza a identidade entre *Ideia* e natureza). O *Geist* é, porém, superior à natureza por conta do desvelamento do processo e da capacidade de autodeterminação e da transformação da contingência em necessidade (seu próprio fazer torna-se necessário, apesar deste fazer não ser meramente contingente, como parecia ao início – ele é guiado pela estrutura racional da *Ideia*). O homem é uma espécie de intermédio entre natureza e *Geist* – ele é natureza, mas também é consciência, isto é, através dele vida e consciência de si se tornam idênticas, superando sua relação antitética no processo da experiência de vida e de consciência do homem<sup>4</sup>.

É neste processo de autodeterminação do *Geist* (e assim também no processo de manifestação da liberdade) que a música entra: enquanto tal, ela é um exemplo da liberdade que transforma a contingência em necessidade. Apenas uma consciência determinante é capaz de transformar o indeterminado em um campo de sentido racional. E a atividade de determinação e de envolvimento de si (enquanto experiência, manifestação, desvelamento e determinação interna através da objetividade da vibração, do sentimento e do tempo) é capaz de abrir o horizonte fenomênico dos sons, através da transformação deste em música.

Por meio da razão hegeliana podemos conceber a música como uma forma particular da razão (entendida aqui como a atividade do *Geist*), e compreender que há, dentro das possibilidades e do desenvolvimento histórico da música, diferentes figurações desta forma particular de razão. Buscaremos, através de uma simplificação histórica e conceitual, contrapor duas destas figuras através de um antagonismo, o que chamaremos de racionalidade tonal e racionalidade atonal, duas figuras extraídas da música. Buscaremos desenvolver alguns traços principais destas formas de racionalidade, para assim compará-las à concepção hegeliana de razão. Vamos tratar da questão

---

3 Temos, certamente, muitas discussões sobre este ponto. Infelizmente ele não será explorado nesta tese. Mas fica aqui a observação de que o projeto hegeliano (e também de outros pensadores do assim chamado “idealismo alemão”) envolve buscar a superação das cisões e dualismos impostos pelos pensamento moderno, representados especialmente em Descartes e Kant.

4 Cf., por exemplo, Ph. Capítulo 4.

dividindo o trabalho em três partes: a primeira trata da concepção de razão em geral em Hegel, passando da concepção lógica para a concepção de *Geist* e para a historicidade do *Geist*. Depois entraremos na concepção de arte e abordaremos o processo histórico da arte. A segunda parte abordará a questão específica da música e do que chamamos de razão musical: começamos com o tratamento específico da música (enquanto forma singular de arte, na *Vorlesung über Philosophie der Kunst*, de Hegel); depois trataremos da razão musical tonal, representada pelo modelo tonal enquanto modelo hegemônico da música erudita ocidental ao menos do renascimento até o fim do romantismo (ou seja, de meados do século XVI até o final do século XIX); por último, trataremos do que chamamos de razão musical atonal, representada pelo dodecafonismo de Schoenberg, que questiona a fundamentação harmônica do sistema tonal no século XX. Na terceira e última parte abordaremos criticamente a posição histórica da música dodecafônica diante do pensamento de Hegel.

Buscamos partir dos traços gerais da filosofia hegeliana, ao menos de algumas características essenciais do seu sistema e alguns elementos lógicos, até entrarmos na questão da arte. Iniciaremos com questões lógicas e metafísicas que definem o pensamento de Hegel: o papel da negatividade, a tríade universal-singular-particular, a relação entre os pares finito-infinito e determinação-indeterminação e a relação disto com os limites do pensar e do conhecer. Através disto passamos para o cerne metodológico da lógica hegeliana (que envolve também sua crítica a modelos tanto empiristas quanto racionalistas da modernidade): a relação entre formas de pensar, que Hegel chama de lógica do entendimento, razão dialética e razão especulativa. Estas três formas de lógica são complementares, mas existe uma escalada hierárquica entre elas. Passaremos, finalmente, para a questão final da abordagem básica da lógica hegeliana, tratando do *Aufhebung* e apontando brevemente para o que pode significar a *Ideia*. Nos limitamos a estes elementos pois eles serão recorrentemente utilizados neste trabalho, assim como são essenciais para compreender a arte no pensamento de Hegel. A noção de *Aufhebung* mostra-se como uma possibilidade lógica que justifica a própria capacidade da atividade teórica do pensar e da atividade prática de manifestação humana e do *Geist* de autotranscendência, o que envolve o estabelecimento e o posterior ultrapassamento destes limites, configurando parte importante do que podemos entender por liberdade no pensamento de Hegel, especialmente quando pensado no nível da história.

A segunda subseção do primeiro capítulo trata do *Geist*. Devemos considerar assim a divisão de Hegel entre *Ideia* (a estrutura lógica do pensar), natureza e *Geist*. Assim, a natureza é a exteriorização alienada da *Ideia*, sendo o *Geist* a dobra reflexiva que permite a realização da *Ideia* através da capacidade de autoconsciência, o que envolve a atividade humana, tanto teórica quanto

prática, social e cultural. Desta forma, Hegel divide o *Geist* em três partes: as duas primeiras (por serem relacionadas e limitantes uma com relação à outra) são consideradas finitas, isto é o *Geist* subjetivo e o *Geist* objetivo. O *Geist* subjetivo está relacionado com a dobradura que torna possível a autoconsciência e o conhecimento teórico. Trabalharemos a questão no nível que Hegel chama de *psicologia*, onde dá-se propriamente o conhecimento teórico: este nível pressupõe a capacidade de razão, onde subjetividade e objetividade estão relacionadas em uma unidade. Neste nível, Hegel trata de três capacidades, que são também cumulativas, dependendo as posteriores das anteriores: a intuição, enquanto forma imediata do sentimento (e a primeira forma de conhecimento); a representação, onde dá-se a memoração dos conteúdos intuitivos e a formação de imagens, o trabalho reprodutivo e produtivo da imaginação, a produção de símbolos e signos que possibilita, finalmente, a linguagem (sendo a representação caracterizada, de maneira geral, pela diferença entre o elemento subjetivo – a imagem, símbolo ou signo – e o nível objetivo, isto é, o conteúdo ou o objeto representado); e finalmente o pensar, que produz seus próprios objetos e reconhece nos seus conceitos as coisas mesmas (que restabelece a unidade entre sujeito e objeto, porém após a mediação da representação, portanto de forma mais rica que na intuição). Esta distinção será importante para nós, pois Hegel traça um paralelo entre estas três formas e as formas de conhecimento no *Geist* absoluto, isto é, a arte (enquanto equivalente à forma da intuição), a religião (enquanto equivalente da forma da representação) e a filosofia (enquanto forma equivalente ao pensar). O *Geist* objetivo envolve a objetivação das vontades de seres que se sabem como racionais e como capazes de agir de acordo com seus interesses. Neste nível estabelece-se a realização de fins racionais como a moralidade, a eticidade e a formação das próprias relações interpressóais e sociais. Isto possibilita que cheguemos no *Geist* absoluto – a unidade entre o *Geist* subjetivo e objetivo, que agora encontra sua infinitude pois não tem nenhuma limitação diante de si. O *Geist* absoluto é interpretado por nós como o nível cultural e a consciência social da unidade das relações intersubjetivas e sociais. A expressão da consciência desta unidade é expressa em forma de arte, religião e filosofia. A arte envolve, do ponto de vista da relação subjetiva do indivíduo, todas as capacidades teóricas do *Geist* subjetivo: a intuição, o representar, o pensar. No nível do *Geist* absoluto, porém, ela é uma forma de comunicação social que representa a forma intuitiva desta relação mesma, expressando o conteúdo desta relação no aparecer sensível.

Veremos então como a arte pode ser compreendida como parte do desenvolvimento do *Geist* absoluto e como isto pode ter relação com a questão da historicidade, que envolve por sua vez o desdobramento do *Geist* na sua construção efetiva. Dentro da arte, veremos os momentos lógicos equivalentes à relação da *Ideia* enquanto manifestação sensível no nível do *Geist* absoluto: primeiro

a *Ideia* enquanto manifestação sensível, que é o *Ideal*, configurada através de suas características universais; depois as determinações particulares de um movimento histórico, onde as configurações se determinam de acordo com a relação entre conteúdo (o lado ideal ou ainda “abstrato”) e a forma (sua configuração sensível, que ocorre de acordo com a relação com um material, que é um terceiro termo nesta relação). Aqui temos três concepções históricas de arte, que revelam o nível de consciência do *Geist* absoluto expresso pela relação artística – a forma simbólica de arte, a forma clássica de arte, e a forma romântica de arte. Trataremos de maneira mais específica da concepção romântica de arte, que é a abertura para a modernidade e o ponto de ruptura entre a arte sacra e a arte secular, assim como também a forma histórica na qual Hegel põe a música. Na forma particular romântica de arte o *Geist* encontra sua interioridade, encontrando em si mesmo o seu conteúdo. Diferente da forma clássica, onde significado e forma têm sua perfeita adequação, a arte romântica tem como significado a alma, que é infinita, e assim o significado tende a extrapolar toda e qualquer forma (entendida aqui como a configuração sensível, ou a figura da matéria, enquanto o conteúdo é o lado ideal daquilo que é artisticamente expresso). Deste modo, a obra nunca consegue abarcar em sua forma todo o conteúdo ou significado, sendo apenas uma expressão incompleta e parcial deste. O significado extrapola a forma sensível. Por último, temos a relação da *Ideia* com estes materiais sensíveis e suas formas de intuição (as formas singulares de arte – a arquitetura, a escultura, a pintura, a música e a poesia). Neste último ponto, veremos a concepção hegeliana da música. Porém veremos que Hegel não faz uma abordagem histórico-imanente da música: ele desenvolve a ideia da música enquanto singularidade artística sem desenvolver outras possibilidades de manifestação cultural além dos modos conhecidos na sua época como música ocidental “oficial”. E, conseqüentemente, se apega ao modelo tonal enquanto estrutura básica da forma da música.

Nosso objetivo é mostrar como a racionalidade tonal pode ser muito bem compreendida através da concepção hegeliana. Com relação à racionalidade atonal, teremos um modelo que questiona a distinção entre consonância e dissonância (o que Hegel compreendeu como o equivalente à relação que permite o movimento da resolução final da identidade entre a identidade e a diferença – o resultado do processo de *Aufhebung*), onde o significado torna-se fragmentário e “dissonante”, onde tempo e sonoridade tornam-se compreensíveis em multiperspectiva. Desta forma, devemos pensar (no capítulo três) como relacionar o evento da música de Schoenberg com a concepção historicista de Hegel na arte.

O conteúdo da música, para Hegel, é o sentimento. As emoções ou sentimentos da música [*Empfindungen*] são também e inicialmente configurações do corpo, tal como o é a vibração (origem física do som). Através da relação com a interioridade e a capacidade de idealização, este

conteúdo sentimental e musical é também transposto para uma propriedade do *Geist*, é uma produção. Enquanto o sujeito (seja o indivíduo, do ponto de vista fenomenológico, seja o *Geist*, do ponto de vista histórico) é produtor da música, e a música lhe afeta e lhe gera sentimentos, então de forma indireta o próprio *Geist* é produtor dos seus próprios sentimentos. Eis o momento histórico da autoconsciência através da arte. Porém esta forma de auto-afecção e também de produção musical parece transformar-se ao longo do percurso histórico: isto é o que nos mostra a história da música. Como podemos pensar a maneira como determinadas músicas se relacionam com as emoções que elas causam e a maneira como isto é interpretado e recebido em cada cultura musical historicamente situada?

A música, enquanto evento temporal e ligada à subjetividade, expressa e objetiva (sem coisificar, coisa que a negatividade imanente ao tempo, que por sua vez é imanente à música, não permite) a configuração subjetiva, assim como a sua recepção e relação crítica com ela transforma a configuração subjetiva. É um movimento intersubjetivo e social. A música é um evento que apenas se torna possível através da relação com a subjetividade e suas trocas intersubjetivas e culturais. A música apenas surge através do horizonte de sentido que só pode ser aberto através da consciência, e constrói suas diferentes determinações de significado na história das relações intersubjetivas e sociais, o que em Hegel significa: no *Geist* absoluto.

É por meio de modelos de razão musical (enquanto formas lógicas de estruturação, expectativas de escuta e de sensações) que pretendemos avaliar esta relação através do pensamento hegeliano. E, para tal, tomamos como formas paradigmáticas de racionalidade musical o sistema tonal de música em comparação com o modelo dodecafônico de Schoenberg. No primeiro caso temos o que chamamos de razão musical tonal, e no segundo de razão musical atonal. Enquanto no primeiro caso temos um modelo onde a lógica da estrutura e do processo musical é guiada pela ideia de funcionalidade harmônica, que tem como parâmetro um tom como centro gravitacional e uma estrutura hierarquizada da dimensão das relações entre as funções harmônicas, baseadas nas ideias antinômicas de consonância e dissonância, no segundo temos um processo de negação da centralidade tonal, uma busca por tornar independente os intervalos musicais (de maneira a questionar a distinção entre consonância e dissonância), trazendo uma perspectiva de horizontalização das relações entre as notas e as diferentes vozes – mudando assim o que chamamos de estrutura lógico-inferencial. Além disto, Schoenberg também clama por uma mudança de postura e de comportamento diante da música, o que envolve o que ele chama de “*escuta impressionista*”, trazendo novas formas de percepção e possibilitando novas intuições diante da música.

Assim como na música, na natureza também há ocorrência de sons, durações, relações, etc. Qual a diferença disto para a música (e mesmo para áreas da nova música, que se utilizam de *samplers* e manipulações de *samplers* de sons naturais ou ambientais)? É que a música ocorre em um contexto determinado, e desta maneira o interior das relações pode ser compreendido, pois está limitado. Um contexto não-limitado (como o conjunto de sons ambientes) não permite compreensão por conta da indeterminação que a falta de limitação gera no contexto. Assim, também, o fato de que o conjunto de sons na natureza não obedece a regras determinadas (pela intencionalidade humana) e não tem intenção comunicativa. A música, enquanto tal, é comunicação humana, onde o conjunto de possibilidades é delimitado pelas regras e pela estrutura. A esta limitação, que torna a delimitação do conjunto no contexto uma necessidade interna em cada obra ou acontecimento musical, se opõe o acaso e a contingência das relações não intencionais nos sons da natureza. A esta afirmação está ligada, porém, uma concepção de natureza. E é justamente as diferenças das concepções de natureza que nos levam às diferentes concepções de arte. Isto é, através de diferentes concepções entre homem e natureza, contingência e necessidade, determinação e liberdade, temos diferentes concepções de arte.

A concepção mimética da arte pode ser de dois tipos (como classificamos no capítulo dois): a de *mimesis* da natureza ou a de *mimesis* social. Em ambos os casos existe uma estrutura prévia que serve de parâmetro para a execução da obra ou das regras que determinam a construção e a apreciação da obra artística. Podemos, desta forma, ter concepções cosmológicas que justificam certas relações musicais, através da ideia de que estas relações cosmológicas expressam a perfeição ou alguma verdade que, para ser percebida, depende de uma transposição de outra ordem (como a música expressando a relação entre os elementos da natureza ou os planetas)<sup>5</sup>, ou concepções como a de Rameau (que acabou se tornando padrão na justificação do sistema tonal), de que há uma estrutura natural que justifica a distinção entre consonância e dissonância e uma estrutura harmônica ideal, tal como a do tonalismo (isto é, aquele sistema com um centro tonal)<sup>6</sup>. De outra forma, podemos ter concepções que associam certas estruturas musicais com ordenações morais – como a associação entre o sistema tonal e seu assentamento na consonância e a ideia de bem<sup>7</sup>, ou

5 Como em Pitágoras e Boécio. Cf. PAPONDOPOLUS, A. Mathematics and music theory: From Pythagoras to Rameau. In: **The Mathematical Intelligencer**, Volume 24, nº 1, 2002, p. 65 – 73; ,introdução de HINDRICH, Gunnar. **Die Autonomie des Klangs**. Berlin : Suhrkamp, 2014; e NOWAK, Adolf. Philosophische und ästhetische Annäherung an die Musik, In: Herbert Bruhn, Helmut Rösing (org.): **Musikwissenschaft: Ein Grundkurs**. Hamburg 1998, pp. 50-70.

6 Cf. PAPONDOPOLUS, A. Mathematics and music theory: From Pythagoras to Rameau. In: **The Mathematical Intelligencer**, Volume 24, nº 1, 2002, p. 65 – 73; MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg**: tratado sobre as entidades harmônicas. 2ª ed. Cotia: Ateliê, 2002; GROUT, D.; PALISCA, C. **História da Música Ocidental**. 5ª ed. Lisboa: Gradiva, 2007; CANDÉ, R. **História Universal da Música**. 2 volumes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

7 Cf. ETTER, Brian K. **Between Transcendence and Historicism**: the ethical nature of the arts in Hegelian aesthetics. Albany: State University of New York Press, 2006; ETTER, Brian K. **From Classicism to Modernism**: Western Musical Culture and the Metaphysics of Order. Aldershot: Ashgate, 2001.

ainda a ideia de que certas configurações musicais afetam os sentimentos e os comportamentos de maneira mais ou menos adequada àquilo que se pretende do comportamento de membros de um determinado grupo social<sup>8</sup>. Outra forma de concebermos a atividade artística é através do que chamamos de construtivismo: nesta perspectiva, a arte tem um processo de construção histórico, que guarda certa contingencialidade e é independente de relações miméticas. Este construtivismo pode ser de dois tipos: o *construtivismo regulado* e o *construtivismo livre*. No primeiro caso, temos limitações, como determinações que estão além da liberdade humana ou além das possibilidades existentes. Temos aqui como exemplar a filosofia de Hegel, onde o processo histórico é regulado pela *Ideia* lógica, sendo esta ideia também parâmetro para construção da manifestação histórica da arte. No caso do construtivismo livre, a ideia é que não há (ao menos de antemão) nenhuma limitação. Usaremos estes conceitos para fazermos nossa leitura do processo da razão musical e da relação entre razão musical tonal e razão musical atonal.

Veremos que Hegel prende-se, na sua leitura da música, ao modelo do sistema tonal, assim como sua abordagem específica da música, na *Vorlesung über Philosophie der Kunst*, tem uma falta de tratamento historicista no interior da música. Mas isto não significa que o processo histórico mesmo da música não caiba na filosofia em geral de Hegel. Comparando o modelo de Schoenberg com o modelo tonal, veremos que Schoenberg busca não eliminar o modelo tonal, mas abrir novas possibilidades para a música e para a concepção de harmonia e prática musical, de modo que esta nova compreensão e prática musical deve englobar tanto o sistema tonal quanto o não tonal. Veremos, também, que Schoenberg mantém o processo de justificação da harmonia através da compreensão da série harmônica, porém compreende que a música e sua compreensão passam por um processo histórico que amplia a compreensão musical e a escuta, que representa a ampliação da compreensão das possibilidades da série harmônica. Desta forma, classificaremos Schoenberg como um construtivista regulado, tal como classificamos Hegel. De outro lado, o sistema tonal pode tanto subsistir em modelos miméticos quanto construtivistas (porém, no caso dos primeiros, sem que se aceite outra concepção possível além do modelo tonal – nos casos específicos em que são utilizados para justificar o modelo tonal).

A totalidade (enquanto o todo físico-metafísico, pensável-não pensável) é um problema, pois a relação da determinação dos limites do pensável só pode ser posta pelo próprio pensamento. Como garantir, porém, estar de posse da consciência e do conhecimento dos limites ou da totalidade do pensamento, uma vez que se pressupõe algo para além deste pensamento, o qual deve ser

---

8 Cf. livros III e IV de PLATÃO. **A República**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3ª ed. Belém: EDUFPA, 2000.

pensado (enquanto não-pensável) e onde o pensamento deve se colocar a fim de encontrar e estabelecer os seus próprios limites?

Aqui a questão de como limitar o Absoluto e esta impossibilidade mesma é vista como abertura para possibilidades de pensar o não-pensável como o ainda não pensado ou como o não efetivado. Isto é tratado por Hegel como um limiar sempre maleável através da expansão da razão, possibilitada pela dialética-especulativa na figura da ferramenta lógica do *Aufhebung*. Este caso se aplica também para a música: a não-música como ainda-não, ponto que permite a abertura para a transfiguração – o espaço do incompreendido onde surge a transposição dos limites e o movimento da crise (representada no momento dialético, que geralmente gera uma antinomia e, pela relação dos polos antinômicos, uma contradição): o que possibilita a nova música (representada por nós aqui com o exemplo enigmático do dodecafonismo schoenbergiano) – não mais como o ainda possível, mas como o já real ainda não plenamente determinado ou não plenamente compreendido.

Isto traz também a possibilidade de uma figura que representa uma univocidade (como “a” música, com suas regras absolutas, seu fundamento, etc.) transfigurar-se, no interior de si, em pluralidades de figuras ou sub-figuras coerentes ou não entre si. Este é o caso do movimento da nova música, através do qual a unidade do conceito de música é posta em cheque, e a coerência da totalidade de determinações, exigida pela estrutura lógica da *Ideia* hegeliana, deve ser buscada através da sua capacidade de *Aufhebung*. O problema da música e sua transfiguração em relação com a estrutura lógica da *Ideia* e histórica do *Geist* está ligada com o Absoluto e com a totalidade. A possibilidade de transfiguração é manifestação da contingência da substância e da liberdade do sujeito, manifesta na atividade transfigurativa e plural do *Geist*. De outro lado, esta pluralidade deve mostrar-se como coerente e como não contingente, isto é: um olhar racional retrospectivo deve mostrar a necessidade imanente destas figuras e dos momentos de transfiguração, de modo que eles se envolvam de modo conceitualmente coerente – que estejam com suas diferenças “guardadas” e coerentemente relacionadas sob a unidade.

Avaliaremos, posteriormente, a música com relação ao sistema, levando em consideração a posição da arte enquanto momento do *Geist* absoluto e sua limitação ao modelo da intuição: poderia a música ou a arte em geral transcender esta ligação com a intuição e também apontar (sem se desligar da intuição, o que implodiria a definição mesma de arte) para elementos conceituais? Este ponto apresenta uma possibilidade de abertura, pois Hegel trata, na *Enciclopédia*<sup>9</sup> sobre a possibilidade de um retorno à intuição após a mediação conceitual – o que significa que podemos ter duas formas de intuição, a imediata e aquela que passou pela mediação e, apesar disto, não perde

---

9 Enz. §449, Zusatz.

seu caráter intuitivo. A partir disto, poderíamos pensar a possibilidade de uma *arte conceitual*. O que continuaria problemático, porém, é que a música pura (a música que Hegel chama de “independente”, a música instrumental ou separada da palavra, sem letra) não tem conteúdo propriamente conceitual (embora tenha como objetivo levar à compreensão da representação religiosa, vivificá-la, assim como também o sentimento, sendo que estas duas últimas estão conectadas).

Abordaremos a relação entre a *Ideia* lógica e sua manifestação fenomenológica enquanto *história*: esta é manifesta através do desenvolvimento do *Geist*, e sendo a arte uma manifestação do *Ideal*, isto é, da *Ideia sensibilizada*, a arte só pode ser regulada pela estrutura ideal da *Ideia*. O ponto central aqui é compreender como pode a *Ideia* regular a compreensão ou mesmo a manifestação da história: se há um *telos* imanente a todo este desenvolvimento, então podemos considerar que isto ou leva ao necessitarismo histórico ou, ainda que não haja necessitarismo histórico, leva a uma configuração visada (e assim todas as suas manifestações são avaliadas de acordo com o objetivo visado); de outro lado, podemos apresentar uma leitura contingencialista ou a de uma necessidade retrospectiva. Neste último caso, a questão é compreender como um modelo de racionalidade particular tal como a razão atonal na música (ou a música dodecafônica enquanto expressão da razão ou do *Geist*) pode caber no sistema geral de Hegel, levando em consideração suas características dissolutivas da tradição, a negatividade e, ainda talvez, a não resolução (o que entra em contradição com o objetivo final hegeliano da *Versöhnung*, a reconciliação). Deste modo, podemos entender que a razão musical atonal ou prepara uma antítese para uma nova reconciliação, ou ela mesma é manifestação de uma nova síntese na arte musical.

Ao final, veremos que toda a questão gira em torno da maneira como a *Ideia* pode ser relacionada com o processo histórico do desenvolvimento e manifestação do *Geist*, e como pode um exemplo efetivo na história pós-hegeliana (como a música dodecafônica de Schoenberg na primeira metade do século XX) ser considerado a partir da perspectiva hegeliana, considerando que este evento *aconteceu* e foi *relevante* para a história humana e cultural/racional. Deste modo, ou a filosofia hegeliana permite, através do seu modelo de razão, encontrar um lugar para este evento dentro do seu sistema, ou este evento histórico mesmo prova a falha da razão hegeliana enquanto modelo propedêutico para a história da música.

Trabalharemos no último capítulo a relação crítica com Hegel: como o evento do dodecafonismo cabe em Hegel? Assim, veremos que a música possui formas de inferência, que chamamos de inferencialismo musical. Este inferencialismo também é parte de um processo histórico, e possui também sua própria história, expressa na história da música; avaliaremos a

questão histórica do dodecafonismo: como ele se relaciona com as formas históricas de arte em Hegel, em especial com a forma de arte romântica e com suas formas sacra e secular, assim também qual a relação que podemos fazer com a arte moderna ou com a arte pós “fim da arte”; ainda, trataremos da possibilidade de uma arte conceitual ou de uma arte pós-filosófica, de formas de arte que são trabalhadas através da consciência que possuem de si mesmas e das suas possibilidades de significação; trabalharemos, brevemente e sem entrar em detalhes, a questão da liberdade e como é possível que possa haver reconfiguração histórica da razão em Hegel, possibilitando assim novas formas de racionalidade, tal como o que estamos chamamos de razão musical atonal; terminamos o terceiro capítulo com a perspectiva de que o conteúdo histórico trazido pela música na sua história, enquanto ligada ao momento contemporâneo da arte, é a própria forma estética e a configuração de sentimentos da interioridade subjetiva do *Geist* absoluto. Esta é uma das leituras possíveis da música contemporânea e, em específico, da música de Schoenberg, a partir da perspectiva hegeliana do fim do caráter de revelação de verdades na forma intuitiva da arte (com relação a este propósito ela é ultrapassada pela filosofia). Concluímos trazendo à reflexão a tensão imanente tanto ao pensamento de Hegel quanto à música dodecafônica de Schoenberg: a negatividade como elemento que se faz presente mesmo após o seu esquecimento.

## CAPÍTULO 1 – RAZÃO, *GEIST*, HISTORICIDADE E ARTE EM HEGEL

*Somente o homem consegue apreender-se nessa completa abstração do Eu. Por isso ele tem o privilégio, por assim dizer, da loucura e do delírio. [Nur der Mensch gelangt dazu, sich in jener vollkommenen Abstraktion des Ich zu erfassen. Dadurch hat er sozusagen das Vorrecht der Narrheit und des Wahnsinns.] (Hegel, Enzyklopädie, §408)*

### 1.1 RAZÃO E LÓGICA

#### Observações gerais sobre a razão hegeliana

O pensamento de Hegel envolve um sistema global, onde cada particularidade apenas ganha sentido de acordo com seu lugar na relação com a universalidade do conceito<sup>10</sup>. Trata-se de um pensamento que toma a ideia de “razão” como seu elemento ontológico essencial, desenvolvendo-se esta razão em uma racionalidade autorreflexiva e monista que Hegel chama de espírito (*Geist*). Este movimento de desenvolvimento do *Geist* na sua reflexividade absoluta está diretamente relacionado com a justificação do saber (expresso na lógica, que tem sua verdade na configuração da *Ideia*). Essa justificação envolve o movimento de adaptação dialética entre ser e pensar, verdade e certeza, objetivo e subjetivo, infinito e finito, natureza e cultura, através da superação do que ele chama de *lógica do entendimento* ou *razão reflexiva* pela *razão especulativa*<sup>11</sup>. Com isto, Hegel busca dar conta do problema da finitude, que gera paradoxos ao pensamento e à justificativa do conhecimento, evitando apelar para um âmbito transcendental ou transcendente, buscando as resoluções dos problemas da racionalidade e da existência na imanência lógica da razão mesma. Como esclarece Markus Gabriel

À lógica formal, Hegel objeta que seu espaço lógico pressupõe condições que ultrapassam seus recursos de expressão. Com essa objeção, contudo, Hegel não está admitindo um

<sup>10</sup> Cf. WL.

<sup>11</sup> Cf. HEGEL, G. W. F. *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie*. In: **Werke 2**: Jenaer Schriften: 1801 – 1807. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, pp. 07 – 138; HARRIS, H. S. Introduction to ‘Difference’ Essay. In: HEGEL, G. W. F. **The Difference Between Fichte’s and Schelling’s System of Philosophy**. Traduzido por H. S. Harris e Walter Cerf. Albany: State University of New York Press, 1977, pp. 01 – 75.

domínio pré-lógico. Ou seja, para Hegel, aquilo que é pré-lógico com relação à lógica formal é lógico com relação à forma da reflexão totalizadora que ele identifica ao Logos. Ao introduzir o movimento (a gênese) na esfera da lógica, Hegel pretende obter uma explicação lógica daquilo que é pré-lógico, de modo a assegurar que mesmo o que é supostamente pré-lógico é governado pelo Logos. O motor dessa teoria do Logos é o conceito, que nada mais é do que o nome da atividade de criar um sistema de categorias e analisá-las<sup>12</sup>.

Todo conhecimento ocorre pela relação do pensamento consigo mesmo em um processo fenomenológico e histórico (o primeiro ligado ao processo da consciência, o segundo ao processo do *Geist*<sup>13</sup>) onde o pensar se manifesta na finitude, expressando em modo de singularização o seu saber (ou, o seu traço enquanto universalidade), que através do processo dialético e com a sua objetificação será posto em relação com a própria consciência que o produziu, permitindo a reflexividade em um movimento que envolve (além da já tratada expressão) a alienação, o estranhamento até o final reconhecimento – caminhos para a concretização do universal, ou seja, para a efetivação do que Hegel chama de *universal concreto*. Como as formas de saber e do real só se plenificam no saber final (no *Geist* absoluto e aqui, em específico, na forma da filosofia e do pensar), cada expressão da racionalidade acaba sendo absorvida e reelaborada, permitindo também que suas expressões anteriores sirvam de acúmulo no processo de desenvolvimento progressivo e cada vez com maior complexidade rumo ao desenvolvimento último do saber. A este processo cabe o conceito de *Aufhebung*, que Hegel usa simultaneamente nos sentidos de conservar, superar e suprimir<sup>14</sup>.

Hegel dá primazia ao todo porque é apenas nele que se pode encontrar o estabelecimento destas relações, apenas com relação a categorias lógicas apodíticas que estas relações podem ser tornadas significantes para o todo, e assim o objeto singular que se apresenta cada vez como novo é abandonado como indizível e in-significante desde o primeiro momento do caminho do saber, apresentado no primeiro capítulo da obra *Fenomenologia do Espírito*<sup>15</sup>, pois ele é não dotado de posição no todo, sendo assim “desposicionado”, desconstruído e indizível, irreduzível ao discurso – sendo necessário que, para percorrer o caminho do saber, ele seja abandonado como uma má formulação do saber, e assim também como uma falsa concepção do objeto. A própria concepção de objeto é questionada, para ao fim, no *Geist*, as categorias lógicas provadas como válidas na *Wissenschaft der Logik* serem postas em desenvolvimento na sua expressão não consciente, na *Natureza* para depois, finalmente, através de uma dobradura reflexiva da natureza sobre si mesma, desenvolver o caminho de desenvolvimento do *Geist*, descobrindo que a verdade é o todo e a razão,

12 GABRIEL, M. O Ser Mitológico da Reflexão: Um ensaio sobre Hegel, Schelling e a contingência da necessidade. In: GABRIEL, M.; ZIZEK, S. **Mitologia, Loucura e Riso**. Tradução de Silvia Pimenta Velloso Rocha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, pp. 76 – 77.

13 Esta diferenciação aparece explícita, entre outros lugares, no último capítulo da Ph.

14 Cf. Ph.; Enz. §§79 – 82; LUFT, E. **As sementes da dúvida**. São Paulo: Mandarim, 2001, pp. 143 – 148.

15 Ph., p. 82 – 92.

e que os níveis mais “altos” da verdade, os mais desenvolvidos, são aqueles expressos pelo *Geist* enquanto tomando consciência de si, tanto enquanto já desenvolvido como sujeito e também já manifesto enquanto subjetividade na objetividade, assim tomando consciência de si nas suas manifestações. Este momento último Hegel chama *Geist Absoluto*, e ele é o momento que sintetiza o *Geist Subjetivo* e o *Geist Objetivo*<sup>16</sup>. E é neste nível mais alto, enquanto *Anschauung* (intuição) do *Geist Absoluto* que a arte é expressa.

A razão se manifesta, se expressa, na sua configuração, através da formação e transformação de coisas concretas. Uma vez manifesta a racionalidade, há o momento de *alienação*, onde há a separação entre a coisa que produz e a coisa produzida. Apenas este estranhamento inicial, alienante, é que possibilita uma avaliação do produto e a atividade teórica/crítica da racionalidade que leva ao caminho do reconhecimento deste produto como obra da própria razão ou do homem. E este circuito se repete diversas vezes, pois ele acontece em diversos níveis progressivos.

Estes níveis se dividem pela relação dialética: a manifestação, o reconhecimento desta manifestação, e a necessidade de sua reelaboração. De outro lado, temos a esfera teórica de crenças, ação de acordo com crenças, conflito entre crenças, a realidade a que elas aspiram, e reelaboração destas crenças através de novas hipóteses. E este jogo ocorre sempre através da busca para alcançar a verdade e a conciliação do sujeito com o objeto. A conciliação última ocorre quando o material e o objeto, que são postos como algo fora do sujeito, são reconhecidos como *em si e para si*, isto é, como tendo origem na razão e sendo reconhecido pela razão (enquanto *Geist*, tendo a *Ideia* como estrutura racional do real).

É através deste processo que Hegel constrói um sistema monista, onde a razão é origem e finalidade de si mesma, e onde esta mesma precisa de um percurso de estranhamento para seu desenvolvimento e efetivação final. Uma manifestação não reconhecida, que não está *para outro* (ainda que esta alteridade venha a ser posteriormente *superada*, esta superação, enquanto *Aufhebung*, é já uma manutenção da alteridade mesma), é completamente destituída de sentido, de lugar. Um sujeito cognoscente (como o sujeito transcendental kantiano<sup>17</sup>) que se encontra além ou fora da relação com seu objeto (que não se singulariza)<sup>18</sup>, não se deixando transformar por ele e não o transformando, é reduzido a uma mera ação tautológica de si consigo mesmo, repetindo sempre a mesma abstração do “Eu=Eu” que nunca encontra conteúdo definido<sup>19</sup>. De outro lado, o objeto enquanto sem relação com este sujeito, é reduzido ao irracional, ao não consciente, ao não *presente*.

---

16 Cf. *Enz.*, vol. 3.

17 Cf. KANT, Immanuel. **Kritik der reinen Vernunft**. Hamburg: Verlag von Felix Meiner, 1956.

18 *Enz.*, §424 – 437.

19 Cf. *Ph.*, p. 226 – 232.

Se este objeto é uma mera natureza morta e, enquanto tal, não significa ou nem sequer é parte de um mundo *para alguém*, torna-se irrelevante, indiferente, irracional. No mundo hegeliano o *haver*, signo particular da existência, só *acontece* através da relação. Esta relação, ao fim, é sempre a relação do todo e da parte, e deste conjunto todo-parte consigo mesmo.

Devemos analisar melhor um aspecto: a implicação deste raciocínio é que *não há ponto fixo*, pois um ponto de partida exige uma configuração inicial ou do sujeito, ou do objeto, ou de ambos. Ainda que como ponto apenas inicial, momentâneo, deve haver um ponto de partida seguro, pois, se não houver, estamos diante de uma indeterminação absoluta, causada pelo movimento constante de influência recíproca que não encontra um padrão ou uma regra de compreensibilidade.

Por outro lado, o padrão fixo não permite a descoberta ou desenvolvimento. Nele tudo está contido. Ou o conteúdo alheio (seja do sujeito, seja do objeto) é reduzido ao esquema pré-concebido, ou a própria relação é preconcebida. A concepção teórica que pressupõe uma fixidez ou um ponto de partida de onde tudo deve ser compreendido ou leva ao solipsismo (onde tudo já está contido em uma das partes) ou ao determinismo (onde a própria relação já é determinada pelo todo preestabelecido)<sup>20</sup>. Em ambas encontramos o problema da precariedade do desenvolvimento: o que já se coloca no início é o que se encontra no fim, ou seja: o saber se concebe como *estático*.

É este paradoxo que a dialética hegeliana busca solucionar. E o caminho é através de um monismo reflexivo, onde polos como identidade-diferença, sujeito-objeto, universal-singular, se desenvolvem a partir da sua relação<sup>21</sup>.

Neste preciso ponto que se problematiza a relação Espírito [*Geist*]-Natureza, que ao mesmo tempo em que não se cindem ontologicamente, também não se identificam completamente<sup>22</sup>. E aqui está a cisão entre o meramente expresso, que não reflete sobre si, e a reflexão que encontra sua própria manifestação e se reconhece nela. Esta conciliação ocorre através do movimento cultural humano, que de ações de particulares (homens) constrói ambições e sistemas universais (através da formação cultural). E neste caminho é que a arte cumpre seu papel<sup>23</sup>. Apenas no todo do sistema filosófico a arte pode ser compreendida: “A filosofia da arte constitui um capítulo necessário no conjunto da filosofia, e é integrada neste conjunto que pode ser compreendida<sup>24</sup>.”

---

20 Cf. WL, Introdução.

21 Este problema é recorrente e aparece em diversas obras de Hegel. Cf. Ph., p. 11 – 67; WL I, p. 35 – 62; A I, p. 11 – 40.

22 Cf. WL II, p. 549 – 573; PINKARD, T. **German Philosophy 1760-1860: the legacy of idealism**. New York: Cambridge University Press, 2010, pp. 263 – 265, 275 – 280.

23 Cf. Ph., p. 512 – 544; Enz. §556 - 577.

24 HEGEL, G. W. F. **Die Idee Und Das Ideal**. Herausgegeben von Georg Lasson. Leipzig: Meiner, 1931, p. 07. Grifos nossos.

Ainda segundo Hegel:

Nós achamos que a arte é para o homem instrumento de consciencialização das ideias e dos interesses mais nobres do *Geist*. Nós achamos que é através das representações [*Vorstellungen*] da arte que os povos depuseram as suas intuições [*Anschauungen*] mais altas, onde as exprimiram e as consciencializaram. A sabedoria e a religião estão contidas na forma de arte, que nos oferece a chave da sabedoria e da religião de muitos povos. Religiões há em que a arte foi o único meio em que a *Ideia* do *Geist* se fez representável. Este é o objeto que vamos submeter a um tratamento científico ou, antes, filosófico-científico<sup>25</sup>.

O modelo progressivo-hierárquico levou Hegel a compreender a arte como uma etapa a ser superada (pela religião e, finalmente, pela filosofia) para a formação reflexiva da identidade do *Geist* absoluto. A arte seria uma etapa necessária mas que, uma vez superada, sobraria apenas como resquício lógico-histórico da manifestação e reflexividade que levam a instâncias hierarquicamente superiores de desenvolvimento do *Geist*<sup>26</sup>.

### Negatividade e autodiferenciação

Podemos dizer que para Hegel o retorno reflexivo e consciente ao interior é uma maneira de desenvolvimento da autonomia, de reconhecer e “tomar conta” de determinidades que até então estavam fora da relação uma com a outra (pela falta de um elo sintético unificador), assim também como esse elo unificador permite que esta interioridade seja externalizada em outro nível. Cada nível é um processo de superação da externalidade enquanto determinação estranha e alienada, que se torna um limite que impõe âmbitos de finitude. A superação deste estranhamento e alienação é ao mesmo tempo provada por um ato de sintetização e expressão de domínio das determinidades antes alienadas, e esta expressão tem como consequência um novo ato determinante de pôr, a partir da interioridade, novas determinações como exteriores e alienadas. Isto põe uma nova relação de limitação e finitude. É neste processo que infinitude (enquanto superação da finitude), liberdade e autonomia se relacionam. Hegel nega que o infinito enquanto o meramente sem fim, sem determinação e abstrato possa ter valor ontológico e semântico positivo. O infinito abstrato é uma mera negatividade, e só pode significar algo através de sua relação com o positivo.

Ora, pôr o positivo para Hegel é um ato de determinar, e “toda determinação é negação<sup>27</sup>“. O pôr da finitude é uma positividade, mas enquanto determinação, só pode ser algo negativo. Eis que

25 HEGEL, G. W. F. *Die Idee Und Das Ideal*. Herausgegeben von Georg Lasson. Leipzig: Meiner, 1931, p. 04.

26 Cf. Enz. §556 – 577.

27 Enz., §91, Zusatz.

devemos nos perguntar, como é possível que um pôr seja ao mesmo tempo um positivo e um negativo? Pois bem, aqui encontramos o ponto fulcral da lógica de Hegel no que concerne à negatividade enquanto logicamente produtora. Para tratar disto, devemos considerar os seguintes pontos: (1) a concepção de determinação enquanto negação; (2) a negação de pressupostos e a associação de pressupostos com o positivo dogmático, e assim o positivo não como primeiro, mas como relação reflexiva determinante – o positivo como negação da negação; (3) determinação como limitação, e limitação e não-limitação como aspectos de formação do finito e do infinito.

(1) A concepção de negação enquanto determinação: assim como não se pode pensar uma realidade não pensável, e, de outro lado, não há pensável sem o rastro de realidade, não há também o universal sem relação com o singular, nem singular que, enquanto singular, não seja tornado referenciável pelo universal. Da mesma maneira, o modo de operar a singularização do universal e a formação de categorias particulares envolve a atividade de determinação. Isto pode ser considerado da seguinte maneira: determinação é determinação de algo (realidade e identidade). Este algo, para ser determinado (e assim possuir identidade válida) precisa ser distinguido daquilo que ele não é (negação, diferença e alteridade). Este processo pode ser exemplificado na tábua das categorias de Kant, na *Crítica da Razão Pura*<sup>28</sup>: na categoria de qualidade nós encontramos realidade, negação e limitação. Limitação é o resultado da aplicação da negação à realidade. Nesta perspectiva, nós teríamos a prioridade lógica da positividade, sendo a negação algo somente aplicável à algo já dado – isto é, à positividade<sup>29</sup>.

Mas vimos que Hegel, seguindo Espinosa, aceita a afirmação de que “toda determinação é negação”. Mas a aceitação de Hegel desta afirmação vai além de dizer que “não há determinação sem negação”. Desta forma poderíamos entender que a negação *também* é um critério dentro dos elementos que sinteticamente formam a noção de determinação. Assim, negação permaneceria *junto e depois* da positividade, tendo a negatividade sua possibilidade atrelada ao positivo enquanto antecedente. Ao contrário, o positivo só se positiva através de determinação. E, novamente, “toda determinação é negação”. Agora que não podemos mais entender o positivo como antecedente do negativo, e determinação é um critério essencial do pensamento, então “toda determinação é negação” significa “determinação = negação”?

Isto tornaria ambos os termos indiferenciáveis. Mas será este o caso? Podemos responder dizendo que toda determinação é negação, mas nem toda negação é determinação. Isto significa que no pensamento de Hegel há primazia da negatividade – o que se chama “negatividade absoluta”.

28 Cf. KANT, Immanuel. **Kritik der reinen Vernunft**. Hamburg: Verlag von Felix Meiner, 1956.

29 No caso de Kant, o múltiplo (ou o “material”) dado à sensibilidade. Hegel não trabalha com a ideia de que algo possa ser “dado” e manter-se fixamente nesta posição.

Esta *não é* determinação, mas negação indeterminada. A determinação ocorre através de um processo reflexivo da negatividade – a *negação determinada*, que é a dupla negação (negação da negação). E através deste processo que se dá o positivo.

Este processo de transformar o negativo do negativo no positivo só ocorre pela aceitação de Hegel do binarismo (o mesmo da lógica clássica, com a diferença de que a produtividade se dá pela determinação). Assim a negação da negação torna-se afirmação. Da mesma forma, não podemos dizer que Hegel negue o princípio da contradição. Ao contrário, Hegel não afirma que algo é e não é *ao mesmo tempo no mesmo sentido*, a não ser para mostrar que uma determinada concepção deve ser refutada<sup>30</sup>.

Mas Hegel não usa “negatividade” apenas no sentido de operador lógico, a ser aplicado a proposições. Como vimos, para Hegel a negatividade tem primazia sobre o positivo, portanto não pode ser compreendido como a negação enquanto operador lógico (que só pode ser aplicado sobre uma dada proposição). Negatividade pode ser entendida como uma espécie de vetor ontológico, que condiciona limitações e ruptura de limites. O pensamento não se reduz, no seu aparato lógico, a esquemas nominalistas, matemáticos ou proposicionais. O pensamento “se movimenta”<sup>31</sup>, o pensamento é compreendido como modo de agir, modo de conceber, como que envolvendo a avaliação e determinação de comportamentos entre elementos, sejam eles conceituais ou materiais, seja a autorrelação de um elemento consigo mesmo gerando (através da negatividade) sua autodiferenciação e autolimitação.

Não fica claro, porém, o que significaria partir da pura negatividade, mas podemos buscar compreender isto (apesar das permanentes ambiguidades e paradoxos que o conceito polissêmico de “negatividade pura” traz) partindo para a justificação da negatividade.

(2) Associação entre o postulado positivo e dogmatismo: Um dos pontos que leva Hegel à compreensão da primazia da negatividade é o caráter radicalmente crítico do seu pensamento<sup>32</sup>. Seguindo a risca a criticidade kantiana, ao mesmo tempo que busca responder ao ceticismo de maneira positiva e sistemática, Hegel desenvolve um método de radicalização do processo da justificação circular defendida por Fichte<sup>33</sup>. Para Fichte, podemos começar com o princípio pressuposto, desenvolver dedutivamente suas consequências e, assim, avaliar sua validade de acordo com a validade e a coerência do que é consequente dele. Deste modo temos em Fichte (ao

30 Cf. LUFT, E. **As sementes da dúvida**. São Paulo: Mandarim, 2001, pp. 23 – 25.

31 Este “movimento”, porém, não é um movimento propriamente dito, pois não é movimento nem físico nem intuitivo, isto é, nem espacial nem temporal.

32Cf. Introdução de WL; LUFT, E. **As sementes da dúvida**. São Paulo: Mandarim, 2001.

33 FICHTE, J. G. **Sobre o Conceito da Doutrina-da-Ciência ou da assim chamada Filosofia**. Tradução: Rubens R. Torres Filho. In: Os Pensadores. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

menos na sua formulação inicial da *Wissenschaftslehre*<sup>34</sup>) um modelo de sistema que é fundacionista mas que utiliza o método da justificação circular.

Hegel vai incorporar este método circular de justificação ao próprio sistema<sup>35</sup>. Ora, um princípio deve ser independente de condicionamentos, mas todo aquele princípio “positivo” que é pressuposto está semanticamente ou pragmaticamente dependente de seu contrário – ou seja, daquela sua negação. Como pode um princípio ser válido, ser condicionante do resto, se ele não pode fundar a si mesmo de maneira independente e suficiente?

O que Hegel mostra é que os conceitos contrários se complementam. Mas se complementam, nos extremos, de maneira negativa, e assim são *opostos*. Quando são tratados de forma absoluta, demonstram insuficiência semântica (quando apenas um dos lados da oposição é considerado) ou contradição (quando a própria oposição é afirmada como absoluto – isto é, ao mesmo tempo no mesmo sentido).

E é aqui que retornamos ao problema de iniciar com o positivo: afirmar que um determinado termo é primeiro e positivo é ignorar a complementaridade semântica e a simetria com o oposto. O que é positivo ou negativo dentro de uma oposição depende de perspectiva. Do ponto de vista da relação mesma, o que temos é um termo ou proposição que nega o outro. Assim, esta limitação negativa de um em relação ao outro é que determina o limite. E apenas dentro dos limites é que encontramos o positivo. Isto é: apenas através de uma relação negativa encontramos o positivo. E aqui chegamos ao ponto (3).

### (3) finitude e infinitude:

A cognição finita é uma parte e um singular; se o absoluto fosse o conjunto do finito e do infinito, então seria a abstração do finito uma parte, mas na ideia o finito e o infinito são um, e assim o finito enquanto tal desaparece, enquanto ele deva ter efetividade e realidade em si e para si; isto é apenas que aquilo que é uma negação fora negado, e assim foi posto como afirmação. A mais alta abstração de tal absoluto feito negação é a Egoidade, assim como a coisa [*Ding*] é a abstração mais alta da posição. Tanto um como o outro são eles mesmos uma negação do outro<sup>36</sup>. (Werk 2, Glauben und Wissen, S. 301)

34 FICHTE, J. G. **Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre**: als Handschrift für seine Zuhörer. 4 Aufl. Hamburg: Meiner, 1997.

35 Não entraremos em detalhes sobre interpretação de sistema e método em Hegel, o que exigiria uma pesquisa à parte. Mas podemos considerar aqui que Hegel tem, entre os tópicos de seu sistema, uma circularidade (Lógica, Natureza, Espírito) levando em consideração que podemos distinguir entre má circularidade (tautologia, petição de princípio) e a suposta “boa” circularidade (aquelas que traz as informações novas, revela novos elementos, e que só pode ser assim pois opera sistematicamente através do que Hegel chama de Lógica Especulativa). Há, porém, verticalidade interna em certos âmbitos, como entre as categorias lógicas, as experiências da consciência e as manifestações e níveis de reflexividade do *Geist*.

36 HEGEL, G. W. F. Glauben und Wissen oder Reflexionsphilosophie der Subjektivität in der Vollständigkeit ihrer Formen als Kantische, Jacobische und Fichtesche Philosophie. In: **Werke 2**: Jenaer Schriften: 1801 – 1807. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, p. 301

Enquanto não há mais a primazia do positivo, Hegel nos mostra que há duas possibilidades de encontrar o negativo: ou através da consideração absoluta, onde um termo é “negatividade pura” ou “abstrata”, e isto significa, que ele elimina de si tudo que ele não é, e ao mesmo tempo torna-se vazio, indeterminado. De outro modo, temos a negação enquanto relação de dois termos que se negam mutuamente. Neste momento, temos já uma determinação: um é o que o outro não é – e esta é a primeira determinação, a mais básica do ponto de vista lógico.

Agora, analisaremos isto em relação com outra noção importante para Hegel: a noção de finitude e infinitude. Esta noção está diretamente conectada com a de limitado e ilimitado, mas, como veremos, não são sinônimos. Hegel trabalhará com duas noções de infinito, uma que ele chama de mau infinito, e outra a boa infinitude. No caso da segunda, nós temos a infinitude como uma relação entre limitado e ilimitado, sendo esta infinitude a capacidade de autonomia do *Geist* de se autolimitar, superar seus limites e colocar novos limites – e assim, se determinar, transformar suas determinações através das relações, e criar novas determinações.

A noção de finitude, para Hegel, é inicialmente ligada com um modo de pensar que ele chama de “lógica do entendimento”. Em primeiro lugar, Hegel percebe que a noção de finitude do pensamento, aquela noção que coloca um limite fixo, torna o pensamento condicionado. Ora, se o pensamento é condicionado por algo fora dele, como pode o próprio pensamento encontrar suas justificações e seus fundamentos de modo suficiente? Neste sentido, toda tentativa de fundamentar o conhecimento, responder às objeções dos céticos e mesmo toda crítica da razão torna-se insuficiente. Esta noção de limites do pensável e do próprio conhecimento (colocando o pensável para além do conhecimento possível e, também assim, a justificativa de que o que se pensa é capaz de tornar-se conhecimento) coloca toda filosofia em risco, e aqui Hegel pensa principalmente em Kant e na filosofia crítica.

Como é possível que Kant queira fazer o pensamento metafísico passar pelo “tribunal da razão” se este tribunal mesmo não está justificado? A ideia da *Crítica da Razão Pura* é a de que a razão encontre os limites do seu uso legítimo em termos de conhecimento<sup>37</sup>. Para isto, a razão deveria poder conhecer para além dos seus limites, ou o seu limite é imposto de fora e é desconhecido para ela – o que a faria condicionada e ao mesmo tempo incapaz de tornar-se sua própria fiadora. Sobre isto diz Hegel:

A qualidade própria do *Geist* é antes a verdadeira infinitude, isto é, aquela infinitude que não se contrapõe unilateralmente ao finito, mas o contém em si mesma, como um momento. É uma expressão vazia, quando alguém diz que há espíritos finitos. O *Geist*, enquanto espírito, não é finito, ele contém a finitude em si, mas apenas como uma finitude a superar e superada [*aufzuhebende und aufgehobene*]. Devemos dizer, embora não

37 Cf. KANT, Immanuel. **Kritik der reinen Vernunft**. Hamburg: Verlag von Felix Meiner, 1956.

discutiremos aqui a correta determinação da finitude, que a finitude é o conceito não adequado à sua realidade. [...] Apenas o não sabido contém limites, pois ele não sabe de seu limite; ao contrário, aquele que sabe de seu limite sabe dele não como um limite de seu saber. Só o não-sabido poderia ser um limite do saber. Saber seu limite significa, pois, saber de sua ilimitação. Mas se o *Geist* é declarado como ilimitado, como verdadeiramente infinito, nem por isso se deve dizer que a limitação está completamente fora do *Geist*. Muito antes, nós devemos reconhecer que o *Geist* deve se determinar, se finitizar e se limitar. Mas o entendimento está errado ao considerar essa finitude como uma finitude rígida – a diferença do limite e do infinito como uma diferença absolutamente fixa – e afirmar, por esse motivo, que o *Geist* é *ou* limitado *ou* ilimitado. A finitude, apreendida de maneira verdadeira, está contida na infinitude, e a limitação está contida no ilimitado. O *Geist* é assim *tanto* finito *quanto* infinito e *nem* um *nem* outro; ele permanece na sua finitização infinita, pois ele supera [*hebt ...auf*] em si a finitude; nada nele é um permanente, um essente, tudo muito antes é um ideal, apenas um aparecer<sup>38</sup>.

Há, em Hegel, a negação da possibilidade lógica da determinação de dois infinitos simultâneos. Consequentemente, toda limitação é determinação que, ao mesmo tempo, é finitização. Assim, ainda que uma diferença traga dois elementos indeterminados, eles não serão considerados mais como infinitos, mas como finitos. Desta forma, a delimitação de um termo como “não-cachorro” (que é feita através da relação com “cachorro”) pode permanecer uma delimitação precária, pois “não-cachorro” permanece pouco definido e, do ponto de vista distributivo, incontável. Mas esta simples delimitação e o pôr em relação com seu negativo já é suficiente para que Hegel considere cada termo da relação, quando avaliados *dentro* da relação cada um como um termo *em si*, e não como avaliação sintética da relação mesma – o que traria o infinito superado [*aufgehoben Unendlichkeit*] – como não-infinito e logo (de acordo com a bivalência) como finito.

A atividade da determinação, por meio da negação, envolve tanto o pôr de limites, mediante a determinação de termos que se excluem mutuamente, e a superação destes limites através de uma “superação” [*Aufhebung*], onde estes dois termos antes excludentes são mediados através de um terceiro (ou de uma nova abordagem, no caso de figuras fenomenológicas) que engloba os dois em uma relação. Este processo é usado não apenas na lógica (no âmbito do “pensamento puro”, coisa que não passa de uma abstração), mas no percurso fenomenológico assim como na estrutura do real (filosofia da natureza e filosofia do *Geist*). Assim, a negatividade define o *Geist* enquanto capaz de superar as determinações finitas postas por ele mesmo: “[...] pois o *Geist* é, como já dissemos, essencialmente a *Ideia* na forma de idealidade, isto é, o ser-negado do finito<sup>39</sup>.”

É neste sentido que podemos entender o *Geist* e seu processo de permanente negatividade como sua autonomia (seu pôr de sua própria lei, isto é, das suas próprias limitações e a revisão destas limitações), sua liberdade (entendida aqui no sentido positivo de autonomia e ausência de

38 Enz., §386, Zusatz, grifos do autor.

39 Enz., §386, Zusatz. Grifos nossos.

determinações externas – porém nunca ausência de determinações, muito menos entendida como arbítrio individual) e como autotranscendência<sup>40</sup>.

A partir deste ponto, nos é importante compreendermos a relação com as categorias básicas de universal, particular e singular, para depois passarmos à compreensão das formas lógicas de pensamento que Hegel considera etapas da formação do pensar, que são a *lógica do entendimento*, a *lógica dialética* e a *lógica especulativa*.

Sobre as categorias de singular, particular e universal, Hegel esclarece:

Tomemos, por exemplo, a *inferência* [*Schluss*] (não no sentido dos antigos, de lógica formal, mas no sentido de sua verdade), tal é ele a determinação, que o particular é o meio através do qual os extremos da universalidade e da singularidade são conectados. Esta forma de inferência é a forma universal de todas as coisas [*Dinge*]. Todas as coisas são particulares, que contém em si a universalidade e a singularidade conectadas<sup>41</sup>.

Podemos afirmar que todas as coisas são formadas por relações de inferência [*Schluss*] que envolvem a relação entre estas três categorias. Muito se confunde o papel do particular e do singular em Hegel. O singular não é o particular. O particular já está perpassado pelo universal – e não é, apesar disto, o universal concreto. O singular está ligado à realidade ou concretude “pura” e também à individualização. Porém o singular puro não pode ser pensado, pois somente o universal tem a característica do pensamento. Ao mesmo tempo, o universal não pode estar concretizado sem perpassar a própria concretude, e neste sentido significa que o universal precisa perpassar a singularidade. Por isto o “universal puro” não passa de uma abstração indeterminada, algo oco, a pura forma do pensamento que, em si mesmo, não é nada. Mas a realidade não é constituída de pensamentos vazios e intuições cegas. Por isto mesmo o singular deve estar perpassado pelo universal, assim como o universal deve poder ser singularizado – sob pena do pensamento não ter

---

40 Devemos reconhecer, especialmente no ponto sobre o papel da negatividade no pensamento de Hegel, a possibilidade de não o termos compreendido plenamente. Talvez a própria plenitude da compreensão envolva este processo de negatividade – quer dizer, a compreensão da negatividade passa pela própria negatividade, que Hegel atribui como uma característica do pensamento, do *Geist* e também da consciência. Isto quer dizer que apresentar o pensamento de Hegel em algo “bem elaborado” envolve a circuncisão, a delimitação, o “*Beschränkung*”, aquilo mesmo que o negativo não se permite. Por isto a questão de associar a primazia da negatividade com o negativo como primeiro é um problema: é evidente que para pensarmos algo devemos ter já algo para pensar. Assim, a negatividade pura aparentemente não traz nenhum conteúdo, e dizer que a negatividade pura traz “a si mesma como conteúdo” (um tipo de linguagem tipicamente hegeliana) significa apenas dizer que isto, este que aparece como positivo e é considerado apenas como positivo, não é nada mais que uma determinação absoluta, fora da relação. E isto quer dizer: negatividade absoluta – esta positividade é uma ilusão. De qualquer maneira, devemos considerar a primazia da negatividade não como o primeiro passo em um método esquelético, mas como aquilo que há de mais elementar e funcional no pensamento. A positividade que aparece “por primeiro” não é “primieva”. E quando o próprio pensamento tenta colocar a negatividade pura como algo posto positivamente como primeiro em um esquema, ele nos escapa. Isto tudo por conta da sua negatividade. O que poderíamos pensar, então, sobre tal princípio? Um princípio lógico que é, ao mesmo tempo, impossível de ser provado e posto positivamente. O que aparentaria estar em contradição com a pretensão de Hegel de não deixar nada pressuposto nem de apelar para um misticismo irracional. Mas bem, a negatividade atravessa todos os momentos. Não é algo ausente e que se faz esconder: ao contrário, está em tudo que aparece na experiência do pensamento. Fosse o negativo determinado, não poderia ser determinante. O que nos coloca de volta à humildade epistêmica: como podemos pretender entender o negativo?

41 Enz., §24. Grifos do autor.

realidade alguma. E apenas através da relação entre os singulares já conceitualizados, ou seja, perpassados pelo universal, é que temos o particular. O particular é aquele conceito que não é o universal, pois está submetido a um gênero mais amplo ao mesmo tempo que tem dependência distributiva, e ainda não é também o singular, pois pode designar mais de uma singularidade e é independente de cada uma delas em específico (embora não seja independente de exemplares singulares de modo geral). Mas, desta forma, a dialética nos leva a entender que as determinações da singularidade, enquanto algo compreensível – e, portanto, também pensada –, só podem ser determinadas por meio da particularidade: o singular é aquele particular que se diferencia negativamente dos seus outros pares. Por exemplo: um humano é humano (seu gênero particular), contém o conceito em si e para si (ou seja, é tanto formado pela estrutura do pensar do *Geist*, pela *Lógica*, quanto faz uso e é consciente desta capacidade universal constitutiva do pensamento), e ao mesmo tempo também cada um destes particulares humanos tem suas diferenças específicas um com os outros – o que determina traços de sua singularidade.

Sobre a contradição que existe no interesse puramente teórico sobre a natureza podemos dizer que primeiro observamos as coisas enquanto singularidades, mediante os sentidos; depois buscamos fazê-las categorias gerais, as colocamos em forma de pensamento, isto é, em forma de universal. Mas elas, enquanto entes singulares, ou enquanto “coisas da sensibilidade” ou da “percepção”, não são elas mesmas esta universalidade. Eis que surge a contradição da concepção puramente teórica da natureza, que deve ser superada por uma concepção filosófica especulativa:

[...] com essa posição temos duma vez fixado os dois, objeto e sujeito, e a separação de ambos, um aquém e um além. Assim, aqui entra a dificuldade: como atravessamos nós, sujeitos, até os objetos? Se nos atrevemos a saltar este abismo, e nos deixamos para isto, na certa, descaminhar, assim pensamos esta natureza; fazemos que ela, que é outra coisa do que nós, seja outra coisa do que o que ela própria é. Ambas as relações teóricas são também imediatamente entre si opostas: fazemos das coisas gerais ou particulares a nós, e contudo elas, como coisas naturais, devem ser para si livres. Eis aqui o ponto, de que se trata em relação à natureza do conhecimento – este, o interesse da filosofia<sup>42</sup>.

Dito isto, devemos passar para a aplicação lógica destas categorias, que podem se dar de acordo com o modelo tripartite (que no seu conjunto forma a lógica triádica hegeliana, resumida no termo dialético-especulativo) já mencionado. Pela definição de Hegel:

O lógico tem a forma de três faces: a) a *abstrata* ou do *entendimento*, b) a *dialética*, ou da *razão negativa*, y) a *especulativa* ou a *razão positiva*. Essas três faces constituem não três partes da lógica, mas são *momentos de cada realidade lógica*, que são cada conceito ou cada verdade em geral<sup>43</sup>.

---

42 Enz., §246, Zusatz.

43 Enz., §79. Grifos do autor.

A lógica do entendimento está diretamente relacionada com o pôr da finitude enquanto absoluto<sup>44</sup>. A lógica do entendimento tem a característica de segregar, analisar os conceitos em sua abstinência da relação, e por conta disto segrega sua análise em uma diversidade imensa de conceitos, categorizações e classificações. É típico do entendimento o procedimento nominalista e topológico, e este encontra, tanto no viés analítico quanto no sintético, o mau infinito. Pela definição de Hegel: “a) O pensamento enquanto *entendimento* permanece na determinidade [*Bestimmtheit*] fixa e na diferencialidade [*Unterschiedenheit*] dela mesma contra outras; uma tal abstração limitada vale para ele [o entendimento] como se fosse subsistente e como se tivesse o caráter do ser [*als seiend*]<sup>45</sup>.”

O entendimento opera com a generalidade abstrata e tem diante de si a particularidade, a concretude enquanto algo que lhe é oposto. Seu princípio é a identidade, a simples relação consigo mesmo<sup>46</sup>. O entendimento é incapaz, por si só, de adequar o universal ao singular de maneira suficiente e coerente. Ao buscar o conhecimento empírico por indução, nunca encontra o termo universal de maneira adequada, sendo sempre passível de entrar em contradição quando a lógica dialética demonstra as diferenças entre os singulares, levando à necessidade de divisões conceituais cada vez mais precisas, porém de uma pluralidade tal que nunca atinge plena unidade. E assim o entendimento no procedimento “empírico-dedutivo” (se podemos dizer assim, para diferenciar do que falamos anteriormente, do entendimento classificatório indutivo) ao buscar exemplares singulares para exemplificar o gênero (tanto o particular quanto a exemplificação do conceito mesmo, isto é, do universal) se encontra na situação do que Hegel chamaria de “mau infinito” - a categoria empírica do entendimento encontra sempre a possibilidade de ampliar ainda mais seu leque tanto denotativo quanto conotativo – isto é, é sempre possível encontrar ainda mais um objeto possível a ser denotado, ou ainda mais uma propriedade possível a ser conotada em um determinado objeto. O entendimento é, portanto, insuficiente para justificar a si mesmo e o saber que pretende.

O entendimento está ligado à finitude, e esta finitude mesma impossibilita que a verdade caiba no conhecimento:

A expressão de *pensamentos objetivos* sinaliza a *verdade*, que deve ser *objeto* [*Gegenstand*] absoluto, não deve ser somente a *meta* da filosofia. Mas a expressão indica logo uma oposição, e em verdade uma oposição em torno de cuja determinação e validade gira o interesse do ponto de vista atual e a questão sobre a verdade e sobre a cognição [*die Erkenntnis*] dela mesma. Estando as determinações do pensar afetadas com uma oposição fixa, isto é, são elas apenas naturezas *finitas*, então são elas inadequadas à verdade, que é absolutamente em si e para si, então a verdade não pode entrar no pensar. O pensar que traz apenas determinações *finitas* e em tais determinações se movimenta se chama *entendimento* (no sentido estrito da palavra). Mais precisamente é a *finitude* das determinações do pensar

44 Cf. Enz., §386.

45 Enz., §80. Grifos do autor.

46 Cf. Enz., §80, Zusatz.

compreendida de dois modos: uma em que são *apenas subjetivas* e que tem uma oposição permanente com o objetivo; a outra aquelas que enquanto *conteúdos limitados* em geral permanecem na oposição tanto umas contra as outras quanto contra o absoluto. Agora se deve examinar, como introdução mais próxima, *as posições conferidas ao pensar sobre a objetividade*, para esclarecer e pôr em evidência a significação e o ponto de vista que aqui foram atribuídos à lógica<sup>47</sup>.

A lógica do entendimento se caracteriza como aquela que mantém a separação entre o conceito (o universal) e o objeto (o singular), de forma que esta separação postula já, ainda que implicitamente, dois finitos, duas limitações, uma diante da outra. Ao mesmo tempo, estas limitações devem estar reunidas de maneira a corresponderem uma a outra. Mas esta correspondência é impossível, uma vez que sua diferença radical e sua separação é já um postulado imanente à lógica do entendimento. Uma maneira de “resolver” este problema é a atividade autoritária do entendimento de subsumir as singularidades sob a generalidade do conceito, aparando e ignorando as diferenças permanentemente presentes na singularidade. Por conta disto, apenas uma lógica que consiga levar a termo a diferença e, ao mesmo tempo, a conexão unitária entre as coisas através e apesar da diferença é que pode dar conta de ser uma filosofia que realmente corresponde à realidade. Neste sentido nos são esclarecedoras as palavras de Borgeois:

Pensar é diferenciar a identidade, identificando as diferenças. Mas o entendimento não pode, por natureza, efetuar esse ato concreto (isto é, que reúne determinações opostas) da identificação da diferenciação e da identificação, a não ser diferenciando *abstratamente* os dois momentos que o constituem, *justapondo* um ao outro. Desse modo, destrói o pensamento, pensando: pensa de maneira não-pensante. Como a diferenciação não é diferenciação da própria identidade (diferenciação interna) opera-se de forma exterior, ou, por outra, é diferenciação puramente objetiva, pela qual as diferenças ficam absolutamente exteriores umas às outras, e são recebidas exteriormente pelo sujeito: uma diferenciação *empírica*. Inversamente, como a identificação não é a identificação da própria diferença (identificação interna), mas imposta de fora, a exterioridade da identidade em relação à diferença objetiva faz com que seja identidade puramente subjetiva: a identidade abstrata do *formalismo*<sup>48</sup>.

O que Hegel fará é trazer esta contradição à tona, através do processo negativo da lógica dialética. É o passo de levar a negatividade a sério. Hegel nos diz sobre o momento dialético (ou racional-negativo): “β) O momento *dialético* é a própria autossuperação de tais determinações finitas e seu transmudar-se para sua contraposição<sup>49</sup>.” O movimento dialético traz para a relação imanente aquilo que o entendimento colocava como segregado. Consequentemente, faz transparecer, através da própria coisa em relação imanente, as oposições, que se relacionam de maneira negativa uma com relação à outra, traçando seus limites e impondo uma a finitização da outra. Sua incompatibilidade é demonstrada, de maneira mais radical, através da contradição. Esta contradição, porém, deve ser resolvida. Por conta disto, o momento dialético é o princípio de todo o

47 Enz., §25. Grifos do autor.

48 BOURGEOIS, B. A Enciclopédia das Ciências Filosóficas. In: HEGEL, G. W. F. **Enciclopédia das Ciências Filosóficas em compêndio**: 1830, volume I: ciência da lógica. Tradução de José Machado e Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1997, p. 409. Grifos do autor.

49 Enz., §81. Grifos do autor.

movimento. A contradição entra aqui como um termo importante, que pode ser compreendido na sua polissemia em suas funções específicas através da seguinte classificação de Eduardo Luft:

Gostaria de iniciar, portanto, com a seguinte precisão semântica: ‘contradição’ vem a ser, para Hegel, ou *insuficiência*, ou *insuficiência superada* (contradição-na-síntese) ou *disrupção*. Cada um desses sentidos pode ter tanto uma aplicação à esfera do pensamento e da linguagem como à esfera do real. No âmbito do pensamento, insuficiência é a característica de um determinado termo considerado em si mesmo. Se ‘ser’ é um conceito que semanticamente depende de sua inserção em um dado campo de sentido – aquele constituído pela teia semântica que unifica ‘ser’, ‘nada’ e ‘dever’ –, então, considerando em si mesmo, o termo é semanticamente insuficiente. Essa insuficiência pode ser resolvida ao inserirmos o termo em seu respectivo campo: enquanto ele constitui um momento na tríade ser-nada-dever, sua insuficiência semântica é superada (*aufgehoben*). Respectivamente, se e quando o conceito é considerado fora de sua inserção no referido campo semântico, ocorre a disrupção, ou seja: a ruptura da unidade de seu sentido em geral (ou perda do sentido originário) [...] <sup>50</sup>

A lógica dialética é capaz de mostrar as incongruências entre o gênero e as diferenças específicas, levando à postulação de uma infinidade de categorias e conceitos que serão sempre insuficientes. Por isto apenas através da lógica especulativa pode o pensamento encontrar sua precisão, coerência e unidade. Esta leva em consideração as relações entre o universal e o singular mediada já pelas relações horizontais dos gêneros conceituais, e colocando junto o significado e as determinações dos gêneros, mostra que suas determinações, que se mostram diversas e (postas no extremo pela lógica dialética) opostas ou contraditórias, só se resolvem em relações mediadas por um conceito mais amplo do qual são subdeterminações possíveis – diferentes graus, momentos, etc.

Desta maneira, no nível puramente lógico, enquanto a perspectiva do entendimento busca isolar os conceitos e analisá-los em fragmentos diferentes (uma perspectiva atomista), a lógica especulativa mostra que os conceitos só se tornam significantes enquanto se colocam em relação – relação esta amarrada até os limites, onde há sua disrupção quando concebidos ambos os limites de forma simultânea e absoluta, de maneira não-relacional e não-mediada.

Isto nos leva ao terceiro momento lógico, que é o momento especulativo (ou racional-positivo): “y) A *razão especulativa* ou *positiva* alcança a unidade das determinações na sua contraposição, o *afirmativo*, que está contido na sua resolução e na sua passagem<sup>51</sup>.” Sendo este momento um momento positivo da negatividade, onde a radicalização tanto da negatividade quanto da imanentização das relações traz algo verdadeiro que trata da relação mesma:

A dialética tem um resultado *positivo*, porque ela tem um *conteúdo determinado* ou porque seu resultado não é o *vazio*, o *nada abstrato*, mas a negação de *certas determinações*, os quais o resultado é igualmente mantido, porque este não é um *nada indeterminado*, mas antes é um resultado<sup>52</sup>.

50 LUFT, E. **As sementes da dúvida**. São Paulo: Mandarim, 2001, pp. 150 – 151. Grifos do autor.

51 Enz., p. §82. Grifos do autor.

52 Enz. §82.

Isto é: o resultado é o processo de determinação através da negatividade, é o surgir da *negação determinada*, que aparece através do momento dialético e que permite tanto as determinações quanto a superação das contradições, o que caracteriza o momento especulativo como sendo formado por este processo dialético e pela ferramenta do *Aufhebung*.

Assim “Se nas ciências empíricas o material é recebido do exterior como dado pela experiência e em seguida ordenado segundo uma regra universal já fixada, e introduzido em uma conexão exterior, o pensamento especulativo, ao contrário, deve mostrar cada objeto seu, e o desenvolvimento deles, em sua absoluta necessidade<sup>53</sup>.” Vemos aqui que a lógica do entendimento faz parte do processo, muito embora manter-se neste momento é manter-se em uma posição que mostra-se contraditória. Há necessariamente o movimento do entendimento como início e que inclui, em vez de ignorar ou excluir, a ciência empírica como momento, momento este que traz pela primeira vez a relação entre o universal e o singular, permite as diferenciações de generalidade lógica – trazendo assim o particular e os gêneros diversos – e permite ao pensamento dialético este movimento negativo e crítico entre os gêneros, assim como o posterior desenvolvimento conceitual e especulativo, que busca a reconciliação e a superação das contradições geradas pelo movimento dialético.

### ***Aufhebung***

O *Aufhebung* é o processo que permite que, ao mesmo tempo, o ser seja *logos* e que, apesar disto, a falsidade e a ilusão sejam possíveis enquanto existentes e racionais. Caso apenas a verdade fosse racional, ou o ser não poderia ser racional ou a falsidade não teria nenhum ser. Mas isto cria, obviamente, um paradoxo. A solução hegeliana é a de compreender o falso como uma incoerência, como algo passível de gerar contradição ou disrupção, falência do sentido ou falência material mesma (como a decadência de uma civilização ou a morte de um organismo). O processo de *Aufhebung*, porém, permite que mesmo o “erro” seja posto em seu sentido diante do todo, pois há algo nele de verdadeiro. O erro não poderia ser errado e existir ao mesmo tempo. Por isto o erro emerge já como uma possibilidade dada pela realidade e pela racionalidade. O que faz com que ele seja menos adequado é a sua relação com outros elementos e sua consequência enquanto processo

---

53 Enz., §379, Zusatz.

de desdobramento. E trazer uma solução a este “erro” ou a esta “falsidade” sem apagar o que ele tem de verdadeiro é deixá-lo ser sem apagar sua existência – o que faria que, junto com isto, a verdade que habita nele não pudesse emergir (e assim também não aprenderíamos nada com isto e estaríamos fadados à eterna repetição dos mesmos erros). Assim, o *Aufhebung* permite o processo de conciliação das diferenças em novas formas de relação, através de considerações mais amplas e de um jogo conceitual onde os elementos que se tornaram disruptivos se tornam co-constitutivos por meio de uma relação com um âmbito que já o colocaria em relação (pois apenas por estarem em relação é que poderiam gerar a contradição ou a incoerência). Sobre o significado do termo “*aufheben*”:

Importa recordar aqui a dupla significação da nossa expressão alemã *aufheben*. Por *aufheben* entendemos primeiro a mesma coisa que *hinwegräumen* [ab-rogar], *negieren* [negar], e por conseguinte dizemos, por exemplo, que uma lei, um dispositivo são *aufgehoben*. Mas além disso significa também o mesmo que *aufbewahren* [conservar], e nesse sentido dizemos que uma coisa está *wohl aufgehoben* [bem conservada]. Essa ambiguidade no uso da língua do qual a mesma palavra tem uma significação negativa e uma significação positiva, não se pode considerar como contingente, nem se pode absolutamente fazer à linguagem a censura de dar azo à confusão; mas tem-se de reconhecer aí o espírito especulativo de nossa língua, que vai além do simples *ou...-ou...* do entendimento<sup>54</sup>.

A identidade da identidade e da diferença (da razão especulativa através do processo de *Aufhebung*) não pode ser entendida como uma mera identidade, mas como este processo de conexão entre os elementos que se diferenciam, que formam um todo autorrelacionado, mas onde também, tanto nele mesmo quanto em suas partes, a identidade e a não-identidade são correlativos que embatem e se complementam de acordo com as diferentes perspectivas em que são postos.

Assim, a reflexão *especulativa*, ou o conceito filosófico, cujo sentido Hegel define então com nitidez, é a mediação da mediação (reflexão) e do imediato (absoluto) na medida em que cada determinação se dá como uma autodeterminação do absoluto: como *determinação* do absoluto é a *negação* do absoluto: absoluto *negado*. Mas *como autodeterminação* do absoluto, o absoluto *se negando*, é a afirmação do absoluto pelo absoluto nela; portanto, negação dessa negação que é enquanto determinação. Contudo, essa negação da negação (ou determinação) é por sua vez determinada por seu objeto: portanto, uma outra determinação: a *autodeterminação* do absoluto (negação da negação de si mesmo) é assim sempre sua *autodeterminação* (uma nova negação de si mesmo)<sup>55</sup>.

A concepção de filosofia e de conhecimento de Hegel (que, convém lembrar, entende filosofia enquanto saber e enquanto ciência), em que a separação contemporânea (já traçada na modernidade anterior a Hegel) entre a “verdadeira ciência, a única objetiva” (ciências naturais e “exatas”) e a ciência “casual e contingente” (as chamadas “ciências humanas”) não faz nenhum sentido, e só pode ser separada em graus hierárquicos de autorreflexão. Neste ponto, ao contrário da

54 Enz., §96, Zusatz.

55 BOURGEOIS, B. A Enciclopédia das Ciências Filosóficas. In: HEGEL, G. W. F. **Enciclopédia das Ciências Filosóficas em compêndio**: 1830, volume I: ciência da lógica. Tradução de José Machado e Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1997, p. 397. Grifos do autor.

visão que é predominante na cultura contemporânea, atravessando tanto as concepções acadêmicas até o senso comum mais ingênuo, a concepção de Hegel é a de que há uma superioridade das ciências mediadas pelo próprio homem, das ciências humanas ou *Geistwissenschaft*, com relação às ciências da natureza ou *Naturwissenschaft*. Isto porque apenas o pensamento é capaz de verdade, e a investigação do próprio pensamento é o ponto mais alto. Neste sentido, temos três domínios distintos desta verdade, sendo o conceito sua estrutura lógica e ideal, a natureza sua expressão inconsciente e concreta, e o *Geist* a efetivação final desta autorreflexão. A compreensão e o conhecimento, para terem legitimidade, devem buscar em cada objeto legítimo (onde “objeto” pode envolver também atividades que são autoconstrutivas ou autorreferentes com relação ao pensamento) a sua justificação através do fio de uma “necessidade imanente”. Temos um exemplo na própria abordagem da arte, quando Hegel, no *Vorlesung* do curso de 1823 diz:

Diríamos que a arte não seria capaz de nenhum tratamento científico, assim como também filosófico. Assim podemos também salientar que a filosofia não é separada da cientificidade [*Wissenschaftlichkeit*], pois ela conhece as coisas [*die Dinge*] na sua necessidade imanente [*innerlichen Notwendigkeit*], na necessidade do desenvolvimento de si mesmas. E este é o caráter da ciência em geral. A filosofia agora apresenta a necessidade imanente do objeto e é, assim, ciência<sup>56</sup>.

O conhecimento não deve estar preso ao que Hegel chama de *lógica do entendimento*, enquanto uma mera construção nomológica que categoriza experiências, dados ou objetos em conjuntos e avalia suas relações através de casos de semelhança e dessemelhança. A verdade e a ciência encontram sua plena efetivação através da radicalização do pensamento, levando os paradoxos do entendimento a termo, até mostrar sua insuficiência racional, sua parcialidade ou seu “mau infinito” (isto através da etapa *dialética* ou *da negação determinada*), até a sua resolução em uma concepção mais elevada e logicamente mais consistente, mais abarcante e logicamente mais conectada, através de uma reconciliação no nível *especulativo* (através dos processos de *Aufhebung*, de *superação*). De acordo com Hegel:

A relação da ciência especulativa com as outras ciências só existe enquanto a ciência especulativa não deixa, como de lado, o conteúdo empírico das outras, mas o reconhece e o utiliza; e igualmente reconhece o universal dessas ciências – as leis, os gêneros, etc. – e o utiliza para seu próprio conteúdo; mas também, além disso, nessas categorias introduz e faz valer outras<sup>57</sup>.

A *Lógica* é a estrutura geral para a Filosofia do Real (que, por sua vez, envolve Natureza e o *Geist*). A grande questão de Hegel é a reconciliação: como é possível pensar logicamente uma estrutura, passível de ser real, onde o conhecimento através das relações causais seja possível, assim como também a liberdade? Como pensar no movimento histórico como tendo uma lógica e um

---

56 HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Org. de Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Meiner, 2003.

57 Enz., §9.

sentido, através do questionamento que uma concepção radical de autonomia coloca à ideia de uma teleologia histórica? Como podem conceito e intuição estarem relacionados? Ao fim, como manter uma noção de conhecimento enquanto infalibilidade da necessidade ao mesmo tempo que se reconhece o espaço (também ele *necessário*) da contingência? Este problema é colocado da seguinte maneira por Terry Pinkard:

[...] há uma ‘lógica’, uma estrutura normativa, com relação a maneira que nós devemos pensar sobre nós mesmos e o mundo sob a luz da asserção pós-kantiana de Hegel, que nosso pensamento pode estar sujeito apenas àquelas normas as quais ele pode considerar a si mesmo como autor? Como pode o ‘pensamento’, para usar a frase pitoresca de Hegel na *Lógica*, ser o ‘outro de si mesmo’, tanto o legislador quanto o subordinado à lei<sup>58</sup>?

O que podemos acrescentar aqui é que o pensamento e sua estrutura lógica não são apenas “estruturas normativas”, mas também *constitutivas* (caso contrário toda a *Wissenschaft der Logik* não seria nada além de um tratado ao nível kantiano de *ideias regulativas*, seja como normas para o uso correto da sistematização do saber – tendo validade apenas na sua própria estrutura, mas sem confirmação na sua relação com seu objeto mesmo – seja como normas de constituição da ação e das configurações político-sociais), e que esta é uma característica essencial da própria proposta de relacionar autonomia com a efetividade. Ou seja, a razão não apenas determina o que *deve ser*, mas ela *não pode ser de outra maneira*, pois *não há nada fora da razão*, e justamente por isto a própria razão assimila “o outro de si mesma”, pois esta alteridade é apenas uma autoalienação, parte de um processo de movimento de autodiferenciação de um todo que não pode ser outro de si mesmo de maneira radical, e que no fundo se desdobra em relações de constantes diversificações que são novamente postas em relação, gerando novas determinações em um conjunto que deve ser complexo e rico de maneira a seguir o lema leibniziano de gerar maior diversidade possível na maior ordem possível – em que “ordem” é compreendida como *unidade e identidade da identidade e da diferença*. Esta identidade é categorialmente expressa na *Ideia*:

A *Ideia* não tem, porém, apenas o sentido universal do *Ser verdadeiro*, a unidade do *conceito* e da *realidade*, mas o determinado do *conceito subjetivo* e da *objetividade*. O conceito enquanto tal é, a saber, ele mesmo já a identidade dele mesmo e da *realidade* [*Realität*]; pois a expressão indeterminada ‘*realidade*’ significa geralmente não outra coisa que o *Ser determinado* [*bestimmte Sein*]; este porém tem o conceito na sua particularidade e na sua singularidade. Da mesma forma é ainda a *objetividade*, que se coloca reunida na *identidade* consigo nas suas determinidades, *conceito total*<sup>59</sup>.

Assim, é a tentativa radical de pensar a diferença que leva Hegel a propor seu sistema, ao mesmo tempo que não pode aceitar que a diferença, ela mesma, seja absoluta ao ponto de bloquear o pensamento, pois Hegel compreende pensamento e racionalidade enquanto processo de determinação que, de certa maneira, envolve determinar relações dentro de um âmbito, e onde esta

58 PINKARD, T. *German Philosophy 1760-1860: the legacy of idealism*. New York: Cambridge University Press, 2010, p. 247.

59 WL II, p. 466. Grifos do autor.

determinação ocorre deve haver algum elo de semelhança (caso contrário, caso houvesse apenas uma diferença absoluta, como estariam eles conectados e relacionados?), e assim o pensamento passa a ter o caráter de *identificação*. Ora, não se pode reduzir, obviamente, a diferença à identidade (o que tornaria a realidade *indiferente* ao pensamento, e vice-versa), e nem mesmo a identidade à diferença (o que a tornaria *impensável* e ou absolutamente *autocontraditória* ou simplesmente *inalcançável e indizível*, portanto, não-racional). O processo radical de tentar solucionar esta questão leva Hegel à razão especulativa, onde a própria identidade racional considera, dentro de si, suas diferenças, mas em relações que podem ser determinadas e postas enquanto um conjunto de determinações. Isto nos leva à identidade enquanto um conjunto complexo de relações (e enquanto estas relações mesmas só podem ser explicadas através das determinações, que não podem, por sua vez, serem dadas fora do próprio limite determinante), o que quer dizer: a totalidade destas determinações, único lugar onde a própria determinação pode manter seu sentido. Neste quesito, podemos considerar o que nos diz Markus Gabriel:

Não há uma hiperteoria metafísica; existe apenas uma metateoria que enuncia as condições para não haver hiperteorias metafísicas sobre o além. Consequentemente, a *Ciência da Lógica* de Hegel não foi projetada para constituir a hiperteoria máxima, transcendendo a finitude, mas, ao contrário, investiga a natureza da determinidade ou finitude. De fato, Hegel diz coisas como ‘o momento dialético é o próprio suprasumir-se de tais determinações finitas e seu ultrapassar para [as determinações] opostas.’ Mas *isso não significa que o movimento de suprasunção [superação, Aufhebung] termine com uma declaração final de suprasunção [Aufhebung]. O finito transcende a si mesmo apenas em outra posição finita*<sup>60</sup>.

A negação de um limite do conjunto de determinações manteria a própria determinação em aberto. Assim, chegamos à noção de totalidade. Mas Hegel não se deixa seduzir de maneira tão simples por este pensamento determinista e totalitário: a razão, ao incluir o outro de si mesma, inclui na totalidade também o infinito, e mais do que uma mera abstração, este infinito é a tendência estrutural da própria razão enquanto maneira de autonomamente determinar seus próprios limites e suas próprias determinações – ou seja, o infinito é condicionado pela sua autonomia. Pois “O *Geist* não é algo em repouso; antes, é o absolutamente irrequieto, a pura atividade, o negar ou a idealidade de todas as fixas determinações do entendimento<sup>61</sup>.” O que traz mais um elemento do paradoxo da lógica, que é a relação entre o finito e o infinito e a concepção, análoga da identidade enquanto *Aufhebung* (isto é, a identidade da identidade e da diferença), do infinito enquanto relação determinada entre finito e infinito. O ponto é: se há totalidade em Hegel, ela é uma totalidade que deve ser considerada enquanto capacidade de autotranscendência, o que quer dizer: ela muda e tem outras possibilidades de configuração. Mas, ao mesmo tempo, devemos pensar o seguinte: caso esta

60 GABRIEL, M. O ser mitológico da reflexão – Um ensaio sobre Hegel, Schelling e a contingência da necessidade. In: GABRIEL, M.; ŽIŽEK, S. **Mitologia, Loucura e Riso**. A subjetividade no idealismo alemão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 79. Grifos nossos.

61 Enz., §378, Zusatz.

totalidade, enquanto conjunto de determinações, pudesse vir a ser qualquer coisa diferente do que é, o que poderia significar escrever um tratado tal como o *Wissenschaft der Logik*?

## 1.2. GEIST

### Observações gerais

Como nosso objetivo envolve situar o lugar da música no sistema de Hegel, e buscar por meio desse os elementos prévios que compõem a música na sua condição histórica e no seu significado, na sua composição, etc., devemos começar olhando para alguns elementos mais essenciais do sistema hegeliano, a fim de podermos posicionar a música diante disto. São importantes aqui as relações entre Natureza e *Geist*, a noção de *Geist Absoluto* (em que a arte e, conseqüentemente, a música, se inserem), o universal e o singular, o ideal e o real, o abstrato e o concreto.

Como já tratamos, a filosofia de Hegel consiste em conceber a unidade da razão e da existência, o do ser e do pensamento, através da sistematização do pensar e da experiência deste próprio pensar no conflito que a realidade (sendo a própria realidade já uma concepção *pensada*) contém em si. Esta unidade (também a unidade reflexiva da relação entre *Ideia* e *Natureza*) é denominada por Hegel de *Geist*, e incorpora o conjunto de relações e conflitos em diversos níveis hierárquicos e de complexidade. Em última instância, o sistema é a reflexividade do *Geist* sobre si mesmo, é seu saber de si através das suas próprias manifestações. Esta autocompreensão do *Geist* envolve autorrelações em diversos níveis. Para compreendermos o conceito de música em Hegel, devemos compreender o papel da música no sistema de Hegel, o que envolve compreender o lugar da música no *Geist* e o que ela representa, cria ou constrói do *Geist* na sua autorrelação. E para compreendermos isto, devemos antes compreender o que significa o *Geist*

Neste campo, dois conceitos são essenciais: o de *Ideia* e o de *Natureza*. Devemos considerar que a natureza é o pôr sensível, ou o fazer-se outro, da *Ideia*. Na *Natureza*, a consciência de si da *Ideia* está alienada, ou seja, a *Natureza* é caracterizada pela falta de consciência ou de reflexividade, e sua falta de unidade com a *Ideia* não se encontra no nível estrutural (pois a *Natureza* contém em si

a estrutura racional da *Ideia*), mas se prende a esta limitação enquanto falta de reconhecimento e de consciência reflexiva. O *Geist* é a “superação” [*Aufhebung*] da alienação da relação entre *Ideia* e *Natureza*. O *Geist* também se organiza de acordo com um processo, que envolve etapas e onde alguns níveis são guardados e mantidos em seu lugar, mas sendo superados (e servindo de base para) por níveis hierárquicos mais complexos, mais determinados e mais abrangentes.

O processo de finitização faz parte do engendramento da particularidade, da singularização e da concretização do universal e do infinito. O universal concreto é aquele universal determinado nas singularidades e particularidades que perpassa, e o infinito do *Geist*, enquanto este universal concreto, é não uma mera oposição antinômica com relação à finitude, mas esta capacidade mesma de autotranscendência, de transpor continuamente os limites na relação com a alteridade. Hegel afirma que “É o próprio *Geist* infinito que se pressupõe a si mesmo [tanto] como alma quanto como consciência, e assim se finitiza, mas que também põe como superada [*aufgehoben*] essa pressuposição feita por ele mesmo;[...]”<sup>62</sup> Portanto, o infinito superado não é o mesmo que o infinito abstrato, indeterminado. É ao colocar a finitude e depois perpassá-la e reconfigurá-la que o *Geist*, enquanto infinito, desenvolve seu próprio conteúdo<sup>63</sup>. Hegel afirma que “o *Geist* é sempre *Ideia*, portanto conceito efetivo<sup>64</sup>.”

Ele se desenvolve através da relação conflituosa entre universal e singular – uma vez que o universal é a única coisa que se encontra na “denotação” do singular (o aqui e o agora), enquanto necessidade de uso de conceitos gerais e da linguagem para o pensar –, entre sujeito e objeto, entre eu e outro (no nível da consciência de si), até surgir enquanto razão dialogal e pragmática de consciências, que se determinam mutuamente em relações intersubjetivas e, finalmente, sociais. O *Geist* é constituído pelo seu lado *subjetivo*, que envolve o seu aparecimento e sua construção mediante a dobra reflexiva que marca a separação entre *Natureza* (que chega no seu limite no conceito de organismo vivo) e homem. Por meio das sensações e da percepção de si, da consciência de objetos e da consciência de si mesmo, da consciência da unidade de si e do mundo (que Hegel chama, em um sentido estrito, de *razão*) e, finalmente, por meio dos níveis da *intuição* [*Anschauung*], *representação* [*Vorstellung*] e do *pensar* [*Denken*] o *Geist* se constitui enquanto subjetividade (mediante o humano), e sabe-se livre. Neste ponto o *Geist* livre “[...] ele mesmo põe em evidência as determinações do objeto que se desenvolvem e mudam, de modo que ele mesmo faz subjetiva a objetividade e objetiva a subjetividade. As determinações, sabidas por ele, são sem dúvida imanentes ao objeto, mas ao mesmo tempo postas por ele próprio<sup>65</sup>.”

62 Enz., §441, Zusatz.

63 Cf. Enz. §386, Zusatz

64 Enz. § 387.

65 Enz.,§441, Zusatz.

Este nível permite que sua ação seja guiada por uma vontade e que vise a concretização de fins, onde entramos no terreno prático, que Hegel denomina *Geist* objetivo. Este nível envolve as mediações das vontades em situações, morais, éticas e políticas. Por último, temos a determinação final destas relações no *Geist Absoluto*, onde estas relações do *Geist* objetivo e do *Geist* subjetivo são desenvolvidas e expressas na sua unidade. O *Geist* absoluto representa a consciência de si de um grupo cultural, representa a identidade deste grupo, e suas manifestações são manifestações do desenvolvimento da consciência desta identidade mesma. O *Geist* Absoluto “[...] é a unidade absoluta da efetividade e do conceito (ou da possibilidade) do *Geist*”<sup>66</sup>. *Geist* subjetivo e objetivo são dois lados do *Geist finito* – estando o infinito relacionado com o Absoluto. O *Geist Absoluto* pode ser definido como uma prática coletiva de autointerpretação, onde um grupo cultural constrói e reflete sobre suas atividades enquanto algo que provém e está relacionado com a relação deste grupo mesmo entre si, ou seja, ele é reflexo das práticas sociais e dos jogos subjetivos de autocompreensão e interpretação mútua. Assim, através dos produtos do *Geist* Absoluto se expressam tanto os conflitos dialéticos quanto a unidade destes conflitos nesta relação social enquanto uma relação que busca ser consciente de si. Este se concretiza através da expressão sensível e intuitiva social (a arte, que representa a construção da consciência do *Geist* absoluto em forma de *Anschauung*), na representação do conteúdo da sua identidade social e com o mundo (religião revelada, consciência do *Geist* no nível do *Vorstellung*) e, finalmente, na filosofia (consciência de si e realização do *Geist* no nível do *Denken*, pensar, onde a separação entre signo e significado, entre consciência finita e infinita – separações que são características do modo da representação – se resolvem). Intuição, representação e pensar são *formas* de constituição e de autopercepção da racionalidade: “Essa diferença se conecta ao fato de que o conteúdo da consciência humana, que é fundado através do pensar, *não aparece logo na forma do pensamento*, mas como sentimento [*Gefühl*], intuição [*Anschauung*], representação [*Vorstellung*], formas que se diferenciam do pensar *enquanto forma*”<sup>67</sup>.

Neste campo devemos situar a música, levando em consideração os vários aspectos que Hegel traça da arte – a característica da arte enquanto manifestação da Ideia do Belo-na-arte [*Kunstschöne*], enquanto *Ideal*, o conflito entre o conteúdo (abstrato, que é a *Ideia*) e a forma, seus conceitos “históricos” (formas particulares) da relação entre forma e conteúdo – simbólico, clássico e romântico –, e sua diferenciação entre os tipos singulares de arte, a saber, arquitetura, escultura, pintura, música e poesia. Hegel classifica cada uma destas artes em uma relação específica com a manifestação histórica (particular) da arte (tendo algumas formas singulares relação com mais de

---

66 Enz., §383, Zusatz.

67 Enz., §2. Grifos do autor.

uma forma histórica – este, porém, não é o caso da música), justificando com isto o seu papel no nível hierárquico do desenvolvimento conceitual – que envolve práticas e concepções sobre o significado dos objetos destas práticas e destas práticas mesmas de acordo com uma intuição de mundo [*Weltanschauung*], em uma posição histórica e social específica do ponto de vista lógico-fenomenológico – o que não implica uma posição específica do ponto de vista histórico-empírico. Sobre estes últimos pontos trataremos no próximo subcapítulo.

Apesar do sistema de Hegel ser monista, a geração de diferenciações através da negatividade é um elemento constante no seu pensamento. Enquanto a dialética, o pensamento e a efetividade do real não são tomados como coisas separadas, eles estão permanentemente em relação. Mas isto não significa que eles estejam sempre juntos. Os processos de constituição e de figuração envolvem a diferenciação, e esta diferenciação pode se dar em vários níveis. Um nível básico, onde ela sempre se repete, é na relação entre *Geist* e materialidade, ou *Geist* e natureza. Embora o *Geist* possa estar manifesto na natureza, aquilo que Hegel chama por este termo está geralmente ligado a uma limitação de consciência. É aqui que a consciência, enquanto encarnação e individualização do pensamento, cumpre um papel mediador essencial, que serve como fronteira entre a natureza e o *Geist*. Muito embora haja esta “fronteira”, ela não é, propriamente dito, uma cisão ou ruptura. A distinção entre *Geist* e natureza ocorre através de graus de reflexividade, mas ainda aqui podemos considerar certas distinções *qualitativas*.

Deste modo, existe a diferença entre o inorgânico e o orgânico, entre o meramente orgânico e a consciência, entre a mera consciência de objetos e a consciência de si e, finalmente, entre a consciência em geral (razão) do *Geist*. No momento em que o *Geist* constitui-se enquanto individualidade (tendo sua aparição fenomenológica através do homem e da relação social e cultural), ele separa-se de tudo aquilo que não é a sua individualidade. E é neste momento que ele se coloca em diferença dos elementos que são chamados por Hegel de naturais: o inorgânico e o meramente orgânico não tomam consciência da individualidade, dos objetos, do mundo, etc. Apesar de haver no orgânico a diferença entre o interno e o externo, apenas a consciência considera este externo como diferente de si. Já na consciência de si há diferença com o externo mas também há consciência do interno e de si mesmo enquanto algo que participa da relação (e aqui apenas o “si” é o essencial e verdadeiro, enquanto a razão sintetiza a oposição entre a consciência de objetos e a consciência de si).

Por meio da relação entre consciências de si (ou seja, da relação humana) é possível superar a limitação do individual rumo à consciência intersubjetiva e social. Este caminho envolve a negação da consciência de si como absoluto (totalidade), da sua independência da natureza e do

outro através da relação com o medo da morte e da submissão ao mais forte. Apenas aí a consciência de si reconhece o seu pertencimento e dependência do mundo natural e da vida, tornando-se a oposição entre consciência de si e mundo mediada pela outra consciência de si e, através da negação do desejo, ampliada como algo pertencente ao mundo. Esta negação da independência se dá através da negação do desejo, que desencadeia o *trabalho*<sup>68</sup>.

A relação artística encontra-se como progresso do *Geist* objetivo (onde o homem desenvolve suas relações sociais e éticas) para o *Geist* absoluto. Porém, é de se compreender que não ocorre primeiro a relação social, e apenas depois de certo ponto, a arte. A arte transpassa os níveis de relações sociais e os representa. Ela está relacionada com (e tem por conteúdo) a religião, e torna-se a atividade criativa em que o homem busca compreender sua relação com o *Geist*, compreender a si mesmo e moldar as próprias coisas para além da necessidade do desejo. Assim, a arte tem como pressuposto a capacidade do trabalho (onde o homem nega seu desejo de consumo imediato do objeto, permitindo o trabalho sobre ele), mas não se limita a ele: a arte envolve uma relação de representação, projeção, e a negação do consumo, portanto, é uma relação que Hegel chama de teórica<sup>69</sup>.

No *Geist*, porém, o pensamento começa a se diferenciar de si mesmo e a se manifestar no mundo concreto. Enquanto na perspectiva da consciência o que não é ela não é manifestação do próprio pensamento, no *Geist* o objeto é já relação do pensamento consigo mesmo, é relação *através* da diferenciação da consciência de si. Por isto, a passagem da consciência de si para o *Geist* é importante para nosso tema, pois através dela temos a passagem para o que possibilita a objetivação cultural e social – através da manifestação da consciência de si no mundo e em outra consciência de si, através da sua diferenciação de si mesma, é que é possível tornar *objeto* a produção do próprio *Geist*, que é manifestação daquilo que ele *é*, ele é aquilo que ele *se torna*, através do processo de sua *autoconstrução*.

A arte entra neste conjunto justamente como *autoprodução* e *autoconhecimento*. Uma vez que aquilo que é produzido socialmente pelos homens não é tomado como obra de apenas um indivíduo, mas de uma produção através da relação entre indivíduos, e enquanto os próprios indivíduos são tanto produtos da relação como produtores dela, assim os produtos da arte são meios de manifestação e reflexão da sociedade e do *Geist* do qual surgem.

Um ponto essencial para compreendermos a filosofia de Hegel (essencial para concebermos o *Geist* enquanto aquilo que constitui o real por meio da atividade e, ao mesmo tempo, se constitui

68 Cf. capítulo quatro da Ph.; ainda HEGEL, G. W. F. **Die Idee und das Ideal**. Nach den erhaltenen Quellen neu hrsg. von Georg Lasson. Leipzig: Meiner, 1931, pp. 35 – 51.

69 Cf. Enz., §408, Zusatz.

na sua ação autônoma) é a especificidade do seu monismo enquanto um monismo em que a verdade é tanto substância quanto sujeito<sup>70</sup>. Disso se segue que aquilo que concebemos como “objetividade”, como “mundo” ou qualquer outro termo correlato, não é algo apenas externo ao nosso pensamento, não é uma estrutura previamente programada de maneira estritamente causal se repetindo de acordo com princípios matemáticos, físicos etc. Hegel vai ainda diferenciar a ideia de “natureza” da ideia do real como um todo, visto que a natureza é apenas uma perspectiva ou um momento deste real, onde o pensamento ainda não se encontra identificado com sua própria estrutura material, ou, em outros termos, onde a concretude e a idealidade estão tomados como dois entes segregados.

Esta “objetividade” é também “subjéctiva” em um sentido específico de subjéctividade: podemos entender este termo como aquilo que está relacionado com a esfera privada do indivíduo – suas emoções, seus pensamentos “internos”, sua vontade e sua motivação para agir. Mas Hegel entende o próprio “todo” do mundo objetivo como dotado de “subjéctividade”. O termo subjéctividade está aqui relacionado ao que Hegel vai chamar de “interioridade” e de “idealidade”, termos ligados exatamente a estas esferas reflexivas do indivíduo consigo mesmo, aquela capacidade de autorrelação: sentimentos, motivações para agir, e a própria atividade e estrutura do pensamento. Assim, “todo” é entendido aqui como aquilo que também envolve e está envolvido pela infinita capacidade de autotranscendência (e assim, a negação de qualquer constituição momentânea desta “totalidade” enquanto algo previamente determinado e separado do pensamento mesmo).

Desta forma, a filosofia de Hegel busca a afirmação de que há, de fato, uma “substância” no real, e que aquele ambiente em que nos relacionamos como indivíduos não é apenas uma “projeção” subjéctiva, um fenômeno com uma realidade desconhecida por trás de si, muito menos que o movimento que vemos neste ambiente seja apenas ilusão. A concretude, a materialidade, a estrutura do natural, o corpo – tudo isto está ali, e não apenas ali está, como também não é separado da esfera subjéctiva e do pensamento. Esta substância é constituída racionalmente não apenas no sentido de ser “correlacionada” com a estrutura do pensamento (no sentido de “proposições que figuram a realidade serem verdadeiras ou falsas de acordo com a correspondência entre o que é dito e o que realmente é”). Qualquer forma de distinguir ontologicamente (ou de hipocritamente fingir que a distinção é “meramente epistemológica” enquanto tratamos esta “mera diferença epistemológica” da mesma maneira como se estivéssemos postulando duas realidades ontológicas distintas, mas necessariamente relacionadas entre si) o “ser” do “pensar” traz o problema da possibilidade de não apenas o conhecimento, mas toda a vivência que concebemos ser construída através do pensamento

---

70 Cf. Ph., pp. 11 – 57.

e da constituição subjetiva seja algo fantasioso ou deva estar “conectado” de um modo ainda misterioso ou ignorado – o que poderia nos levar à necessidade de postular ainda um terceiro âmbito ontológico para lidar com a relação entre os outros dois<sup>71</sup>.

Por isto “a substância é sujeito”, assim como o “sujeito é substância” – esta realidade vivida que envolve os sentimentos, a busca pela sobrevivência, a sensação, os sentimentos, as intuições, a representação, o pensamento, a vontade, a ação: tudo isto está já embutido na realidade, e é por sermos parte desta realidade que somos capazes de sentir e de pensar. Disto não se segue que todo e qualquer ente singular tenha em si todas as capacidades de sujeito, mas segue-se sim que esta realidade é em si diferenciada em seus modos de singularização, mas que estas realidades singulares elas mesmas estão em um modo muito mais complexo de relação mediado pela universalidade desta realidade, que é a concretização da ação racional (sendo racionalidade aqui entendida como atividade reflexiva capaz de gerar estruturas diversas e complexas, desde a estruturação do mundo material irrefletido, até níveis de reflexividade como o ser vivo, a capacidade de sensação, de ter sentimento de si, consciência de si, de ter consciência da diferença de si e do mundo externo, capacidade de singularizar objetos, de perceber, de sentir, de raciocinar de maneira discursiva, lógica etc.). Assim, não devemos buscar saber como é possível que as coisas “mortas” do mundo se adéquem às nossas estruturas “internas” ou próprias de um mundo racional separado desta “estrutura morta”, nem como é possível que dentro do próprio ser humano existam modos de ser que são precariamente “subjetivos” (sem valor de verdade) como sentimentos e aspirações pessoais e o modo de ser “autêntico” e “objetivo” que é constituído por aquele pensamento indiferente e universalizador (e que, apesar disto, ainda precisa de legitimação na sua relação com a “realidade externa”) – toda esta diversidade é *também racional*, pois ela *existe*, e *não há nada fora da razão*.

Por isso:

O desenvolvimento total do *Geist* não é outra coisa que seu elevar-se-a-si-mesmo à sua verdade, e as assim chamadas potências da alma não têm outro sentido que o de serem os degraus dessa elevação. Por essa autodiferenciação, por esse transformar-se, e por essa recondução de suas diferenças à unidade de seu conceito, o *Geist*, assim como é algo verdadeiro, é algo vivo, orgânico, sistemático; e só pelo conhecimento dessa sua natureza [é que] a ciência do *Geist* é igualmente verdadeira, viva, orgânica e sistemática<sup>72</sup>.

Disto se segue que não apenas indivíduos especiais, dotados de racionalidade, possuem capacidade de ordenação de atividades [*Tätigkeiten*] de acordo com fins. A atividade não é uma exclusividade dos indivíduos humanos, mas há uma atividade na constituição mesma do mundo, e o conjunto de atividades particulares pode (e deve) ser compreendida no conjunto das atividades, que

71 Cf. LUFT, E. Ontologia Deflacionária e Ética Objetiva. In: CIRNE-LIMA, C. V.; LUFT, E. **Ideia e Movimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

72 Enz., §379, Zusatz.

possuem uma estrutura racional em si e que apenas nesta perspectiva de conjunção podem ser plenamente compreendidas. Não são apenas grupos humanos que agem, mas a própria substância age, não apenas porque “nela” há razão, mas porque ela *é* razão. Entre as justificativas para esta posição de Hegel, encontramos os diversos paradoxos gerados por concepções dualistas, a crítica às visões céticas, assim como às visões unilaterais ou reducionistas<sup>73</sup>.

O monismo hegeliano não é um monismo reducionista, e justamente a crítica às formas de reducionismos o motiva tanto quanto a crítica aos modelos dualistas. Por isto, Hegel busca uma concepção de racionalidade que seja mais ampla do que os modelos que lhe antecederam, sem deixar de lidar com o problema da justificativa desta integração de todos os elementos em uma estrutura racional que deve ser entendida como a própria realidade. E é isto que, como veremos mais adiante, permite a abordagem da arte enquanto elemento que manifesta estruturas de racionalidade, que tomadas no contexto de desenvolvimento histórico e social, *expressa* essas configurações mesmas, e permite, através desta expressão, a reflexividade, a autoconsciência e, com isto, a perspectiva crítica que faz com que o objeto artístico seja também um elemento de transformação e criação cultural. A arte é uma das maneiras de racionalizar o mundo e as relações sociais, e assim não há dicotomia entre arte e razão (muito embora possa haver entre arte e filosofia, que se resolve, justamente, na *filosofia da arte*) – mas isto é assim, justamente, porque a concepção hegeliana não privilegia apenas um aspecto da razão (como, por exemplo, “o método das ciências naturais”), mas justamente porque trabalha com um conceito ampliado de razão<sup>74</sup>.

Justamente neste ponto, de relação entre substância e sujeito, que temos, no nível da lógica, a identidade entre o pensamento e o ser, ou a unidade entre conceito e objetividade como sendo a *Ideia*: “*A Ideia é o conceito adequado, a verdade objetiva ou a verdade enquanto tal. Quando algo tem alguma verdade, o tem através da sua ideia, ou: algo apenas tem verdade, enquanto este algo é Ideia*”<sup>75</sup>.” A *Ideia* é a verdade que expressa a unidade entre as coisas e a racionalidade, sendo a verdade este todo, não havendo nada fora da *Ideia*:

---

73 Desta forma, aquilo que Hegel entende por “lógica do entendimento” pode ser compreendida como uma crítica válida às racionalidades cartesianas, ao empirismo moderno e, parcialmente, também à Kant (muito embora este último também tenha ultrapassado os limites da lógica do entendimento, porém sem admitir validade constitutiva às “verdades racionais” que seu pensamento expressa, segundo Hegel). Da mesma forma, suas críticas de unilateralidade monista se voltam principalmente a Espinosa, que é compreendido como um materialista determinista, não cabendo “sujeito” no seu monismo. Grosso modo, cabe falar do sistema de Hegel com uma tentativa de compatibilização do monismo espinosista com a subjetividade do pensamento e da autonomia tratados a partir da filosofia kantiana e fichteana. Buscamos, aqui, contextualizar alguns pontos gerais da filosofia de Hegel, a fim de podermos estruturar uma ideia de racionalidade em geral, que será depois relacionada com a racionalidade musical. Por conta disto, não podemos nos aprofundar nas críticas de Hegel a outros autores, o que mereceria, cada uma, um trabalho em específico – para além das nossas possibilidades e capacidades no momento.

74 Que não cabe nos moldes da filosofia analítica tradicional, por exemplo.

75 WL II, p. 462. Grifos do autor.

Por si mesmo, porém, o resultado mostrou que a Ideia é a unidade do conceito e da objetividade, é a verdade, então ela não é tratada apenas como uma *meta*, que a si se aproxima, mas que mantém-se sempre uma parte de um *além*, mas que todo efetivo [*Wirkliche*] é apenas enquanto tem a Ideia em si e a expressa<sup>76</sup>.

Na filosofia do *Geist* “não temos mais de tratar com a Ideia lógica simples, relativamente abstrata, mas com a mais concreta forma, a mais desenvolvida que a Ideia alcança na efetivação dela mesma<sup>77</sup>.” A consideração do *Geist* só é verdadeiramente filosófica “quando reconhece o *Geist* como uma imagem da Ideia eterna<sup>78</sup>”. Assim “[...] todo *agir* [Tun] do *Geist* é só um compreender de si mesmo, e a meta de toda a ciência verdadeira é que o *Geist* se conheça a si mesmo em tudo que há no céu e na terra<sup>79</sup>.”

A finalidade do *Geist* é encontrar sua “interioridade”, esta maneira de superar a alienação do nível da *Natureza* com relação à *Ideia* e de constituir a “necessidade imanente” da idealidade enquanto algo existente, sem reduzir esta existência à materialidade exterior, espacial e temporal. Por isto a forma da intuição (a qual a arte expressa no nível cultural do *Geist* Absoluto) não pode expressar o grau superior do *Geist*: apenas o pensar, enquanto superação do espaço e do tempo, na forma do conceito, expressa esta plenificação, esta reconciliação superior e indiferente do *Geist* consigo mesmo: sobre a natureza, em contraposição ao *Geist*, Hegel afirma:

Com o *Geist*, também a Natureza externa é racional, divina, é uma exposição da Ideia. Contudo, na Natureza manifesta-se a Ideia no elemento do ‘fora-um-do-outro’; ela não é só exterior ao *Geist*, mas, porque é exterior a este, porque é exterior à interioridade, essente em si e para si, que constitui a essência do *Geist*, ela, justamente por isso, é exterior também a si mesma<sup>80</sup>.

Ao descrever o processo de desenvolvimento do *Geist*, Hegel opõe a relação de desenvolvimento autônomo, do interior com relação à exterioridade (que significa, aqui, alienação de si). Este processo de impor o movimento interno ao externo é o processo de superação da alienação, o que ocorre através da transformação deste exterior em algo afeito a este movimento interior – o que é parte do processo de autorreconhecimento e autorreflexão do *Geist*. A arte entra como parte deste processo.

O *Geist* se manifesta, no seu processo de singularização, onde “o universal se particulariza<sup>81</sup>” Estas manifestações se dão de acordo com a *Ideia* (portanto, “de acordo/ em correspondência” com o *seu* conceito), são considerados também uma forma de “revelação”, através do qual o *Geist* torna o ambiente natural de acordo com a idealidade e através deste pôr da sua alteridade em acordo com a *Ideia*, torna possível a autorrelação consigo mesmo, através de um

76 WL II, p. 464. Grifos do autor.

77 Enz., §377, Zusatz.

78 Enz., §377, Zusatz.

79 Enz., §377, Zusatz.

80 Enz., §381, Zusatz.

81 Enz., §383, Zusatz.

processo de alienação e reconciliação destas manifestações mesmas. Ao fim, a superação da alienação é também o processo de superação da alteridade – é a subsunção *total* deste Outro ao conceito – é a *Ideia* realizada<sup>82</sup>.

Pois “o *Geist*, portanto, no Outro *só* revela a si mesmo, sua própria natureza; esta, porém, consiste em sua automanifestação<sup>83</sup>”, de modo que através da sua atividade na relação com o outro “ali se estampa o seu interior<sup>84</sup>”. Este “estampar o seu interior” no outro pode se dar tanto na relação com a idealidade (no processo teórico de conceituar) quanto na relação com o concreto – por meio do trabalho ou da atividade prática/ ética (organização social, conteúdos morais, legislação, etc.). A arte é uma espécie de manifestação que deve, por definição de Hegel, se dar aos sentidos, à intuição. E, portanto, precisa manifestar-se no concreto e, assim, por meio do trabalho.

Esta relação entre conceito e objeto, entre natureza e *Geist*, envolve o processo de tornar *efetiva* a *Ideia*, ou seja, a passagem para a *Wirklichkeit*. E este processo envolve a interiorização do conceito através da relação com a materialidade, o que envolve uma relação entre *idealidade* e *realidade* (*Realität*, ainda não transpassada pela consciência conceitual, através da qual se torna efetividade, *Wirklichkeit*):

*Realidade e idealidade* são consideradas muitas vezes como uma dupla de determinações que se contrapõe uma à outra com igual autonomia, e por esse motivo se diz que fora da realidade *também* há uma idealidade. Ora, a idealidade não é algo que haja fora e ao lado da realidade, mas o conceito da idealidade consiste expressamente em ser a *verdade* da realidade [*Realität*], isto é, que a realidade, posta como é em si, mostra-se ela mesma como idealidade. Não se pode acreditar ter dado à idealidade as necessárias honras quando somente se concede que com a realidade ainda nem tudo está dito, mas que se tem de reconhecer fora dela ainda uma idealidade. Um tal idealidade ao lado, ou, mesmo, também acima da realidade, de fato seria apenas um nome vazio. Mas a idealidade só tem um conteúdo [*Inhalt*] enquanto ela é idealidade de algo: esse algo porém não é simplesmente um indeterminado este ou aquele, mas é o ser-aí determinado enquanto realidade, que mantido firmemente para si não tem verdade alguma. Não foi sem razão que se compreendeu a diferença entre a natureza e o *Geist* de modo que se pudesse reduzir a natureza à realidade, e o *Geist* à idealidade, como à sua determinação fundamental. Ora, a natureza não é justamente alguma coisa de firme e de acabado para si mesma, que portanto poderia subsistir sem o *Geist*; mas só no *Geist* ela chega à sua meta e à sua verdade. Igualmente o *Geist*, por sua parte, não é simplesmente um além abstrato da natureza; mas só é verdadeiro e verificado como *Geist* na medida em que nele contém a natureza como superada [*aufgehoben*]<sup>85</sup>.

O *Geist* é a unidade do conceito e da objetividade<sup>86</sup>. O outro é necessário para o *Geist*, pois mediante este ele chega “[...] a se comprovar como aquilo – e a ser de fato aquilo – que *deve ser segundo o seu conceito*, a saber, a idealidade do exterior, a *Ideia* que a si mesma retorna em seu ser-

82 Cf. Enz., §383, Zusatz.

83 Enz., §383, Zusatz.

84 Enz., §383, Zusatz.

85 Enz., §96, Zusatz. Grifos nossos.

86 Enz., §382, Zusatz.

outro<sup>87</sup>.” Ou seja, uma passagem que deixa claro que o processo de efetivação do *Geist* não apenas tem já um pressuposto, mas que este pressuposto o orienta a realizar-se de acordo com sua finalidade – isto é, a idealização do concreto e a concretização do ideal. Este processo é orientado pela *Ideia* lógica, muito embora este “orientar” da *Ideia* não pressupõe que a *Ideia*, enquanto tal, seja algo histórica ou temporalmente anterior tanto à Natureza quanto ao *Geist*, mas que é a estrutura imanente deles – que se diferenciam também da *Ideia* enquanto esta é apenas a estrutura abstraída de ambos, é uma espécie de “essência”, de estrutura racional, enquanto a *Natureza* e o *Geist* se referem a graus de reflexividade do saber enquanto algo que envolve uma *atividade*, entendida tanto no sentido supra-humano do fazer de um *logos* quanto no sentido humano de agir através da consciência de uma vontade ou de uma finalidade para a ação. O que se deve ter claro, porém, é que a própria ação do humano individual não se explica por si mesma, mas antes a sua própria consciência da ação pode, enquanto individual, ser inconsciente de seu papel universal (e assim também não saber o *verdadeiro* sentido da sua ação, que tem seu sentido plenificado apenas na realização do *Geist* e do universal concreto, isto é, a idealidade enquanto realizada, o efetivo [*Wirklichkeit*])<sup>88</sup>.

Ainda, sobre relação de superação da exterioridade e a idealidade:

Essa superação [*Aufheben*] da exterioridade – superação que pertence ao conceito de *Geist* – é o que temos chamado sua *idealidade*. Todas as *atividades* [*Tätigkeiten*] do *Geist* nada mais são a não ser maneiras diversas da *recondução*, *do que é exterior, à interioridade que é o Geist mesmo*; e só mediante essa recondução, mediante essa idealização ou assimilação do exterior, vem a ser, e é, *Geist*<sup>89</sup>.

Se a razão é, entre outras coisas (mas essencialmente), o ato de conectar, de sinteticamente trazer o diverso à unidade, então ela é, antes de tudo, *atividade* [*Tätigkeit*]. Esta atividade, porém, tem uma estrutura, ou ao menos passa a ter uma estrutura, através da sua ordenação sintética. Se em Kant<sup>90</sup> isto era um ato subjetivo da espontaneidade, em Hegel a consideração do sujeito *também* enquanto substância faz com que esta atividade possa ser considerada não como fora do sujeito, mas como o sujeito estando além, ou melhor, se constituindo também *através* dos indivíduos – o que faz com que a palavra “subjetividade” esteja mais ligada propriamente a esta atividade de estruturar do que com a vida privada de uma mente individual.

Consequentemente, a sintetização da diversidade na unidade não se prende ao nível da representação, mas é presente também na objetividade, enquanto esta objetividade é racionalmente

87 Enz., §382, Zusatz.

88 Ainda: “A efetividade, em diferença do puro aparecer, primeiro como unidade do interno e do externo, se mantém tão pouco como um outro em face da razão, que ela mesma é muito mais através do racional, e o que não é racional é igualmente e por isto também não tratado como efetivo [*wirklich*].” Enz., §142, Zusatz.

89 Enz., §381, Zusatz. Grifos meus.

90 KANT, Immanuel. **Kritik der reinen Vernunft**. Hamburg: Verlag von Felix Meiner, 1956, B 129 – 170.

estruturada pelos atos subjetivos. Através de objetivações de atividades tais, temos configurações sintéticas que se objetivam. Quando o que as configurações sintéticas configuram é a relação humana (entre indivíduos ou grupos), esta configuração se expressa como *modo de atividade*, isto é, uma tendência de estruturação de relações – e estas são expressas tanto no *Geist* objetivo quanto no *Geist* absoluto. De outro lado, mesmo o conceber teórico e o processo reflexivo de constituição do *Geist* subjetivo são também modos de proceder, funções das atividades dialética e sintética. A razão hegeliana mesma envolve, como elemento essencial, a atividade que se desdobra em modos de atividade [*Tätigkeiten*]. Esta atividade denota, em vários pontos, a consideração racional de Hegel enquanto um procedimento e um fazer, muito mais do que uma mera estrutura lógica proposicional estática e matemática, o que seria justamente um modo de proceder (ainda que não autorreconhecido enquanto tal) relacionado com a *lógica do entendimento*, justamente o modo de proceder criticado por Hegel.

O *Geist* “deve ser apreendido como *tendência* por ser *essencialmente atividade* [*Tätigkeit*]<sup>91</sup>.” O *Geist* “não é um essente, algo imediatamente perfeito, mas é antes o que-se-produz-a-si-mesmo, a *atividade pura*: [é o] superar [*Aufhebung*] da pressuposição, em si feita por ele mesmo, da oposição entre subjetivo e objetivo<sup>92</sup>.” A “atividade do conceito só pode ter a ele mesmo por fim: superar [*aufheben*] a forma da imediatez ou da subjetividade, atingir-se e apreender-se, tornar-se livre para si mesmo<sup>93</sup>.” Assim, o *Geist* é não apenas cognoscente, mas criador: “Portanto, bem longe de ser limitada a um simples acolher do dado, a atividade do *Geist* deve, antes, chamar-se *criadora*<sup>94</sup>.”

Ainda: “Enquanto o saber afetado de sua primeira determinidade só então é abstrato ou formal, a *meta* do *Geist* é *produzir* a implementação objetiva, e assim, ao mesmo tempo, a *liberdade de seu saber*<sup>95</sup>.” É nesta produção da liberdade do saber do *Geist* que a música deve ser entendida.

Mas antes de entrarmos no ponto específico da arte e da historicidade, vamos buscar esclarecer algo que está diretamente relacionado com a arte: a *intuição* [*Anschauung*].

## Intuição

91 Enz., §443. Grifos meus.

92 Enz., §443, Zusatz.

93 Enz., §443, Zusatz.

94 Enz., §442, Zusatz. Grifos meus.

95 Enz., §442. Grifos meus.

A intuição é uma forma de apercepção (este termo não é de Hegel) do *Geist* subjetivo, que encontra-se no nível que Hegel nomeia “psicologia”. Neste nível, o *sentimento de si* (como produto da antropologia, momento subjetivo) e a *consciência* (como produto da fenomenologia, que tem o aspecto objetivo, ambos dentro do *Geist* subjetivo) estão unidos, de forma que a objetividade é sentida, e o sentimento de si é objetivado, se tornando o “que constitui a unidade e a verdade da *alma* e da *consciência*”<sup>96</sup>. Assim o “curso formal do desenvolvimento da inteligência rumo ao conhecimento” possui três partes: “[...] em primeiro lugar, a inteligência tem um objeto *imediate* [intuição]. Em segundo lugar, tem depois um material *refletido sobre si mesmo, interiorizado* [*erinnerten*]. Enfim, em terceiro lugar, tem um objeto *tanto subjetivo como objetivo* [pensar]<sup>97</sup>.” A primeira forma de aparição da apercepção desta unidade se dá na intuição. A intuição é dividida por Hegel em três etapas: a sensação [*Empfindung*], a atenção e a intuição propriamente dita<sup>98</sup>.

Começamos com a sensação. Esta sensação que Hegel trata está relacionada com este sentir imediato, como um sentimento ou uma sensação de um objeto. Neste nível da psicologia, este “sentir” é marca da unidade entre o subjetivo e o objetivo, e na imediatidade da sensação não há distinção entre estas duas partes. Para tratarmos da sensação, porém, nos parece importante tratar também dos *sentidos* [*die Sinne*], parte que Hegel relaciona com a antropologia, e que é a fonte da sensação.

Hegel divide os cinco sentidos em três classes de sentidos (para adequá-los aos três momentos do conceito): “A primeira [classe de sentidos] é formada pelos sentidos da *idealidade física*; a segunda pelos sentidos da *diferença real*; na terceira, incide o sentido da *totalidade terrestre*”<sup>99</sup>. Ver e ouvir fazem parte do primeiro momento. Para o ouvir “o ideal é algo que se produz pela negação do ser material”<sup>100</sup>. Hegel distingue os cinco sentidos em relação às sensações exteriores de acordo com estas sensações serem relacionadas a objetos subsistentes ou evanescentes. Enquanto o paladar e o olfato se relacionam com o que é evanescente, a visão e o tato se relacionam com o subsistente – “mas no meio o ouvido”<sup>101</sup>. “Enfim, para o ouvido, o objeto é um objeto subsistente de modo material, mas que idealmente desvanece: no som, o ouvido escuta o

---

96 Enz. § 446, Zusatz. Grifos do autor.

97 Enz., §445, Zusatz.

98 Cf. Enz., §445, Zusatz.

99 Enz., §401, Zusatz.

100 Enz., §401, Zusatz.

101 Enz., §448, Zusatz.

tremer, isto é, a negação só ideal, não real, da autonomia do objeto<sup>102</sup>.” Por esta razão, o objeto auditivo “penetra em nós<sup>103</sup>”, e a separabilidade da sensação é menor na audição do que na visão. Isto tem consequências também para a maneira com que a música, enquanto expressão sonora e fenômeno auditivo (assim também se pode considerar como expressão artística) afeta o sentimento. A audição, em contraposição à visão (que tem como material a luz) é o “sentido da pura interioridade do corpóreo”, em contraposição ao “sentido da identidade sem interioridade<sup>104</sup>”. Enquanto a luz é o tornar-se físico do espaço, “o ouvido se refere ao tempo que se tornou físico, ao som<sup>105</sup>.” Este som é a “vibração do corpo em si mesmo<sup>106</sup>.” Poderíamos dizer ainda, que a vibração que causa o som não apenas é vibração, mas movimento de fragmentação da unidade do corpo mesma.

O olfato e o paladar fazem parte dos sentidos da diferença real, enquanto o tato é o sentido da totalidade concreta. Os sentidos da diferença real precisam de algum contato concreto com o que Hegel chama de “corporeidade real<sup>107</sup>”, enquanto o sentido da totalidade terrestre (tato) está relacionado diretamente à “realidade compacta” do físico (enquanto os outros sentidos conseguem separar “elementos” e se relacionam mais ou menos abstratamente com eles). Hegel relaciona tanto os sentidos da diferença real quanto os da totalidade concreta com “sentidos práticos”, pois eles só se relacionam com o objeto modificando-o ou o absorvendo. Já os sentidos da idealidade física (ou seja, visão e audição) são considerados *sentidos teóricos*, porque deixam o objeto tal qual é. Por conta disto, Hegel vai associar estes sentidos com os sentidos artísticos<sup>108</sup>.

A visão, nos dando uma perspectiva bidimensional, só nos leva à profundidade através da inferência sobre os diversos pontos de vista<sup>109</sup>. De outra maneira, o tato tem a competência de sentir “a figura, segundo suas três dimensões<sup>110</sup>”. Além das diferenças qualitativas, Hegel trata da sensação como tendo diferenças quantitativas, que “aparece aqui necessariamente como grandeza *intensiva*, porque *a sensação é algo simples*<sup>111</sup>.”

O segundo momento da intuição é a atenção. “A atenção constitui, pois, *o começo da cultura*<sup>112</sup>.” Na atenção encontra-se lugar para, ao mesmo tempo, uma separação e uma união (não

---

102 Enz., §448, Zusatz.

103 Enz., §448, Zusatz.

104 Enz., §401, Zusatz.

105 Enz., §401, Zusatz.

106 Enz., §401, Zusatz.

107 Enz., §401, Zusatz.

108 Cf. A I, p. 184.

109 Enz., §401, Zusatz.

110 Enz., §401, Zusatz.

111 Enz., §401, Zusatz. Grifos meus.

112 Enz., §448, Zusatz.

ao mesmo tempo e no mesmo sentido) entre o subjetivo e o objetivo. No sentimento, sujeito e objeto são dados imediatamente unidos, de maneira indiferenciada. Depois, há a determinação da diferença, pela inteligência, entre sujeito e objeto, e assim é posto seu limite e a finitude de ambas as partes. No terceiro momento, a atenção traz as coisas juntas, em uma abordagem que mantém a consideração da sua separação e da diferença. Pois, diz Hegel, “Na atenção, encontra assim lugar, necessariamente, uma separação e uma unidade do subjetivo e do objetivo; um refletir-se-sobre-si do *Geist* livre, e ao mesmo tempo uma orientação idêntica do *Geist* para o objeto<sup>113</sup>”. Através da separação entre o si e o objeto da sensação este objeto é posto no espaço e no tempo, que são as formas da intuição. Desta maneira, espaço e tempo são constituintes elementares da intuição, e serão também elementos essenciais para a arte, que enquanto deve singularizar-se e ser a aparição sensível da *Ideia*, o faz nestas formas da intuição.

Espaço e tempo, enquanto formas da intuição, não são *apenas* subjetivos. As “coisas mesmas são espaciais e temporais; essa dupla forma do ‘fora-um-do-outro’ [*außereinander*] não lhes é fornecida originariamente pelo *Geist* infinito essente em si, pela *ideia eterna criadora*<sup>114</sup>.” Este “fora-um-do-outro” pode ser entendido como a possibilidade infinita de divisão do espaço e do tempo, o que está ligado ao mesmo tempo à sua infinita discrição na continuidade, o que poderíamos chamar de “discrição absoluta”. A continuidade da forma do espaço e do tempo na intuição “é abstrata e proveniente do *Geist*, e ainda não desenvolvida em nenhuma singularização efetiva<sup>115</sup>.”

Espaço e tempo são considerados por Hegel “determinações pobres”, e no nível do pensamento que conhece, o conceito das coisas “contém o espaço e o tempo como algo *superado* [*aufgehoben*]<sup>116</sup>.” Isto é, a forma do pensamento conceitual está além da intuição e das formas do espaço e do tempo<sup>117</sup>.

Afirma Hegel “[...] espaço e tempo são momentos do movimento<sup>118</sup>.” Diferente dos corpos celestes, que são reduzidos ao movimento enquanto determinante, “o individual em geral faz para si mesmo seu espaço e seu tempo – sua mudança é determinada por sua natureza concreta<sup>119</sup>.” No

---

113 Enz., §448.

114 Enz., §448, Zusatz.

115 Enz., §448, Zusatz.

116 Enz., §448, Zusatz.

117 Mas isto quer dizer que o nível do pensamento conceitual não tem nenhuma dependência das formas do espaço e do tempo? Se não, que tipo de dependência é esta? Se sim, então *como isto é possível?* E, em último e mais importante lugar, como se relaciona a forma do pensamento conceitual com a arte e com a música? Enfim, a arte moderna-conceitual (séc. XX em diante), como fica? Faremos uma reflexão sobre isto nos capítulos seguintes.

118 Enz., §392, Zusatz.

119 Enz., §392, Zusatz.

corpo animal “o determinante não é o tempo como tempo, mas o organismo animal<sup>120</sup>.” Já “o *Geist*, enquanto corporificado, está sem dúvida em determinado lugar e em determinado tempo; mas, apesar disso, está elevado sobre espaço e tempo<sup>121</sup>.” Assim “o homem deve olhar-se como *livre das relações naturais*<sup>122</sup>” E através desta liberdade, diríamos, ele manipula o tempo, transformando-o em temporalidade subjetiva, plastificando-o. Uma destas formas de plastificação da temporalidade (a mais pura, veremos) é a música.

O que tem lugar na intuição “é simplesmente a transformação da forma da interioridade na forma da exterioridade. Isso forma o primeiro modo – embora ainda um modo formal – com que a inteligência se torna determinante<sup>123</sup>.” Sendo a intuição o primeiro momento do conhecimento (em um nível onde já há unidade entre a consciência de si e do fora-de-si, ou seja, a noção de que ambos estão em uma unidade), é possível afirmar que, seguindo Hegel, o percurso do saber envolve o colocar de algo enquanto este algo não apenas é algo alheio (como o que ocorre no nível da consciência – em sentido estrito – no nível da *fenomenologia*), mas este algo aparece primeiro como algo *sentido*. Estar em relação com algo (seja interno ou externo, e, assim, também intuitivamente com suas próprias paixões e sentimentos, que são postos enquanto *algo* primeiramente através do momento da atenção, na intuição) é ter-se a si neste algo. Este algo é também algo meu, e não é como um produto independente que este “algo” se dá, mas neste nível da intuição reconhece-se já que o que aparece como algo é já algo que me toca, que me envolve. *Pensar envolve sentir*. No percurso do saber mesmo a busca por uma objetividade indiferente passa pelo momento da intuição, que não pode, de forma alguma, ser indiferente ao próprio pensar enquanto sujeito que sente. No último momento, posterior à atenção (que Hegel chama de intuição propriamente dita) a separação entre o si e o objeto está superada, mas não porque o objeto esteja reconhecido como assimilado pelo sujeito, mas porque o sujeito se coloca neste objeto, então esta unidade é definida por uma espécie de atenção onde o sujeito se prende inteiramente naquilo que exterioriza (e, assim, se interioriza nele).

Resumindo os pontos de Hegel sobre a intuição: (1) A externalização do interior; (2) sentimento externalizado como abstração, e é posto na forma do espaço ou do tempo. Devemos considerar que esta relação de “externalização” enquanto intuição só pode ser compreendida enquanto isto é a externalização do material que já está na alma de alguma forma, e “externalizá-lo” significa pô-lo objetivamente para a consciência mesma, na forma, justamente, da intuição (espaço e tempo). Assim, esta externalização é a externalização diante da consciência mesma de algo que

120 Enz., §392, Zusatz.

121 Enz., §392, Zusatz.

122 Enz., §392, Zusatz. Grifos meus.

123 Enz., §448, Zusatz.

ela ainda não percebe, e que só será perceptível através do processo de alienar este conteúdo de si, colocá-lo como outro; (3) colocar-se na intuição.

Como diz Hegel, o homem tem certo controle e resistência com relação aos sentimentos gerados por suas sensações, ao elevá-las até a intuição, e

Assim, por exemplo, sabemos que, quando alguém está em condições de se dar a intuição – digamos, em um poema – dos sentimentos de alegria ou de dor que o avassalam, separa de si mesmo o que oprime seu espírito, e assim consegue para si alívio ou plena liberdade. Pois, embora pareça que, pela consideração dos múltiplos lados de suas sensações, se lhes aumente o poder, na realidade esse poder diminui, porque faz de suas sensações algo que se lhe *contrapõe*, algo *que se torna exterior para ele*<sup>124</sup>.

Ou seja, por meio do pensamento reflexivo e racional, é possível separar o sentimento, torná-lo outro (diríamos na arte: torná-lo obra), de certo modo e em certo grau, e trabalhá-lo – o que também vem a ser um trabalho sobre si, uma transformação. Na intuição, o humano é capaz tanto de distanciar-se da sua sensação e torná-la algo objetivo (e através do trabalho e da ação/fazer artístico, também torná-lo algo objetivo e autônomo, na forma sensível e material da obra), quanto trazer para si um sentimento que não teve<sup>125</sup>.

Tanto na intuição [*Anschauung*] quanto na representação [*Vorstellung*] há esta separação posta em relação de unidade do objeto com o sujeito, sendo o objeto já aquilo que é do e para o sujeito. A diferença é que só na representação há o reconhecimento e a consciência reflexiva de que o objeto é conteúdo do sujeito, algo que tem enquanto conteúdo não um puro objeto exterior, mas algo que emerge a partir dele ou na mediação com ele. Na intuição o objeto “está presente apenas em si; e somente na representação está posto<sup>126</sup>.” Há uma relação de dependência estrutural entre representação e intuição, pois sem intuição não há possibilidade do modo de reflexão necessário para o emergir da representação, pois “só quando faço a reflexão de que sou eu quem tem a intuição, só então avanço até o ponto de vista da representação<sup>127</sup>.”

A distinção básica entre a intuição e a representação é esta consciência da separabilidade entre o sujeito e a coisa/sentimento, assim como na representação há a capacidade de trazer as propriedades das intuições sem que a intuição propriamente dita esteja presente (através do processo da *rememoração* [*Erinnerung*]). O termo *Erinnerung* possui um duplo significado que não é possível reproduzir no português, e que envolve a atividade mesma da qual Hegel trata: enquanto na intuição a atividade está voltada na imersão na singularidade do objeto, de maneira a senti-lo, na

124 Enz., §448, Zusatz. Grifos do autor.

125 “O poeta é um fingidor. /Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente.// E os que lêem o que escreve,/ Na dor lida sentem bem,/ Não as duas que ele teve,/ Mas só a que eles não têm.// E assim nas calhas de roda/ Gira, a entreter a razão,/ Esse comboio de corda/ Que se chama coração.” (Fernando Pessoa – Autopsicografia)

126 Enz., §449, Zusatz.

127 Enz., §448, Zusatz.

*Er-innerung* a singularidade é trazida para a “universalidade” do Eu, permitindo assim a posse contínua do Eu sobre este conteúdo da intuição. Isto envolve o duplo aspecto do “trazer para dentro” e assim estar de posse de elementos que constituíram aquela intuição, da mesma forma que isto possibilita, finalmente, trazer de volta os elementos desta intuição na consciência (assim o que chamaríamos propriamente de rememoração)<sup>128</sup>. A transposição da intuição em objeto de rememoração é a *imagem*, e agora ao invés do sujeito se colocar fora, deixar sua atenção imersa no objeto, desta vez as características que definem intuitivamente este objeto (ou aquelas mais marcantes) são agora elementos possuídos e internalizados pelo sujeito. Por meio da imaginação a intuição é trazida para a universalidade e relacionada, de modo que a imaginação opera em três níveis: no nível *reprodutivo*, onde identifica um singular subsumido sob uma representação universal; no nível da imaginação associativa, a imaginação associa estes conjuntos de universalidades entre si, operando de maneira contingente; e enfim a imaginação produtora, que Hegel também chamará de *fantasia simbolizante e fantasia significante*<sup>129</sup>. Neste nível, “[...] a inteligência está exteriorizando-se, *produzindo intuição: fantasia produtora de signos*<sup>130</sup>.” Este nível marca a passagem da imagem, que guarda em si a diferença do conteúdo universal da representação, enquanto algo subjetivo, e da singularidade enquanto algo exterior e objetivo, para o signo, através do qual um elemento sensível arbitrário é relacionado não mais com uma singularidade intuitiva, mas com um *significado*. A divisão passa a ser, aqui, entre dois elementos universais, o signo e o significado, mas que apesar disto continuam marcando uma cisão. Este elemento marca também o início da linguagem. Ele é importante para a possibilidade da arte, pois, nas palavras de Hegel:

Na esfera subjetiva, em que aqui nos encontramos, a representação universal é o interior, e a imagem [*Bild*], ao contrário, o exterior. Essas duas determinações, que aqui se contrapõem, inicialmente incidem ainda fora uma da outra; são porém, em sua separação, algo unilateral. Falta à primeira a exterioridade, a figuratividade [*Bildlichkeit*]; e à segunda o ser-elevado até a expressão de um universal determinado. Essa unidade, a figuração [*Verbildlichung*] do universal e a universalização [*Verallgemeinerung*] da figura [*Bild*], se realiza precisamente porque a representação universal não se une à imagem [*Bild*] para formar um produto neutro – por assim dizer, químico – mas se ativa e se confirma como a potência substancial que reina sobre a imagem: submete-a a si, como algo acidental; faz-se sua alma; nela, vem a ser para-si, rememora-se, manifesta a si mesma. Enquanto a inteligência produz essa unidade do universal e do particular, do interno e do externo, da representação e da intuição, e dessa maneira restabelece a totalidade presente nesta última, como uma totalidade confirmada, no entanto a atividade representativa se implementa em si mesma, na medida em que é *imaginação produtora. Essa constitui o princípio formal da arte; porque a arte expõe o verdadeiramente universal ou a ideia na forma do ser-ai sensível, da imagem*<sup>131</sup>.

---

128 Cf. Enz., §452.

129 Cf. Enz., §455.

130 Enz., §457.

131 Enz., §456, Zusatz. Grifos meus.

A representação ainda passa pelo momento da memória, que evoca as palavras e os seus signos sem necessariamente ligá-los a seus significados ou conteúdos. A memória marca o momento de passagem para o pensar. O pensar coloca o lado subjetivo e o objetivo enquanto idênticos, coloca o singular em sua universalidade e através da universalidade coloca o conceito como primeiro momento, o juízo como segundo (momento da diferença) e através das relações entre juízos coloca, finalmente o *silogismo*. Através do processo de mediação operado pelo pensar, que envolve a unidade da intuição e da representação, o pensar torna-se a atividade de tornar intuitivo o universal, de dar concretude ao universal, e assim, de *produzir* seus próprios conceitos e seus próprios objetos enquanto este material conceitualizante é também retirado dos dados da intuição. Mas este lado permanece, no nível do *Geist* subjetivo, ainda formal e abstrato. A concretização do *Geist* envolve o fazer-se concreto através da *prática*, o que leva a razão ao momento da vontade e da realização prática no *Geist* objetivo (do qual não trataremos neste trabalho).

A arte é parte da manifestação do conceito, e

[...] o manifestar – que enquanto [é] o manifestar da *Ideia* abstrata e passagem imediata, vir-a-ser da Natureza – enquanto manifestar do *Geist*, que é livre, é [o] pôr da Natureza como de seu mundo; [...] O manifestar no conceito é [o] criar do mundo como ser do *Geist*, no qual ele proporciona a afirmação e verdade de sua liberdade<sup>132</sup>.

A arte entra como parte deste processo de “criar o mundo como ser do *Geist*”, sendo a arte o início do processo de tomada de consciência deste *Geist* através do tornar material de sua ideia. O que a arte manifesta, ao nível da intuição, são os conteúdos relacionados tanto à consciência quanto às formas objetivas de sua determinação, isto é, a sociedade e a cultura. Para Hegel “A intuição é, pois, apenas o começo do conhecimento<sup>133</sup>.” E ainda

O conhecimento *pleno* só pertence ao *puro pensar da razão conceituante*; só quem se elevou a esse pensar possui uma *intuição verdadeira, completamente determinada*; nele a intuição constitui simplesmente a forma genuína em que seu conhecimento, plenamente desenvolvido, de novo se concentra<sup>134</sup>.

Podemos fazer ao menos três observações sobre este trecho: (1) Há o reconhecimento de uma intuição em outro nível, ou do retorno à intuição de modo enriquecido: a intuição do nível (ou pós ainda, perpassada por este nível) do pensamento conceitual (o que pode, também, ser associado com a arte para tratarmos da arte enquanto intuição conceitual ou pós-conceitual); (2) No nível do pensamento há uma determinação completa desta “intuição verdadeira”.

Há a intuição imediata e o momento de mediação através do pensamento, onde o conhecimento desenvolvido “para todos os lados [...] retorna à forma da simples intuição”, e assim

---

132 Enz., §384.

133 Enz., §449, Zusatz.

134 Enz., §449, Zusatz.

“a coisa se posta, ante o meu espírito, como uma *totalidade sistemática*, em si mesma articulada<sup>135</sup>.” Ou seja, a intuição imediata deve se desdobrar em articulações e determinações, formar um todo e uma unidade para, agora enriquecida, refletida e racionalizada, retornar à forma da intuição. A ideia de “superação da arte” (como veremos posteriormente) também está relacionada com a superação da intuição, pois a arte é um modo de apreensão e manifestação do *Geist* absoluto na forma da intuição.

No nível do *Geist* absoluto podemos resumir da seguinte maneira (trataremos com mais detalhes esta relação com a arte em outros momentos): na arte o *Geist* sente e expressa a si mesmo; na religião ele representa a si mesmo; na filosofia ele sabe a si mesmo. No *Aufhebung* de todo este processo ele sente e pensa a si mesmo. Do *Geist* subjetivo passa-se para a expressão prática da vontade dos indivíduos, que na sua mediação compõe o *Geist* objetivo, sobre o qual não entraremos em detalhes aqui. Este *Geist* objetivo forma os povos e o *Estado*, e através da relação entre estes Hegel trata sobre a *Weltgeschichte*, que trataremos no próximo subcapítulo apenas a fim de realizarmos a relação disto com a historicidade em geral e da arte.

Como vemos, em nenhum momento se estabelece que a intuição tenha uma forma fixa, tendo como única característica permanente a relação com o espaço e/ou com o tempo. Ademais, a intuição é uma forma ainda não mediatizada, e é o primeiro aperceber-se consciente do *Geist* a nível subjetivo. Devemos ter a relação com a intuição em mente, pois a arte é o equivalente da intuição no nível do *Geist* absoluto. Muito embora a relação individual com a arte envolva tanto a representação (Hegel trata na estética bastante sobre representação e, em específico, da fantasia) quanto o pensar, a função que ela cumpre no *Geist* absoluto envolve a arte como prática que torna intuitivo os conteúdos ideais de uma determinada cultura (ou, ainda, a maneira de sensibilizar a *Ideia*, enquanto estrutura racional que orienta a formação de culturas, assim como a de uma cultura global, algo como o *Weltgeist*). Trataremos, no próximo subcapítulo, de maiores detalhes com relação à arte, iniciando pela historicidade em geral, para depois tratarmos dos aspectos gerais da arte em Hegel e da sua historicidade.

### 1.3 HISTORICIDADE E HISTORICIDADE DA ARTE

---

135 Enz., §449, Zusatz.

## Historicidade

Ainda antes de tratarmos da historicidade da música, devemos elaborar alguns pressupostos para tal, a saber: a questão da historicidade em geral e a historicidade na arte. A história (considerada enquanto *história universal*) é parte constituinte do desenvolvimento do *Geist*, e segue o princípio lógico de concretização do universal e do monismo. Ainda, Hegel concebe o desenvolvimento da história através do desenvolvimento político dos povos enquanto *Geist* desenvolvido objetivamente e tornado consciente de si – reunido nesta unidade que faz com que este conjunto de indivíduos estejam conectados enquanto uma substância individual, ao mesmo tempo que estão conscientes e engajados nesta unidade através da eticidade e da figura do *Estado*.

Não vamos entrar no *Geist* objetivo e em questões da filosofia política de Hegel, mas devemos considerar alguns pontos com relação à história no que concerne ao desenvolvimento do *Geist* Absoluto e ao desenvolvimento cultural na qual a arte está implicada. Algumas figuras da historicidade artística se realizam em momentos onde a eticidade não está plenamente desenvolvida, mas onde há já, de alguma forma, uma sociedade constituída, com poderes efetivados. Sem entrar em detalhes, devemos considerar que este desenvolvimento da arte em figuras históricas é parte do desdobramento fenomenológico da *Ideia*, e no caso da arte é regulado pelo *Ideal* (isto é, a aparição da *Ideia* na forma da intuição, ou a aparição sensível da *Ideia*). Este desenvolvimento tem já como pressuposto o *Geist* absoluto enquanto algo desenvolvido de alguma maneira, mas este mesmo se desenvolve historicamente. As transformações da consciência de si neste âmbito são expressas tanto nas configurações do *Geist* objetivo (ou seja, nas configurações políticas) quanto no *Geist* absoluto, enquanto configurações culturais (que envolvem, portanto, a arte). Para falar de uma concepção propriamente hegeliana de história, deveríamos entrar no ponto sobre como os diferentes povos entram em relações (muitas vezes conflituosas) para ascender, desenvolver, realizar e tomar consciência do conteúdo universal da *Ideia* na sua forma singularizada. Neste último sentido, Hegel trata da *história mundial*, nos seguintes termos:

Esse movimento é a via da libertação da substância espiritual, o ato pelo qual o fim último absoluto do mundo nele se cumpre, [pelo qual] o *Geist* que primeiro só é essente em si, se eleva à consciência e à consciência de si, e assim à revelação e à efetividade de tal essência essente em si e para si, e se torna para si mesmo, o *Geist* exteriormente universal, o *Weltgeist* [espírito do mundo]<sup>136</sup>.

Ou seja, podemos ver claramente neste conceito que há em Hegel uma tendência teleológica regulada pela *Ideia*, que orienta a formação e a ação dos povos, sendo esta finalidade algo que

---

136 Enz., §549.

atravessa o homem. O homem se torna instrumento de realização e consciencialização do *Geist*, sendo a particularidade humana uma condição para que o *Geist* se desenvolva. Esta racionalidade atravessa os homens e os povos, e desta forma a história mundial expressa a *razão na história*<sup>137</sup>.

Pois

Que no fundamento da história, e sem dúvida, essencialmente, no fundamento da história mundial, haja um fim último em si e para si, e que este tenha sido e seja realizado efetivamente nela – o plano da Providência –, que em geral haja razão na história, isso deve ser estabelecido para si mesmo, filosoficamente; e assim como necessário em si e para si.

É neste contexto, de submissão ao uno de acordo com um *telos*, que podemos conceber a relação da arte com o desenvolvimento do *Geist*, e assim também internamente a historicidade da arte<sup>138</sup>. Por conta disto, o próprio desenvolvimento fenomenológico da arte está, ao menos no que lhe é essencial (isto é, o seu conteúdo de verdade e a forma como expressa a consciência de si do *Geist* absoluto na forma da intuição), subsumida ao caminho unitário do *Weltgeist*. A arte é tal como a biografia, na seguinte passagem de Hegel:

O interesse da biografia, para mencioná-la a este propósito, parece ser diretamente contraposto a um fim universal; mas ela mesma tem por pano de fundo o mundo histórico, com o qual o indivíduo está entrosado: mesmo o subjetivo-original, o humorístico, etc., remetem àquele conteúdo e realçam assim seu interesse. Contudo, o que é apenas emotivo tem um *outro solo e interesse que não a história*<sup>139</sup>.

É neste sentido de “outro solo e interesse que não a história” que Hegel afirma aquilo que posteriormente será chamado de “anúncio do fim da arte”<sup>140</sup>, ou seja, a de que a arte, apesar de permanecer existindo, não tem outro interesse que não o meramente estético (ou seja, “aquilo que é apenas emotivo”). A discussão que buscaremos trazer aqui, portanto, envolve a discussão sobre a possibilidade de uma interpretação de Hegel onde ainda exista espaço para a reconfiguração do *Geist*, de forma que nesta reconfiguração a arte possa sempre tomar parte enquanto atualização intuitiva destas novas configurações. De outro lado, temos a interpretação fechada, a de uma história e um *Geist* já realizados, onde os momentos já realizados não mais cumprem uma função essencial de expressar e formar verdades. Neste último caso, a arte se torna apenas uma questão de divertimento, de agradabilidade, ou ainda de reflexão crítica e cumprindo uma negatividade no

137 “Ao vencedor, as batatas!” (Machado de Assis)

138 Devemos ainda deixar em aberto a relação entre necessidade e liberdade no desenrolar fenomenológico e histórico no pensamento de Hegel, ainda devendo-se considerar com detalhes a relação entre a *Lógica* e a *filosofia do Geist* junto com sua teoria da contingência e suas diversas interpretações, tarefa que se coloca além deste trabalho. Isto seria importante para considerar a historicidade da arte e, assim, também a consideração do desenvolvimento histórico da música e a questão do fim da arte, e a relação das formas históricas de arte com a arte moderna – no nosso caso, em específico, com o acontecimento da música dodecafônica em Schoenberg e o advento da razão musical atonal. De qualquer modo, faremos menção a este problema no último capítulo deste trabalho.

139 Enz., §549. Grifos nossos.

140 Terminologia comum entre muitos comentadores e mesmo na filosofia da arte pós-Hegel, apesar do termo em si não ser hegeliano.

interior do *Geist*, mas nunca algo que possa confrontar o conteúdo universal mesmo do *Geist* e o seu modo de realização<sup>141</sup>.

Este desenvolvimento histórico é considerado por Hegel, porém, determinado pela liberdade, uma autodeterminação do *Geist*. Como na seguinte passagem:

Que na marcha do *Geist* (e é o *Geist* que não apenas paira sobre a história como sobre as águas, mas que tece nela e é o único movente) a *liberdade*, isto é, o *desenvolvimento determinado pelo conceito do Geist*, seja o *determinante*, e que só o conceito do *Geist* seja para si mesmo o fim último, ou, em outras palavras, que haja razão na história – isso por uma parte vem a ser, pelo menos, uma crença plausível, mas por outro é um conhecimento da filosofia<sup>142</sup>.

Pela equiparação que o próprio Hegel dá no trecho, a liberdade é o *desenvolvimento determinado pelo conceito do Geist* (o que também não é a mesma coisa que “o desenvolvimento determinado pelo *Geist*”), havendo aqui uma relação entre a liberdade e o agir autoconstrutivo do *Geist* de acordo com o conceito. Que a história seja racional (ou seja, que “haja razão na história”), isto se deve ao *telos* do *Geist* em visar a ser de acordo com o seu conceito. Até que ponto pode, porém, o conceito (enquanto determinante) permitir a autodeterminação do *Geist* e deixar espaço aberto para reconfigurações pós *Wirklichkeit* final?

Na relação prática – na ação – que se efetiva na história (mundial), a relação é outra e mais efetiva do que na relação teórica e na natureza (o que podemos ainda pensar como uma espécie de peso e efetivação maior da prática do que da teoria):

Mas no *Geist* que produz a história mundial ocorre outra relação [no que se refere à relação entre *Geist* e Natureza]. Pois já não se situa de um lado uma atividade exterior ao objeto, e do outro um objeto simplesmente passivo; mas a atividade do *Geist* dirige-se a um objeto ativo em si mesmo – a um objeto que se elaborou a si mesmo para [ser] aquilo que deve ser produzido por aquela atividade; de modo que na atividade e no objeto está presente um só e o mesmo conteúdo<sup>143</sup>.

Segundo Theunissen, a filosofia da história não é uma disciplina específica no pensamento de Hegel, mas o sistema em geral<sup>144</sup>. Isto, podemos dizer, ocorre enquanto a própria autodeterminação do *Geist* configura um sentido histórico, se dá fenomenologicamente no tempo<sup>145</sup>. As estruturas

141 De outro lado, ainda se poderia questionar se a afirmação de reconciliação, implicada na filosofia de Hegel, teria sido fracassada na história, e assim, ainda que sua dialética-especulativa seja frutífera para a interpretação da realidade, o momento da realização final do *Geist* teria sido postergado – e junto com isto a possibilidade do postergamento do sentido e da contribuição conteudística da arte. É neste sentido que vão, por exemplo, algumas obras de Adorno, como “Três estudos sobre Hegel” e “Dialética Negativa”. Cf. ADORNO, T. W. **Gesammelte Schriften, Band 5: Zur Metakritik der Erkenntnistheorie, Drei Studien zu Hegel**. Frankfurt am Main: Surkhamp, 1990; ADORNO, T. W. **Negative Dialektik**. Frankfurt am Main: Surkhamp, 1966.

142 Enz., §549. Grifos nossos.

143 Enz., §381, Zusatz.

144 Cf. THEUNISSEN, Michael. **Hegels Lehren von absoluten Geist als theologisch-politisch Traktat**. Berlin: Walterde Gruyter & Co., 1970, p. 60 ss. O autor ainda afirma que a filosofia da história se identifica com a filosofia da religião e, ainda, que a filosofia do *Geist* absoluto é, em geral, uma teologia.

145 Ainda que o tempo seja uma estrutura ligada à intuição e venha a ser superada pela eternidade do conceito – devemos conceber que, em Hegel, estes âmbitos co-existem fenomenologicamente.

adquiridas e reconhecidas pelo *Geist* ocorrem no movimento, na mudança, no tempo e adquirem um significado lógico e racional onde a ordem do processo é o fator determinante. Desta feita, podemos chamar a própria autoconstrução (ou, ainda, auto-revelação) do *Geist* de processo histórico, e considerar que a historicidade (enquanto um processo fenomenológico guiado pela estrutura da *Ideia*) é seu elemento mais característico. Assim como não há efetividade da razão sem processo histórico, também não há história sem um processo racional que lhe oriente e que lhe dê sentido – assim também como não há racionalidade histórica sem *direção*, o que aqui significa que a racionalidade histórica não é um mero processo mecanicista de causa eficiente, mas antes de tudo possui uma orientação através da *causa final*, ou *telos*. Esta causa final é o domínio do *Geist* sobre si mesmo, sua tomada de consciência de si através do processo, partindo de uma configuração imediata e subjetiva (em si, *Ideia*), para expressar algo substancial enquanto exterior e aliená-lo de si (para si, *Natureza*) e, enfim, reconhecer a identidade entre a subjetividade expressante e o objeto expresso, a identidade entre sujeito e substância (o em si e para si, o *Geist* absoluto).

Podemos dizer que a arte é um dos mecanismos de mediação do *Geist* absoluto. Que algo seja um instrumento de mediação do *Geist* significa, portanto, que é um meio em que este processo do ideal passa ao material e novamente este material torna-se sentido ideal, mas neste último caso sem perder a sua própria materialidade e posição concreta. Portanto, um processo mediado pela estrutura da *Ideia* na sua manifestação *fenomenológica* adquirindo finalmente sentido e consciência na reflexão do *Geist*. Dito de outra forma: a arte é um meio da história racional, e enquanto tal tem na historicidade o seu significado elementar. Por isto a arte pode ser pensada como uma forma de mediação entre os particulares na história, representados na história mundial [*Weltgeschichte*] enquanto *povos*. Podemos pensar aqui com Theunissen, buscando relacionar a arte com a ideia de *Weltgeschichte*:

A história é a história do mundo [*Weltgeschichte*] no sentido que ela é a história do *Geist* do mundo [*Weltgeist*], que se diferencia em *Geist* de povos [ou o espírito nacional] [*Volksgeiste*] singulares. O que se refere à relação com *Geist* de povos e com o *Geist* do mundo, é importante ressaltar que o *Geist* do mundo, expressado hegelianamente, é a verdade do *Geist* dos povos e que um *Geist* de povo não pode ser jamais para si já um *Geist* do mundo. A sentença de que a verdade do *Geist* do povo é o *Geist* do mundo, formula apenas esta identidade com a essência interna, com o núcleo essencial do *Geist* dos povos singulares, que se estende em uma abundância de aparecimentos externos. O *Geist* de povo caracteriza a particularidade accidental no seu ser-aí fatídico. O *Geist* do mundo caracteriza, no entanto, a irrestrita universalidade<sup>146</sup>.

Disto podemos refletir que a arte tem um papel também de mediação de significações e visões de mundo através do nível cultural da intuição, muito embora as mediações subjetivas e individuais (ou seja, no nível do *Geist* subjetivo) com a arte possam (devem!) também envolver representações

146 THEUNISSEN, Michael. **Hegels Lehren von absoluten Geist als theologisch-politisch Traktat**. Berlin: Walterde Gruyter & Co., 1970, p. 70.

e pensamentos. Mas aqui a arte é caracterizada no papel que cumpre no *Geist* absoluto (e, lembremos, não no *Geist* subjetivo) na sua peculiaridade de tornar intuitivo ou sensível um significado. Como a própria leitura de Hegel da historicidade da arte mostra, o significado e a construção sócio-histórica do *Geist* envolve a diversidade dos povos, que, em muitos casos, tomam o que outros povos desenvolveram como herança para desenvolver a sua própria. E nesta mediação entre os povos dá-se a *Weltgeschichte*, onde podemos considerar que a arte também toma parte. Não à toa o trecho sobre a *Weltgeschichte*, na *Enciclopédia*, faz a ponte entre o *Geist* objetivo e o *Geist* absoluto. No nível do *Geist* absoluto a consciência de si espiritual não mais se satisfaz com as meras somas de particularidades, mas todo sentido tem a aspiração de ser universal. E tal é também a aspiração da (e através da) arte. E arte e história se encontram necessariamente no processo de autoconstrução do *Geist*, e assim podemos afirmar com Nowak que

A arte tem ela mesma seu caminho de devir no tempo, embora ela esteja ligada à duração, àquilo que é momentâneo. A realização da *Ideia* – história – e o aparecimento da *Ideia* – arte – são referidos dialeticamente um ao outro; a manifestação supera a realização e é com isso igualmente engrandecida quanto comprometida. Isto é a alta realização da *Ideia*. Enquanto realização da *Ideia* é a arte um fenômeno histórico, mas enquanto alta – superada – realização, transcende seu *conteúdo* [*Gehalt*] a origem e a ligação históricas<sup>147</sup>.

O *Geist*, no ponto da sua absolutidade, busca justamente ser absoluto no sentido absoluto do termo. Isto significa que não há relatividade nem relacionalidade externa, logo também não há mais alguma alteridade no sentido estrito do termo – tudo é autorrelação. Esta autorrelação deve ser considerada fechada enquanto é uma autorrelação de um (do *único*) sujeito autossuficiente. E esta suficiência envolve a negação de qualquer falta. E daí o próximo passo lógico é a *completude*. Aquilo que é completo não pode ter falta, e, sendo assim, *não pode mais ter relação temporal*, uma vez que o tempo envolve a incompletude, a passagem do ser para o não-ser, e vice-versa. Assim que encontramos a relação entre completude, *Geist* absoluto e *eternidade*. A eternidade não é o mero infinito, uma vez que o infinito pode ainda conter movimento e incompletude (o infinito, enquanto mau infinito, é ele mesmo incompleto, pela própria definição da sua infinitude). A arte, por sua vez, não encontra sua completude, mas antes passa por um processo de decadência, onde o *Geist* a deixa para trás enquanto elemento substancial. Se, de um lado, o *Geist* encontra a superação da temporalidade através da eternidade (o que põe em cheque a manutenção da sua historicidade), na arte a supressão da sua historicidade não significa a negação da temporalidade. Enquanto a arte foi relevante ao *Geist*, ela encontrava na sua própria estrutura uma historicidade construtiva para a história. Na sua decadência e no seu abandono, por parte do *Geist*, a arte é considerada como algo

---

<sup>147</sup> NOWAK, Adolf. **Hegels Musikästhetik**. Regensburg: Bosse, 1971, p. 191. Grifos meus. Grifamos a palavra *Gehalt* justamente para deixar claro que o que se afirma aqui não é que a arte supera ou transcende a historicidade, mas seu *conteúdo* [*Gehalt*] é que transcende (a historicidade na forma da arte) – e este conteúdo é a *Ideia*.

que tende a *eternamente* reproduzir esta sua impossibilidade de significância, ou de mimetizar o seu passado. A temporalidade da arte permanece, mas não sua historicidade: na decadência pós-fim da arte, sua *história* é um labirinto no purgatório. Se o *Geist* traça seu caminho se elevando para a religião, a arte romântica<sup>148</sup> encontra seu momento laico e se perde nele, uma vez que ela deve escolher entre servir aos fins da religião e do *Geist* ou elaborar sua própria autonomia. A arte mundana é a manutenção da imanência humana. Esta é, podemos antecipar, a leitura da arte dentro dos moldes do sistema hegeliano.

Diferentemente, porém, da história política, que articula o *Weltgeschichte*, a arte (assim como a religião) articula o *Geistgeschichte*, que é o caminho de consciencialização do *Geist* sobre si, e deste enquanto absoluto, ponto que é atingido apenas na filosofia (o caminho, justamente, para que o *Geistgeschichte* torne-se apenas *Geist*)<sup>149</sup>. Sobre a relação entre *Geist* e *Ideia*, Theunissen diz:

O saber da *Ideia* é o saber absoluto, e nele venceu pelo seu trabalho o *Geist* humano a si mesmo para sua completa adequação com o *Geist* absoluto. Ela incorpora a realidade, que corresponde ao conceito do *Geist*, enquanto realidade no *Geist* finito. Que enquanto saber da *Ideia* absoluta sabe que em si já é o conceito adequado do *Geist*. [...] ‘*Ideia*’ é para Hegel mais que um ‘conceito’, ela é seu conceito com sua unidade com a realidade, enquanto conceito realizado, que permeou a realidade completamente. A *Ideia* absoluta pode ser, portanto, apenas o *Geist* absoluto como cada identidade, que permanece sempre já entre o conceito absoluto e sua realidade. O saber absoluto é não apenas a identidade da realidade espiritual com o conceito do *Geist*, mas também do seu ‘objeto’, a *Ideia* absoluta. Ou dito de outra forma: no saber absoluto pode o *Geist* humano chegar a uma consciência, não porém a uma identidade sem diferença com o *Geist* absoluto, porque essa já é a identidade de si, para o qual ele chega ao saber absoluto: a unidade do conceito e da realidade<sup>150</sup>.

Daqui, partimos para algumas observações gerais com relação à filosofia da arte de Hegel.

## Arte

Hegel nunca publicou um livro sobre filosofia da arte. O que temos disponível são publicações póstumas, baseadas em notas para os cursos que o autor deu sobre o tema. Os materiais disponíveis envolvem escritos de Hegel para os cursos e anotações dos seus alunos. Hegel

148 O que aqui, como veremos adiante, indica o momento tanto da medievalidade cristã quanto da modernidade (a passagem da arte sacra à secular), tendo este termo uso distinto daquele que identifica como “romantismo” a arte hegemônica do século XIX.

149 THEUNISSEN, Michael. *Hegels Lehren von absoluten Geist als theologisch-politisch Traktat*. Berlin: Walterde Gruyter & Co., 1970, pp. 73 – 76.

150 THEUNISSEN, Michael. *Hegels Lehren von absoluten Geist als theologisch-politisch Traktat*. Berlin: Walterde Gruyter & Co., 1970, p. 108. Grifos meus

modificou os textos ao longo dos anos, e o primeiro material disponível sobre o tema foi publicado postumamente por seu aluno Gustav Hotho, que ficou com os manuscritos. Há, porém, discussões e divergências sobre a legitimidade deste material, uma vez que Hotho modificou a ordem e adicionou trechos, literalmente editou o texto. Uma das principais questões gira em torno da questão da sistematização da filosofia da arte: Hotho teria modificado os manuscritos, ou teria misturado de maneira a sistematizá-los no que veio a ser a versão “oficial” da filosofia da arte de Hegel. Para a organização desta edição, Hotho confrontou os manuscritos de Hegel do curso de Heidelberg, de 1818, dos cursos de Berlim (de 1820/21, 1823, 1826 e 1828/29), comparando também as anotações em caderno dos seus alunos<sup>151</sup>.

Posteriormente surgiram questionamentos sobre a versão de Hotho, assim como novas versões, chamadas edições críticas, dos textos baseadas em manuscritos de alunos, ou versões baseadas em manuscritos de cursos específicos<sup>152</sup>. Temos assim a versão de Lasson<sup>153</sup>, as versões dos cursos de Berlin, de 1820-21, 1823<sup>154</sup> e 1826.

Nas anotações e cadernos dos cursos, não há a estruturação e sistematização que Hotho colocou posteriormente, o que abre questões sobre como considerar a filosofia da arte em Hegel (como a discussão de Gethmann-Siefert entre Fenomenologia versus Sistema da Filosofia da Arte)<sup>155</sup>. As transcrições de Hegel (inclusive a partir dos próprios cadernos de Hotho) mostram que Hotho modificou, ampliou e reconsiderou sua filosofia da arte durante os cursos, algo necessário de acordo com o seu propósito de compilar todo o material e sistematizá-lo. Como afirma Gethmann-Siefert sobre as anotações/cadernos [*Nachschriften/Mitschriften*]: “A transcrição esclarece sobre o objeto e o desenvolvimento da filosofia da arte, que Hegel lecionou para seus estudantes em Berlim e que ele até a sua morte completou, ampliou e reestruturou<sup>156</sup>.” Devemos lembrar, porém, que Fenomenologia e Sistema são dois modos de concepção filosófica que não estão separados em Hegel – como provam duas de suas obras principais (e que podem e devem ser compreendidas em relação: *Phänomenologie des Geistes* e *Wissenschaft der Logik*). A própria concepção hegeliana de “fenomenologia” é já uma espécie de sistematização dos fenômenos através do seu desenvolvimento empírico e histórico *de acordo com uma perspectiva lógica e hierárquica*. O ponto, que deve permanecer claro, é que a filosofia da arte permanece, até a morte de Hegel, um

151 GETHMANN-SIEFERT, Annemarie. Einleitung. In: HEGEL, G. W. F. **Vorlesungen über die Philosophie der Kunst**. Hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Meiner, 2003, pp. XXII – XXIII.

152 Cf. *Ibid.*, pp. XIII – XIV.

153 HEGEL, G. W. F. **Die Idee Und Das Ideal**. Herausgegeben von Georg Lasson. Leipzig: Meiner, 1931.

154 HEGEL, G. W. F. **Vorlesungen über die Philosophie der Kunst**. Hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Meiner, 2003.

155 GETHMANN-SIEFERT, Annemarie. Einleitung. In: HEGEL, G. W. F. **Vorlesungen über die Philosophie der Kunst**. Hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Meiner, 2003, p. XIV.

156 *Ibid.*, p. XVI.

trabalho em andamento – mas disto não se segue, necessariamente, que este trabalho não estivesse sendo feito em forma sistemática, nem que a estrutura sistemática deixe de ser relevante ou válida por conta disto.

A partir de uma retomada de Hegel e de sua filosofia da arte por Dieter Henrich, passa-se a questão de se, por trás da sistematização das artes, não há, no fundo, uma análise histórica do fenômeno da arte (sendo este seu ponto a ser fortalecido)<sup>157</sup>.

Entre as partes que teriam sido modificadas, há diversas considerações sobre música, considerações estéticas específicas em torno de obras e exemplos, em especial. Sabe-se que, dentre as artes, a música era aquela em que Hegel era menos versado. O conservadorismo de Hegel nesta arte (e talvez possamos dizer, também, suas limitações) são manifestas quando o autor, por exemplo, não menciona novos movimentos musicais que poderiam ser considerados *avant-garde* da época, como a ascensão da música instrumental (enquanto forma *dominante* da expressão musical) e, em especial, a ascensão da figura de Beethoven e de novas formas – mais ousadas, livres e transgressoras – de composição. Seu gosto (ao menos no que é expresso na edição de Hotho) parece ser mais voltado à ópera e canções, assim como gêneros litúrgicos com letra e voz (o que pode, de alguma forma, ser justificado tanto pelo caráter de “superioridade” que Hegel identifica na voz humana enquanto expressão estética, quanto pela superioridade da palavra para expressar significados determinados, algo que, considera Hegel, é limitado – se não impossível – pela sonoridade de pura variação dos tons).

Outro ponto a ser melhor esclarecido é o próprio nome da obra: muito embora fosse já comum tratar de “estética” enquanto um tema relacionado com a arte (ainda que este termo pudesse tratar de “estética” para além da arte, como a questão do gosto, das sensações e do belo na natureza), o que Hegel explicitamente busca fazer na sua filosofia da arte é delimitar o campo desta arte como algo independente da estética. A sua afirmação da superioridade do *Geist* sobre a natureza, e da arte como *modo de expressão da verdade* coloca a estética como algo separado da sua intenção. Ainda que Hegel fale sobre o belo na arte, este belo tem uma espécie de função conceitual, trata mais da relação de adequação entre conteúdo e forma do que de uma agradabilidade, seja dos sentidos, seja das funções cognitivas. Neste ponto, portanto, o objetivo de Hegel não era elaborar ou tratar especificamente sobre estética, mas sobre filosofia da arte – e se aquela primeira aparece, é apenas como relacionada, como consequência do tratamento da arte.

A filosofia da arte de Hegel não é um manual de estética, e não visa normatizar, tratar de um conjunto de regras, seja para a criação, seja para a apreciação. Ainda que em alguns momentos

---

157 Ibid., p. XVIII.

Hegel faça algumas observações que parecem ter este sentido, elas devem ser entendidas sempre como servindo e/ou derivando de uma proposta de *filosofia* da arte. Mesmo as considerações normativas são feitas de acordo com uma determinada concepção histórica da situação da arte, que sentido ela pode ter em cada período e como as obras do seu tempo eram ou poderiam ser de modo a se tornarem significativas, evitando o anacronismo, a banalidade e a incompreensão. Em alguns pontos, a análise é antes comparativa do que normativa, e os juízos de maior ou menor adequação das obras são feitos de acordo com a comparação das obras de acordo com a comparação com a constituição histórica do presente: das configurações do pensar, os modos de compreender, as formas de sentir, de degustar e também das organizações institucionais, sociais e pessoais do tempo histórico em questão.

A questão para Hegel é o que pode significar uma “filosofia da arte”. Ele busca responder sobre o que pode ser e se é possível que algo possa ser “filosofia” ao mesmo tempo que trata sobre arte. A questão aqui é que filosofia deve ser concebida como saber, e que o saber tem a ver com traçar a compreensão daquilo que é necessário e essencial, pois do que é contingente e casual não há ciência. Nas palavras de Hegel: “A ciência não tem nada a tratar com o acaso, mas apenas com o necessário<sup>158</sup>.”

Deste modo, deve-se mostrar que a arte não é um delírio, nem uma casualidade. Da mesma maneira, a arte, embora esteja assentada sobre seu aparecer e tenha uma conexão íntima com o sensível, não pode ser reduzida à “aparência”, no sentido “platonista” do termo, isto é, enquanto algo falso, enganador. A arte está ligada ao aparecer, mas toda a verdade, tudo aquilo que é efetivo, deve aparecer. Assim nos diz Hegel:

A manifestação [*der Schein*] é o lado da exterioridade da arte. Mas o que a manifestação é, qual a relação com a essência ela tem, sobre isto pode-se dizer, que toda essência, toda verdade, deve aparecer [*erscheinen*], para não ser uma abstração vazia. [...] A manifestação porém não é um não-essencial, porém um momento essencial da essência mesma<sup>159</sup>.

A arte tem uma relação com o *Geist* e com o pensamento. Ela se diferencia do aparecer e da imediatidade da natureza, sendo a arte expressão humana, assim racional e espiritual, e enquanto expressão humana, ela expressa tanto a interioridade humana quanto sua relação com este meio objetivo, seja ele natural ou social (ou, melhor dizendo, o social e o natural-pós-social – a relação com o natural perpassado já pela relação social). Assim, o aparecer da natureza não é o mesmo aparecer da arte, existe uma diferença no “nível” do aparecer, muito embora se mantenha enquanto “aparecer”, enquanto manifestação [*Schein*]:

158 HEGEL, G. W. F.. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Meiner, 2003, p. 01.

159 HEGEL, G. W. F.. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Meiner, 2003, p. 02.

A arte se torna por sua manifestação provavelmente inferior à forma do pensamento, apesar dela ter a preferência essencial do lado da existência externa, onde nós buscamos a verdade, tanto na arte quanto no pensamento. A arte indica na sua manifestação, através de si mesma, algo de superior, acima do pensamento. Mas a sensibilidade imediata para si não indica algo acima do pensamento, mas o contamina e o oculta, se coloca para fora, para se colocar como ser [*als Seiende*], e oculta através da forma o interior, o mais alto. A arte, ao contrário, tem na sua apresentação o seguinte: aponta para algo superior. O que nós chamamos de natureza, de mundo externo, torna mais azedo o autoconhecimento do *Geist*. Depois desta observação sobre a natureza da manifestação, segue-se que a arte não se diferencia através da sua manifestação de outras formas de verdade, mas se diferencia apenas por meio do seu tipo de manifestação<sup>160</sup>.

O que interessa, para Hegel, é lidar com a arte autônoma, negando assim as concepções de arte que a ligam a alguma função ou dependência fora de si, como a formação moral, o desenvolvimento do gosto ou do juízo, o entretenimento etc. Nas palavras do autor “nós podemos tratar apenas da arte livre<sup>161</sup>”. Apenas no todo do sistema filosófico a arte pode ser compreendida: “A filosofia da arte constitui um capítulo necessário no conjunto da filosofia, e é integrada neste conjunto que pode ser compreendida<sup>162</sup>.” A arte tem relação com o sensível, mas não é desejo – a arte, enquanto nega o desejo e amplia o sensível para um nível não ‘consumista’ (do desejo), ela traz o sensível para um nível de abstração – a arte não é ainda conceito, mas não é sensualidade hedonista: a arte se relaciona com os sentidos e com a materialidade, mas de maneira desinteressada.

A investigação de Hegel sobre a arte está ligada à concepção de belo, e sua definição de arte e de beleza artística se determina através da contraposição entre o belo natural e o belo artístico. Para Hegel “[...] o belo artístico é superior ao belo natural por ser um produto do *Geist* que, superior à natureza, comunica esta superioridade aos seus produtos e, por conseguinte, à arte; por isso é o belo artístico superior ao belo natural<sup>163</sup>.”

Esta posição só pode ser esclarecida através da resposta à questão por que o *Geist* é superior à natureza, qual a relação e diferença ontológica entre *Geist* e natureza. Para tanto devemos olhar para o todo da obra de Hegel e compreender como em um sistema monista é possível uma distinção ontológica tão clara entre natureza e *Geist*. Uma resposta para este problema se desenha quando compreendemos a filosofia hegeliana como uma filosofia profundamente reflexiva, onde apesar do monismo ontológico há uma diferença entre a manifestação de primeira ordem (não consciente) e uma manifestação de segunda ordem. No segundo caso, aquilo que se manifesta toma consciência de si através do reconhecimento desta manifestação como sua. A arte, porém, mantém a relação com a intuição e com a realidade sensível, o que a torna uma espécie de mediador entre o *Geist* e a

160 HEGEL, G. W. F. **Vorlesungen über die Philosophie der Kunst**. Hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Meiner, 2003, p. 03.

161 Ibid., p. 04.

162 HEGEL, G. W. F. **Die Idee Und Das Ideal**. Herausgegeben von Georg Lasson. Leipzig: Meiner, 1931, p. 07.

163 Ibid., pp. 01-02.

natureza (assim como a religião e a filosofia), uma *conexão*, assim como uma *chave para compreender a representação* (adicionaríamos, a representação de si mesmos) de um povo, como nos diz Hegel:

A arte tem a mais alta determinação para expressão o pensamento, junto com a religião e com a filosofia. Ela é um modo do divino, para expressar e trazer à consciência as mais altas demandas do *Geist*. Na arte alcançam os povos as suas mais altas representações, e ela é frequentemente a única chave para conhecer a religião de alguns povos. Ela é o meio entre o pensamento puro, o mundo suprassensível, e o imediato, o sentimento momentâneo, o qual é apresentada a região sensível do pensamento enquanto um além. A arte concilia ambos os extremos, é o meio de conexão do conceito e da natureza. Essa destinação a arte tem em comum com a religião e com a filosofia; ela tem a particularidade, porém, de apresentar aquilo de superior sobre uma forma sensível e trazê-lo à natureza experimentada<sup>164</sup>.

A expressão e a representação artísticas não podem e não devem se manter no nível da imediatidade da natureza, mas são já mediações do *Geist*, ainda que na expressão mesma não haja consciência plena desta manifestação enquanto arte ou enquanto manifestação clara de um conteúdo específico (como no caso da forma particular de arte do simbolismo, como veremos). A expressão sensível da arte se coloca em um nível de mediação superior ao nível natural, é já relação do homem com este meio imediato, e enquanto busca moldar o sensível de acordo com um conteúdo ideal, é já uma forma de aparição concreta do *Geist*. Esta aparição, muito embora seja de acordo com um impulso de expressão do universal e do *Geist*, não tem forma pré-determinada: ele se determina na história, através da manifestação dos seus fenômenos – ou seja, das práticas e das obras artísticas mesmas.

Muito embora este conteúdo não esteja pré-determinado, ele tem uma função e uma predeterminação específica: a singularização do universal, o meio de expressão e interação do humano com o mundo natural (sua culturalização), dos homens entre si e da expressão global desta relação como um todo, isto é, a expressão material deste conjunto de relações enquanto *Geist* – é a *materialização do Geist*.

Hegel aborda a arte de acordo com os três níveis lógicos equivalentes ao universal (a determinação geral do conceito de arte e do *Ideal*), ao particular (formas de arte particular, ou a manifestação da arte na história) e ao singular (formas sensíveis de manifestação da arte de acordo com seu material, com os sentidos relacionados e com sua forma intuitiva). Iniciaremos a abordagem com o *Ideal*, para passarmos depois ao caráter histórico da arte, com foco na forma de arte romântica. A relação com as formas de artes singulares será específica com a música (sendo esta uma entre as cinco formas singulares de arte).

---

164 HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Meiner, 2003, pp. 04 – 05.

## Ideal

Hegel enfatiza que a Ideia, sendo a verdade “em geral”, deve, ao mesmo tempo, ser efetiva – isto é, deve estar presente na realidade, deve se apresentar aos sentidos, à representação e ao pensamento: “A *Ideia* é o pensamento não enquanto formal, mas enquanto totalidade que desenvolve suas próprias determinações e regras, que ela dá a si mesma, não as que ela já tem e em si mesma encontra<sup>165</sup>.” Não há verdade apenas de caráter ideal ou universal, mas a verdade mesma perpassa as três categorias lógicas básicas de determinação em Hegel (que compõe todo e qualquer objeto e conceito *efetivo*): o universal, o particular e o singular. Por isto Hegel diferencia entre Ideia e o conceito de Ideal. Segundo Hegel:

A *Ideia* é para si a verdade enquanto tal, na sua universalidade; mas o *Ideal* é esta verdade, a *Ideia* com sua efetividade, individualidade, subjetividade. Nós podemos assim diferenciar entre duas determinações: 1) a *Ideia* em geral; 2) sua figura [*Gestalt*]; e ambos compõe igualmente o *Ideal*, isto é, a *Ideia configurada* [*die gestaltete Idee*].<sup>166</sup>.

O *Ideal* (assim como a arte) não é apenas uma categoria local e contingente, mas um elemento central e *necessário* no pensamento e no sistema de Hegel, assim como princípio de organização fenomenológica da história da arte e da cultura humana. O Ideal é, como posto ao final da citação, *Ideia configurada* [*gestaltete Idee*]. O que significa que o processo de *figuração* é um processo elementar da efetivação, fazendo que a relação entre *Form* (forma) e *Inhalt* (conteúdo) tenham sua sintética efetivação (e sua única realidade *de fato*, sem a eliminação da sua idealidade) na *Gestalt* (na figura sensível ou na *configuração*)<sup>167</sup>.

O Ideal, esta adequação entre forma e conteúdo (ou ideia), está relacionado com o “belo na arte”, e este se realiza no que Hegel chama, nas formas de arte particular, de “forma de arte clássica”. Esta forma, porém, não é nem o último estágio das realizações artísticas, nem o seu objetivo final: o objetivo da arte, através da busca de expressão do conteúdo nas formas sensíveis, é

165 Enz., §19.

166 HEGEL, G. W. F. **Ästhetik nach Prof. Hegel**: 1826: Anonyme Mitschrift. Ms. im Besitz der Stadtbibliothek Aachen. Opus cit: GETHMANN-SIEFERT, Annemarie. Einleitung. In: HEGEL, G. W. F. **Vorlesungen über die Philosophie der Kunst**. Hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Meiner, 2003, p. XLI. Grifos meus.

167 Há em Hegel o uso de duas palavras distintas que poderíamos, no português, traduzir por “forma”. São as palavras *Form*, que tem um sentido lógico-abstrato (geralmente contraposta a *Inhalt*) e *Gestalt*, que, como no exemplo acima, geralmente está ligada à “forma” no sentido concreto do termo, da plasticidade da figura sensível, e que também poderíamos traduzir por “figura”. Apesar desta possibilidade de tradução, Hegel também usa a palavra *Figur* (que geralmente está associada a “personagem” na dramaturgia ou a figura no sentido pictórico na pintura).

a sua própria “superação”. Por conta disto, podemos ver que o *belo na arte* ou o *Ideal* não expressam a *Verdade* em sua constituição mais adequada, pois este é apenas um estágio no caminho para o “desvelamento da verdade” (sendo este “desvelamento” também uma “construção”, uma vez que esta “Verdade” não é algo dado de antemão que precisa apenas ser “descoberto”, mas um “abstrato”, “indeterminado”, que precisa resolver-se através da sua própria determinação no singular, na formação do particular enquanto concretização da relação universal-particular no “Real” [*Realität*, diferente de “efetivo” – *Wirklichkeit*]). A filosofia da arte de Hegel, portanto, trata de uma concepção do que é “arte” onde a arte mesma encontra sua própria superação, mantendo a motivação do fazer artístico para além da sua função no sistema (enquanto mera efetivação, mas envolve também o gerar a sua negatividade através de si mesma, caminho que leva a sua superação por meio da *arte romântica*).

O ponto de vista do *Geist* absoluto é aquele em que a dualidade *Geist* finito-natureza está superado, e a natureza é reconhecida como produto ou autodiferenciação do *Geist*. No *Geist* absoluto, a finitude da relação sujeito-natureza é reconhecida e ultrapassada, e assim se reconhece o *Geist* absoluto como infinito. Segundo Hegel: “Ao entrarmos no domínio da arte, colocamo-nos, pois, no ponto de vista do *Geist* absoluto<sup>168</sup>.” Através da arte há uma autorrelação do *Geist* consigo mesmo, havendo, portanto, uma diferenciação e negação, portanto, a colocação da relação do *Geist* absoluto com uma finitude que é ele mesmo: por isto esta relação é a relação do *Geist* absoluto com o *Geist* finito (que é o homem, o sujeito do ponto de vista do particular e do individual, ou a sociedade, no *Geist* objetivo). Hegel diz

Com efeito, o domínio da arte está acima da natureza e do *Geist* finito; não coincide com a Lógica, em que o pensamento, enquanto pensamento, se manifesta e desenvolve para si próprio, nem com a Natureza, em que aquele pensamento se objetiva. O belo artístico não existe na natureza, não é de ordem lógica, não faz parte da esfera do *Geist* finito nem da do pensamento que é só pensamento, como também não se inclui entre os fins e os atos do *Geist* finito: pertence à esfera do *Geist* absoluto, e existe na arte um conhecimento do *Geist* absoluto como de um objeto para o *Geist* finito<sup>169</sup>.

A arte é a forma da intuição (*Anschauung*) do *Geist* absoluto. A religião é a forma da representação (*Vorstellung*), enquanto a filosofia é a forma do pensar (*Denken*). Estes três níveis referem-se às formas do *Geist* subjetivo, e agora são retomadas na reflexão sintética do *Geist* absoluto, nesta sua relação consigo mesmo na tentativa de se autocompreender através de suas próprias manifestações. A passagem de um para o outro (como em todas as passagens hegelianas) não se dá de forma abrupta, mas progressiva, envolvendo momentos de continuidade que levam a certas rupturas, que são momentos de mudança qualitativa que seguem como consequência de uma

168 HEGEL, G. W. F. **Die Idee Und Das Ideal**. Herausgegeben von Georg Lasson. Leipzig: Meiner, 1931, p. 142.

169 Ibid., pp. 142 – 143.

intensificação radical de certos elementos que, em certo ponto, se voltam contra si mesmos (como já vimos, uma característica essencial da negatividade imanente).

A expressão artística (e aqui também a definição de belo-na-arte, *Kunstschöne*) é o primeiro momento desta realização do *Geist* absoluto, é o primeiro momento da manifestação espiritual enquanto concretude no nível do absoluto. Isto é, o primeiro momento do absoluto em que *Geist* e natureza encontram sua conciliação. O processo de manifestação e autoconhecimento do *Geist*, porém, envolve o seu ultrapassar da natureza, assim dominando-a e elevando a si mesmo, e também junto a própria natureza, enquanto conceito no nível do pensamento. Este elevar-se ao conceito do *Geist* pode ser entendido também como o momento do reconhecimento de sua estrutura ideal, ou seja, reconhecer, através deste processo de autoconhecimento, que aquilo que o *Geist* é, está de acordo com o conteúdo e a forma da *Ideia*. De outro lado (e estas diferenças são apenas diferentes perspectivas de algo que está unido “por todos os lados”) este estágio envolve a concretização da *Ideia*. Aquela forma lógica agora se realiza no mundo através das manifestações do *Geist*. E no nível da arte, onde temos “apenas a unidade imediata da natureza e do *Geist*, isto é, onde o *Geist* não é o momento dominante<sup>170</sup>”, encontramos a expressão da *Ideia* na sua singularização concreta, o que Hegel chamou de *Ideal*:

[...] a *Ideia* enquanto o *belo-na-arte* não é a *Ideia* enquanto tal, como ela é compreendida em uma lógica metafísica enquanto o absoluto, mas a *Ideia* enquanto efetividade configurada e com esta efetividade em corresponde unidade imediata. Pois a ideia enquanto tal é assim a verdade em e para si, mas a verdade primeiramente segundo sua universalidade ainda não objetivada; a *Ideia* do *belo-na-arte* porém é a ideia com sua aproximada determinação, para ser efetividade essencialmente individual assim como figura [*Gestalt*] individual da efetividade com a determinação, em si essencialmente a *Ideia* se deixa aparecer [*erscheinen*]. A partir daí é a exigência já pronunciada, que a *Ideia* e sua figuração enquanto efetividade concreta façam-se completamente adequadas uma a outra. Desta forma, o *Ideal* é a *Ideia* enquanto seu conceito conforme a efetividade configurada<sup>171</sup>.

A arte está ligada à necessidade de concretização, de materialização nas formas do espaço e do tempo (formas da intuição), e assim está ligada à objetividade [*Gegenständlichkeit*]<sup>172</sup>. A passagem que se faz da arte para a religião envolve uma passagem da objetividade (da arte enquanto formação do material sensível e sua recepção) para a subjetividade (caráter da religião, muito embora esta passagem seja feita progressivamente através da arte e isto envolva o tratamento sensível da interioridade, especialmente nos casos da música e da poesia, nas artes individuais, e da arte romântica, nas formas particulares – ou históricas – de arte). Na religião, o *Geist* se desprende da singularidade e atinge o nível da generalidade da representação – uma generalidade perpassada

170 HÖSLE, Vittorio. **Hegels System: der Idealismus der Subjektivität und das Problem der Intersubjektivität**. Hamburg: F. Meiner, 1998, p. 592.

171 A I, pp. 104-105.

172 Termo que poderia também ser traduzido por “objetualidade”, uma vez que Hegel também utiliza o termo *Objektivität*, que tem um sentido diferente de *Gegenständlichkeit*. O termo *Gegenstand* designa o objeto enquanto algo que está contra[*gegen*]-posto[*stand*].

por esta manifestação conscientizadora, experimentadora e concretizadora da arte. Esta generalidade, porém, não é pura generalidade ou universalidade, assim como ainda não está ao nível do conceito.

A relação entre arte e intuição e religião e representação, porém, é apenas uma marcação geral. A arte também se relaciona, de alguma forma, com a representação, e Hegel relaciona arte com representação e também com a fantasia (que, como vimos, é um aspecto da representação). Nos diz Hösle sobre este ponto:

A concepção de Hegel, de que a filosofia seja uma síntese entre arte e religião, não é compreensível. Por segundo, a ordenação da relação da intuição [*Anschauung*] na arte, e da representação [*Vorstellung*] na religião, não é nítida. Não apenas possui a representação, em cada arte, uma importante função na perspectiva de produção estética ao lado do aspecto prático-*poiético* [no sentido de *poiesis*]: justamente Hegel, que rejeita a teoria mimética, não iria reivindicar que Praxiteles observou sua fauna em algum lugar, ou que Händel tenha monitorado a plasticidade da água na sua *Wassermusik*. Mas também nenhuma recepção estética pura negaria à poesia o nível da representação<sup>173</sup>.

A arte está envolvida no processo de imersão do *Geist* a partir da natureza, até o processo de exteriorização e final autorreflexão do *Geist* sobre si mesmo – o que implica o seu processo de interiorização, o que é o mesmo que tornar-se manifesto na realidade sensível e, através da reflexão sobre aquilo que o próprio *Geist* manifesta, encontrar este conteúdo manifesto como algo ideal, isto é, irredutível ao nível inconsciente e alienado da natureza enquanto externalidade – o que implica, portanto, não apenas uma apropriação do conteúdo manifesto na forma sensível pelo *Geist*, mas também esta apropriação enquanto reconhecimento de algo que pertence desde sempre ao *Geist*, que o constitui e que é, assim, sua autoconstrução fenomenológica.

A concepção de *Ideal*, ao envolver a *Ideia* e também sua manifestação sensível no nível da intuição, implica a concepção de verdade. Desta forma, a arte terá seu conteúdo determinado pela estrutura lógica da *Ideia*. Como nos diz Pocaí “A orientação para um conteúdo verdadeiro, ideal, possibilita primeiramente a idealidade da arte<sup>174</sup>.”

A abordagem de Hegel da arte tem como cerne a concepção de *Ideal*. Esta concepção é algo propriamente artístico, muito embora não seja um conceito primeiro e incondicional. O *Ideal* é o elemento normativo que regula a compreensão da função da atividade artística dentro do processo do conhecimento. Veremos que esta concepção está ligada essencialmente à *Ideia lógica*, ao *Geist* (em específico o *Geist Absoluto*), e à noção de uma realidade (*Realität*) ainda não transpassada pela racionalidade conceitual, o que a leva a ser considerada como uma externalidade, e assim um momento ainda preso à natureza (a manifestação inconsciente da *Ideia*). O *Ideal* é o critério racional

173 HÖSLE, Vittorio. **Hegels System: der Idealismus der Subjektivität und das Problem der Intersubjektivität**. Hamburg: F. Meiner, 1998, p. 594.

174 POCAI, Romano. **Philosophie, Kunst und Moderne: Überlegungen mit Hegel und Adorno**. Berlin: Xenomoi, 2014, p. 135.

da função artística enquanto determina que a arte é aquele estágio do *Geist* que relaciona o universal e o singular através da manifestação deste universal enquanto *Ideia*, manifesto por ações do Geist já capazes de relacionar o objetivo e o subjetivo enquanto tendo uma certa relação que os identifica, em certo sentido, enquanto o singular é determinado pelo moldar desta universalidade na forma sensível do *Außereinander*, isto é, do fora-um-do-outro. Assim, a arte realiza seu sentido através da "manifestação sensível da ideia". Seguindo os ditames dialéticos de Hegel, podemos dizer que tanto é sensibilização da *Ideia* quanto é idealização do sensível.

Outro conceito que se torna um regulador importante na organização fenomenológica deste processo de concretização da idealidade através da arte é o conceito de *belo*, que está diretamente associado ao de *Ideal*. Porém Hegel argumentará contra a ideia de um belo natural, aceitando apenas (de acordo com seus critérios de arte enquanto processo regulado pelo *Ideal* e conectado ao desenvolvimento do *Geist* no âmbito do *Geist* Absoluto) o belo enquanto belo do *Geist*, o que neste ponto significa: enquanto ação humana no nível racional (de saber da simultaneidade da relação entre sujeito e objeto) e intersubjetivo e social (já no nível cultural). Assim, falar do *Ideal* envolve tratar da relação entre a *Ideia* e o sensível, e falar de *Belo* envolve falar deste processo de relacionar a *Ideia* e o sensível através do *Geist* (pois apenas através dele é que o próprio belo da natureza pode ser considerado belo), e o belo propriamente dito é a produção sensível do *Geist*, prática que, por definição, é artística. Assim, todo *Belo* é *Belo da arte* [*Kunstschöne*], e esta concepção serve como elemento avaliador do tipo de relação entre a *Ideia* e o sensível. Hegel chamará este elemento ideal de *conteúdo*, e o elemento sensível e sua configuração de *forma*.

O belo não é nem objetivo da arte nem um elemento seu, mas um critério de avaliação de grau de adequação entre conteúdo e forma. Assim, por mais que o belo possa trazer alguma forma de satisfação, ele não é o critério último de significação ou de experimentação da obra, mas o ponto fulcral que mostra quando a arte está aquém de si mesma, está plena de si mesma ou está em processo de autotranscedência - além de si mesma (e portanto, como veremos, se torna idêntico falar de *belo* e de *harmonia* entre forma e conteúdo, e este conceito, sendo o *Ideal*, se torna regulador principalmente das formas de arte particulares e suas divisões).

O belo é entendido aqui como a maneira artística de manifestação da verdade, mas a verdade não se restringe ao belo e, assim, também não se restringe à arte. Mas ao mesmo tempo a arte mesma ultrapassa o belo, sem, no entanto, ultrapassar a si mesma enquanto passível de expressar uma verdade além do belo. Este seu ultrapassar é o processo de desenvolvimento da sua superação, que encontra outra forma de verdade da qual a arte não pode participar. Assim temos (como veremos mais tarde, especialmente no tratamento das formas históricas de arte) a arte além-

do-belo que, ao mesmo tempo, não pode trazer nada substancial à verdade do saber do *Geist*, a não ser colaborar para a transição para outras formas (a saber, a religião e a filosofia).

A arte tem como conteúdo uma aspiração universal, a tentativa de fazer uma ideia abstrata tornar-se concreta, isto é, fazer o universal abstrato realizar-se enquanto universal concreto. Para isto, este universal abstrato precisa relacionar-se com a singularidade.

Nosso problema com relação a este conteúdo (o que nos diz muito também sobre o que é, afinal, o *Geist* Absoluto) pode ser tratado de duas maneiras: prospectivamente ou retrospectivamente. Devemos levar em consideração que estes termos devem ser entendidos de acordo com os níveis de desenvolvimento reflexivo do desenvolvimento do *Geist*, e não no sentido temporal. Portanto, retrospectivamente nós temos aqueles elementos que se desenvolvem no *Geist* subjetivo e no *Geist* objetivo, assim também como sua relação sintética na figura do *Geist* absoluto. Prospectivamente, o conteúdo da arte é já o conteúdo da religião, porém no nível intuitivo, ainda não representado. Nestes termos que devemos tratar a questão.

O conteúdo das três formas no *Geist* Absoluto é o mesmo: Deus<sup>175</sup>. Assim, arte, religião e filosofia se diferenciam na forma e na maneira como expressam ou buscam expressar este conteúdo. Aqui deveríamos nos perguntar, afinal, o que é, no pensamento de Hegel, Deus? Hegel deixa claro que Deus não é algo fora do mundo efetivo, não é algo estático nem transcendente. Neste sentido, Deus é o *Geist* mesmo, e assim o conteúdo do *Geist* absoluto é ele mesmo.

### **Arte e *Weltanschauung***

A arte é essencial para a autocompreensão humana. Neste ponto é também importante a noção de *Weltanschauung*. A arte constitui e é parte de uma visão de mundo que é relacionada ao nosso autoentendimento reflexivo e ela é constituída por práticas e expressões em significações concretas, linguísticas e sociais. Então esse autoentendimento reflexivo é orientado por princípios de construção (explícitos ou implícitos) do *Geist* absoluto. Assim, através da ação, da *práxis* artística e da reflexão (esta através de sistemas de referência e de composição, de significados de práticas e através da recepção estética) nós temos uma correlação entre a razão geral e suas

---

175 cf. A I, p. 139.

expressões particulares (tal como as formas específicas de arte) através de significados práticos e lógico-linguísticos ligados a um *Weltanschauung*, ou visão de mundo.

A arte (assim também a música) não apenas busca definir seu próprio objeto através da reflexão, mas ela *materializa* seus próprios objetos, buscando através da reflexão neles o que cabe ou não cabe no processo de materialização (portanto, no método) que se pode chamar arte. *Materializar* significa o que pode ser posto no espaço e/ou no tempo, através de alguma capacidade sensível. Deste modo, tanto a pintura (que embora possa expressar temporalidade enquanto contém em si o processo de sua construção, apresenta-se como simultaneidade espacial) como a música (que se apresenta como processo sonoro sucessivo e simultâneo no tempo), entre outras artes, são consideradas como *manifestações* que encontram seu *sentido* através da sua conexão com as relações dos elementos no espaço e/ou no tempo.

A independência da materialidade da arte do objeto de consumo/desejo é o que caracteriza a arte como saber. Enquanto os objetos materiais dados (das ciências naturais ou do puro desejo – ciência nenhuma) estão lá para o consumo inconsciente do puro desejo (que o transforma em gozo através da sua aniquilação<sup>176</sup>), na arte a materialidade só se torna algo (artístico) enquanto é conteúdo sensível e cognitivo *para* alguém. A arte é objeto caracterizável enquanto arte apenas enquanto é capaz de tornar-se objeto em outro nível: não apenas enquanto materialidade pura, mas enquanto elemento que constitui significado *no tempo e/ou no espaço para* alguém.

Enquanto tal que a arte e o que ela expressa (a beleza, ou que for) não se reduz à determinação abstrata do seu conteúdo no espaço e no tempo *para* alguém, mas ela também se torna significativa enquanto é expressão *de* alguém. Ao contrário da natureza, que tem sua expressão na qualidade não reflexiva, a arte é já expressão racional que tem uma *intencionalidade* e busca a comunicação, o *outro*. A arte constitui objeto que leva tanto à autocompreensão (pois o sujeito que a constrói manifesta-se materialmente, possibilitando a análise posterior daquilo que ele expressou, como uma relação de alienação e compreensão-apreensão de si mesmo, do qual ele não podia ter consciência antes porque a compreensão da verdade exige, para Hegel, objetividade), quanto a compreensão entre particulares, pois a sua relação ocorre através das suas manifestações (de um para o outro) e avaliações e apreensões.

Ou seja: através da materialidade artística (que é já uma materialidade que apenas se torna significativa enquanto se torna *sensivelmente abstrata*) é que um particular toma conhecimento e é afetado pelo outro, e através desta mútua relação um é afetado pelo outro, gerando transformação de ambas as partes. E este é (um dos) o caminho para a formação da relação unitária abstrata do *Geist*.

---

176 Cf. Ph., pp. 137 – 155.

De outro lado, estas expressões particulares mesmas já se dão em um ambiente social, em uma substância comum compartilhada pelas consciências particulares, que influencia estes particulares e se expressa também através deles – eis, justamente, o que podemos compreender por *Weltanschauung*. Segundo Pocaí:

A esfera do *Geist* absoluto deixa-se ser introduzida como aquela de orientação especificamente holística e prática do conhecimento – e de forma de apresentação determinada, com a qual nós na efetividade, na qual cada um de nós desde sempre sabe mover-se, nos compreendemos de modo fundamental. No sentido desta orientação fundamental de conhecimento destina Hegel um lugar tardio ao conteúdo [*Gehalt*] espiritual da arte como lugar das *visões de mundo* [*Weltanschauungen*], isto é, aquela em que encontra-se cada horizonte fundamental de uma contemporaneidade histórica de nosso modo de vida. O instituir, o moldar e o apreender deste horizonte é possível somente através do rompimento da perspectiva e da certeza cotidiana<sup>177</sup>.

O que podemos pensar a partir de Hegel é que a estrutura racional está expressa, está incluída, na manifestação artística. Isso quer dizer que a razão não é apenas algo que podemos pensar: através da arte é algo que podemos ver. Obviamente, razão é aqui considerada como o *Geist*, esta estrutura lógico/real que é a mais alta expressão e ação da racionalidade. Assim, Hegel abre-nos a possibilidade de compreender configurações de racionalidade através das suas diversas expressões. Esta manifestação tem historicidade e tem graus. Assim, a arte é uma das expressões históricas do *Geist*.

A arte é uma manifestação do *Geist* no mundo natural, concreto, através da consciência humana. Esta manifestação permite ao homem determinar a ideia ainda indeterminada, dando-lhe forma concreta e individual. E ao mesmo tempo que o homem manifesta sua consciência, ele também tem relação receptiva com esta manifestação. E através desta relação entre exteriorização e recepção o homem transforma-se e transforma o mundo. Através da expressão ele torna manifesto aquilo que estava oculto e indeterminado, e através da relação com sua própria obra transforma-se e toma consciência mais determinada do conteúdo espiritual. A manifestação artística e seu desenvolvimento é, assim, a 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 em sujeito, e vice-versa.

O *Geist* apenas se efetiva na sua realidade através da manifestação. Como o ser humano é o meio através do qual a racionalidade se expressa, onde a consciência aparece, então a manifestação do *Geist* se dá através da manifestação humana, da prática e da ação humana, assim como a autorreflexividade do *Geist* ocorre através do processo reflexivo e de autoentendimento humano. Assim, a expressão artística e a relação e recepção disto através do humano é parte do processo de

177 POCAI, Romano. **Philosophie, Kunst und Moderne: Überlegungen mit Hegel und Adorno**. Berlin: Xenomoi, 2014, p. 92.

intuição da verdade, e também um modo do *Geist* mostrar o que ele é, e através destes signos materiais, ser significado. A arte é uma expressão tanto do interior do sujeito individual quanto da “subjetividade” social (isto é, uma espécie de expressão da subjetividade do *Geist* objetivo, o que se dá enquanto síntese no *Geist* absoluto, gênero racional no qual a arte se insere). Desta forma “A arte deve ser entendida como um aspecto da era da reflexão em si mesma (que a cura), uma maneira para o espírito de tal era não apenas ser vivenciado, mas ele mesmo ser tematizado esteticamente<sup>178</sup>.”

É apenas por meio da expressão na externalidade que pode o interior encontrar significação, ter uma estrutura e um conteúdo que não estejam presos ao indivíduo. Mesmo uma dor ou uma lamentação é algo que se dá no sujeito enquanto uma expressão: uma expressão do corpo ou, como chama Hegel, da *alma-que-sente*, ainda que esta expressão seja algo do corpo em relação a uma espécie de unidade do corpo e da capacidade de sentir – isto é, não é uma expressão que está posta em separado do indivíduo e comunicada a terceiros.

Sobre este assunto, nos diz Bertram:

O que significa dizer, então, que um mundo interior vem à expressão? Algo pode ser dito desta maneira: aqui se mostram a forma e a estrutura deste mundo interno. A alegria se mostra na sua forma particular e na sua estrutura particular em conformidade com a tristeza e outros momentos do mundo interior. Porém, como podemos falar aqui de forma e estrutura? Eu penso que nós não sabemos de uma maneira consciente, como isto deve ser descrito, que um mundo interior apresenta forma e estrutura. Forma e estrutura nós conhecemos apenas no mundo exterior. Do nosso mundo interior podemos dizer que ele está conectado com tais formas e estruturas. A alegria se mostra em uma maneira particular do passo ou do olhar. Ela é conectada com objetos determinados ou com ritmos animados. O mundo interior se mostra, assim podemos entender, na forma e na estrutura do mundo externo. Isto quer dizer que nós devemos recorrer ao mundo exterior, com a ideia de uma efetividade – que apresenta forma e estrutura<sup>179</sup>.

Isto nos permite pensar que *tornar sensível* no sentido artístico significa dar estrutura objetiva, e assim também uma estrutura que possa ser compartilhada socialmente. Deste modo, a música é ela mesma a expressão de uma estrutura e, seguindo Hegel, tem como conteúdo as emoções, podendo ser assim compreendida como estrutura das emoções em uma forma objetivada<sup>180</sup>. Como vimos anteriormente, a imaginação ou fantasia produtiva é considerada por Hegel como um processo importante para a produção e compreensão da arte no nível do *Geist* subjetivo, assim como esta mesma capacidade cognitiva é designada como aquela que produz signos (o que envolve também colocar a relação com o seu *significado*, o que na abordagem das formas particulares-históricas de arte Hegel vai chamar da relação entre *forma* [*Form*], enquanto

178 PIPPIN, Robert. What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel), In: PIPPIN, Robert: **The Persistence of Subjectivity On the Kantian Aftermath**. Cambridge University Press, New York, 2005, p. 299

179 BERTRAM, G. W. **Kunst: Eine philosophische Einführung**. Stuttgart: Philipp Reclam, 2011, p. 180.

180 Veremos detalhes sobre este ponto no próximo capítulo.

plasticidade sensível, e *conteúdo* [*Inhalt*], enquanto significação ideal desta forma sensibilizada. Podemos asseverar com Bertram que

A autocompreensão, que a arte efetua, tem também a sua perspectiva do resultado afirmado por Kant. Esse resultado não é alcançado através de formas estéticas. Ele é alcançado muito mais através de conexão específica entre forma e conteúdo na obra de arte. Essa conexão específica deve vir a ser conceituada, depois de Hegel, como um signo-evento [*Zeichengeschehen*]. Obras de arte são signos concretos – signos que são, através de cada detalhe sensível, relevantes para seu conteúdo [*Inhalt*] espiritual. De mão de tais signos concretos nós compreendemos de uma maneira específica. As compreensões, a que chegamos esteticamente, são concretas (como o signo). Os gregos, por exemplo, se configuravam nas suas compreensões do mundo nas estátuas divinas da era clássica. As representações de ordem, dignidade, serenidade e outras autocompreensões do mundo da sua época foram manifestos nas artes plásticas. De maneira análoga manifesta Guernica, de Picasso, a autocompreensão de um mundo moderno, o qual traz consigo a experiência da autodestruição da humanidade esclarecida. A autocompreensão da arte sobre o entendimento é também para Hegel desde a base ligada a autocompreensão sobre a perspectiva de mundo conectada concreta, histórica e culturalmente. A experiência de um sinal-evento funcional, o qual a arte significa, é conectada com a realização de uma compreensão, ligada ao tempo, na arte<sup>181</sup>.

Por isto, através da expressão e da formação da matéria na forma artística, o tornar-se racional da forma vem junto com uma possibilidade de significado: torna-se signo. Também a obra de arte é a expressão de um conteúdo, que antes estava conectada com a interioridade e tinha dependência de alguma forma de subjetividade (individual, de grupo ou social), enquanto agora está posta na externalidade em forma independente. Isto é, a obra de arte carrega em si seu conteúdo, o expressa na sua forma e constituição material. Mas a significação mesma não se dá fora da relação com o intérprete, sendo sempre uma relação de reflexividade.

### Formas particulares de arte

Pela definição da obra de arte enquanto possuindo (enquanto forma particular) uma determinação histórica, pode-se dizer que toda obra de arte, enquanto produto expressivo no nível da intuição do *Geist* absoluto, possui em si as condições sócio-históricas em que foi produzida e em que é interpretada e recebida. Assim, quando Hegel anuncia que prefere ou que faz mais sentido tratar sua abordagem como uma filosofia da arte, em vez de uma estética, não é apenas porque ele está evitando a ambiguidade deste último tema, mas também porque a abordagem não é a de uma perspectiva da experiência ou modo de percepção do objeto artístico, mas uma análise do seu significado enquanto conceito, enquanto verdade e enquanto expressão fenomenológica do *Geist*. Compreender a verdade da obra envolve, portanto, compreender o contexto no qual ela é dada,

---

181 Ibid., p. 133.

assim como também compreender as possibilidades lógicas que são condição tanto da história em geral quanto da arte (ou seja, compreender a configuração da *Ideia*). A arte encontra-se no meio entre o sensível enquanto tal e o pensamento puro. Ela cumpre papéis e funções diferentes em épocas e culturas diferentes. Tem, portanto, um caráter histórico que depende da configuração racional-cultural (*geistliche*) de um determinado grupo. Segundo Gethmann-Siefert:

Hegel desenvolve na determinação das formas de arte (levando isto adiante em uma perspectiva de conhecimento), assim como nas características das diferentes artes, sua concepção de *Ideal*, no sentido de apresentação de uma intuitividade sensível que a si diferencia em suas capacidades de realização<sup>182</sup>.

É nesta significação distinta e nos diferentes papéis que ela cumpre que as distinções históricas entram. Hegel distingue as formas históricas de arte de acordo com a maneira como elas expressam forma e conteúdo, de maneira que este conteúdo a ser expresso na forma envolve já a relação do grupo social com este conteúdo enquanto autorreconhecimento e enquanto ele expressa um nível de consciência da verdade, que é a *Ideia*. A arte cumpre uma função de pavimentar um caminho que leva à religião cristã, e tem assim, nas suas expressões, sempre um conteúdo ligado ao culto e à religião, ao divino. Temos três formas históricas de arte: a simbólica (onde a consciência do conteúdo está aquém das formas sensíveis), a clássica (onde forma e conteúdo entram em perfeita harmonia, expressando da maneira mais adequada a possibilidade da arte expressar a verdade na forma da intuição, e sendo aqui o *belo* e o *Ideal* expressos em seu grau máximo) e a romântica (onde o *Geist* descobre sua própria interioridade e vai além do belo e da própria intuição, tendo este momento o duplo aspecto de passagem para a religião e, de outro lado, para uma arte autônoma e livre, assim como também secular, mas que não é mais capaz de expressar verdade alguma no caminho de autoconstrução do *Geist*).

Levando a termo a definição de arte de Hegel nas suas manifestações históricas, nós temos arte, em sentido estrito, apenas na forma de arte clássica. Porém, há uma polissemia da palavra aqui, e podemos considerar todo o processo enquanto arte: o processo da arte. Este processo, porém, trata de arte tanto no sentido amplo quanto, no interior do sentido amplo, em um sentido mais estrito, que é a harmonia ou equilíbrio entre forma e conteúdo na sua manifestação, expressa nas figuras da arte clássica. Assim, o simbolismo é ainda “pré-arte” e vai aos poucos tornando-se arte, até encontrar sua superação na realização plena da arte, onde a capacidade formal do *Geist* de se manifestar ultrapassa o conteúdo universal pressuposto e as suas limitações materiais, para entrar em um nível onde a arte mesma carrega idealidade, (como defenderemos mais adiante: onde a intuição [*Aanschauung*] não é mais o paradigma único desta expressão). Entramos assim na arte romântica que já é, de certa forma, uma expansão da arte, expansão esta que atinge o cume da superação da

182 GETHMANN-SIEFERT, Annemarie. Einleitung. In: HEGEL, G. W. F. **Vorlesungen über die Philosophie der Kunst**. Hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Meiner, 2003, p. XLI. Grifos nossos.

arte mesma e pode, no sentido mais estrito, ser considerado uma “pós-arte”. Sobre as formas particulares de arte, Hegel afirma:

“Por isso as artes particulares participam especificamente de uma das formas artísticas gerais e criam a realidade artística que lhes corresponde, enquanto, por outro lado, representam mediante o modo próprio de exteriorização, *a totalidade das formas de arte*<sup>183</sup>.” Podemos deduzir daqui que, sendo estas as formas de arte que formam a totalidade, não é possível pensar outras formas particulares (históricas) de arte além das três determinadas por Hegel.

A arte está ligada a uma ascense rumo à expressão da verdade, “de acordo com o *Geist*”, e deste modo ela é distinguida em seus modos/etapas de acordo com este caminho hierárquico<sup>184</sup>. Estas etapas ajudam a dar ao *Geist* consciência de si próprio<sup>185</sup>. É com a distinção entre as diferentes maneiras de relacionar forma e conteúdo que Hegel desenvolve as formas particulares de arte, que são modos de expressão históricos da consciência artística. Esta depende do modo de concepção e manifestação do conteúdo (a configuração do *Geist* Absoluto) e a maneira como se expressa ou se concebe na realidade material e natural (a forma). Sobre as três formas particulares de arte, diz Hegel:

Resumiremos estas breves considerações dizendo, pois, que a arte simbólica procura realizar a união entre a significação interna e a forma exterior, que a arte clássica realizou essa união na representação da individualidade substancial que se dirige à nossa sensibilidade, e que a arte romântica, espiritual por excelência, a ultrapassou<sup>186</sup>.

O conteúdo está sempre ligado ao *Geist* e à *Ideia*. Inicialmente, o conteúdo é indeterminado e abstrato. Este conteúdo, na filosofia da arte de Hegel, encontra-se geralmente ligado a alguma aspiração religiosa. Por isto estas formas de manifestações históricas da arte estão relacionadas também com a busca de manifestação e conscientização deste conteúdo absoluto. Concretizar-se em forma sensível é justamente o caminho da arte. Deste modo, a relação dialética entre manifestação e recepção reflexiva desta manifestação acaba as transformando reciprocamente: de um lado, o *Geist* toma conhecimento de si mesmo através do seu estranhamento com a natureza; de outro, a própria natureza se adapta, enquanto forma, ao conteúdo espiritual. O objetivo do *Geist* é encontrar uma conciliação possível com as formas naturais, onde ele possa se reconhecer.

Ora, o *Geist* é aqui a racionalidade no seu sentido mais amplo, e encontra-se individualizado no ser humano. Portanto, é através da busca do ser humano, já como ser social e participante do

183 HEGEL, G. W. F. **Die Idee Und Das Ideal**. Herausgegeben von Georg Lasson. Leipzig: Meiner, 1931, pp. 124 – 125.

184 Cf. Ibid., pp. 107 – 110.

185 Ibid., 1931, p. 111.

186 A I, p. 392.

*Geist* objetivo, que a realização artística ocorre. De início, a arte simbólica manifesta a tentativa de expressar um conteúdo universal e infinito na concretude e finitude da natureza, através da forma individual. Mas este conteúdo nunca se permite atingir uma forma determinada que permita mostrar tudo que o conteúdo é. Há sempre, na forma de arte simbólica, uma diferença entre aquilo que o conteúdo deveria expressar e a sua forma de concretização. Na tentativa de expressar o conteúdo espiritual, este é posto em figuras que lhe são insuficientes, como representações da natureza como trovões, vento, 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.

O caminho de superação desta insuficiência se dá quando há uma identificação entre o conteúdo e a forma, pois

A verdadeira significação só se encontrará, portanto, quando o conteúdo espiritual de um objeto já nele mesmo está implicado e através dele é perceptível quando o espiritual se manifesta em toda sua realidade e o corporal é apenas uma explicação adequada do espiritual e da interioridade<sup>187</sup>.

É na figura humana que a racionalidade se manifesta enquanto individualidade, sendo o corpo e a figura concreta do homem a perfeita adequação entre conteúdo e forma. Quando o homem, portanto, torna-se a figura central da manifestação artística chegamos ao ideal da arte clássica. Através do corpo humano e das narrativas das ações humanas, através da transformação dos deuses em figuras humanas, é que é superada a inadequação entre conteúdo e forma.

Não deixando de ser uma manifestação da liberdade e, ao mesmo tempo, de dominação da natureza, a expressão artística passa para sua última forma, onde o homem reconhece a sua própria interioridade e se distingue da natureza, reconhecendo-se como livre diante dela: “O *Geist* tem de começar por se retirar da natureza e regressar a si mesmo, por se elevar acima dela e ultrapassá-la, antes até de nela poder se orientar como num elemento sem resistência e dela fazer a expressão positiva da sua própria liberdade<sup>188</sup>.”

Assim passamos da arte clássica para a arte romântica, onde o *Geist* uma vez mais cinde-se do mundo material, porém desta vez ultrapassando-o. Isto porque através do reencontro reflexivo com a sua interioridade, agora o *Geist* – desta vez já corporificado no homem – reconhece sua infinitude e independência da natureza. De início permanece separado da natureza e a considera apenas negativamente, para depois superar esta mera negatividade para buscar afirmar sua independência e liberdade neste mundo material, de diversas formas. Nas palavras de Hegel “O

---

187 A I, p. 552.

188 A II, p. 33.

verdadeiro conteúdo da arte romântica é constituído pela interioridade absoluta, e a forma correspondente pela subjetividade espiritual consciente da sua autonomia e da sua liberdade<sup>189</sup>.” Enquanto a arte clássica representa a fusão do ideal com o mundo material através da manifestação humana, na arte romântica expressa-se a conciliação da alma consigo mesma, da subjetividade interna.

Levada a este grau, a interiorização não é mais, por assim dizer, do que o exterior despojado da sua exterioridade objetiva, um exterior invisível e imperceptível, uma sonoridade que emana de uma origem misteriosa, um voo sobre as águas, uma música de ondas que se expandem sobre um mundo que, pelos seus fenômenos heterogêneos, apenas constitui um fraco reflexo daquele ser-em-si da alma. Para resumir esta relação entre o conteúdo e a forma na arte romântica, diremos que isso onde o tom fundamental da arte romântica aparece no seu aspecto mais autêntico é de natureza *musical* e, devido ao conteúdo preciso da representação, *lírica*; isso explica-se porque aí a universalidade é levada ao grau mais elevado e porque a alma, para se exprimir, não cessa de rebuscar nas suas mais íntimas profundezas<sup>190</sup>.

O que caracteriza a arte simbólica ou oriental é a realização mediante uma determinação abstrata, e sua manifestação pertence à categoria do sublime, que “define-se pelo esforço de exprimir o infinito<sup>191</sup>”. Nesta forma de manifestação artística “mantém-se sempre uma diferença entre a ideia e a sua expressão<sup>192</sup>.”

Este aparecer da verdade tendo como forma essencial o modo da intuição traz algo do acontecer inconsciente ou pré-reflexivo, uma vez que esta expressão é ainda um tatear que não sabe de si mesmo. Isto pode ser considerado uma característica da forma de arte simbólica. A condição para que emergja uma reflexividade e uma arte consciente de si (assim como da religião e da filosofia) é uma expressão pura ainda não reflexiva, que através de um expressar que cria uma cisão – aquele que expressou e aquilo que é expresso – permite uma mediação posterior, através do qual o estranhamento entre as partes levará ao reconhecimento de uma união e uma origem comum entre ambos: a de que aquilo que foi expresso, foi expresso por que(m) o expressou, e que aquele que o expressou o expressa como algo de si mesmo. Mas não que este conteúdo estivesse lá pronto e acabado, esperando ser expresso. Ao contrário, ele precisa ser formado e construído através da expressão.

O resultado final deste processo é o desenvolvimento de si e da interioridade enquanto capacidade criativa e formadora, que se descobre a si e a seus conteúdos espirituais como seus e como capacidade de adequar o mundo a si, transcendendo as limitações do exterior e da matéria e

---

189 A II, p. 129.

190 A II, p. 140-141.

191 HEGEL, G. W. F. **Die Idee Und Das Ideal**. Herausgegeben von Georg Lasson. Leipzig: Meiner, 1931, p. 115.

192 Ibid., p. 116.

desvelando o sentido deste exterior como sendo a espiritualidade e a interioridade que lhe atravessa. Este processo se conclui na forma de arte romântica.

Sobre a forma de arte clássica, disse Hegel: “na arte clássica [grega, focada na imagem do homem], o sensível, o figurado, deixa de ser natural. Ainda se trata, decerto, de forma natural, mas que já está subtraída à pobreza da finitude e se conforma perfeitamente com o conceito<sup>193</sup>.” Enquanto na arte simbólica o paradigma é o animal, na arte clássica a forma paradigmática é o humano. Arte clássica é a adequação da ideia à forma, enquanto a tomada de consciência de que a forma corporal da razão é o humano<sup>194</sup>.

Na arte clássica, está expresso um nível de consciência histórica do *Geist* que se limita ao nível da intuição enquanto sua principal forma de compreensão e expressão: assim a forma de expressão e os conteúdos expressos estão imediatamente dados na arte, sem o desenvolvimento representativo ou conceitual enquanto algo de essencial. Por isto é na arte clássica que a arte atinge seu ápice no que se refere à sua função específica (embora ela não deixe, aqui, de ser arte em outro sentido – que poderíamos chamar moderno e que não tem mais o belo como paradigma principal):

Que a arte em uma determinada cultura alcance a sua mais alta possibilidade, que o mais belo que as imagens divinas gregas não seja mais possível, como disse Hegel, não significa que depois da beleza clássica o resto deva degenerar em não-arte, ainda que esta figura bela não possa se repetir<sup>195</sup>.

A forma de arte clássica é aquele momento em que se expressa a consciência da identidade entre forma e conteúdo, em que a *Ideia* encontra sua adequação na sua expressão finita e sensível. E a figura desta identidade deve expressar aquilo que é, para o *Geist*, esta unidade concreta. A racionalidade se manifesta através do ser humano, que é um ser individualizado e corporalizado. A figura do humano expressa de maneira adequada a singularização da racionalidade em forma sensível. Assim, quando o homem expressa artisticamente a si mesmo como figura paradigmática da significação artística, está em processo de tomada de consciência de si mesmo enquanto ser espiritual e também corporal. Ele é aqui a forma sensível da racionalidade. Não apenas a figura do homem é posta porque faz referência a um ser sensível que é racional, mas a forma sensível mesma do homem *expressa* racionalidade.

Desta forma, toda a conjuntura do corpo humano é já uma realização mais racional do *Geist*, e ao expressar isto artisticamente o homem torna isto intuível para o *Geist*. Sobre o fim da arte clássica, diz Gethmann-Siefert: “Esta realização do Ideal [a da arte clássica] vem a ser novamente

---

193 Ibid., p. 118.

194 Cf. Ibid., p. 118.

195 GETHMANN-SIEFERT, Annemarie. Einleitung. In: HEGEL, G. W. F. **Vorlesungen über die Philosophie der Kunst**. Hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Meiner, 2003, p. XXXVII.

resolvida quando o homem encontra-se na arte não mais como pura figura espiritual da natureza, mas como existência espiritual, consciente<sup>196</sup>.”

## Arte Romântica

A principal característica da arte romântica é a não correspondência entre conteúdo e forma, mas desta vez (diferentemente da forma simbólica) porque há o reconhecimento de que o conteúdo, enquanto liberdade subjetiva, ultrapassa seus modos de expressão intuitiva na forma sensível. Assim, novamente a forma se torna não o significado mesmo, mas um sinal de significação, devendo a compreensão se colocar em situação de construir racionalmente este significado através desta relação com a forma. A arte romântica é livre, espiritualizada, trabalha com e através da interioridade, o humano encontra-se no centro – mas diferente do classicismo, o humano é caracterizada aqui por uma discrepância entre seu lado subjetivo e seu lado natural, tendo mais peso o primeiro do que o segundo. A arte romântica exprime a liberação do significado e do conteúdo do material sensível, uma liberação não completa, mas aqui o material sensível passa a ser apenas meio de expressão do significado. Há aqui a possibilidade infinita de expressão dos sentimentos e situações do humano.

A arte romântica, ao contrário do “terceiro momento” em outras passagens da filosofia de Hegel, não é uma síntese. Na arte, a síntese ocorre já no segundo momento (na arte clássica), e a arte romântica envolve já uma segunda forma de cisão. A resolução desta forma de cisão não pode ser feita no interior da arte, pois isto demandaria resolver um problema que não está mais posto no nível da relação direta com o sensível e com a intuição. Por isso, a resolução da arte dá-se na sua própria dissolução enquanto forma elementar de expressão da verdade do *Geist*, através da religião enquanto representação, piedade e comunhão através da unificação social no corpo do ritual.

A passagem da arte clássica para a arte romântica envolve também uma passagem da religião da arte para a religião cristã, o que faz com que a arte perca seu caráter de expressar uma verdade substancial. Ao mesmo tempo, porém, a arte se torna *autônoma*. Sua liberdade é, ao mesmo tempo, a sua cisão com o conteúdo religioso. Apesar disto, a arte romântica, enquanto apreensão e expressão da interioridade, se relaciona com a religião cristã, pois experimentar este elemento da

196 Ibid., p. XLI.

interioridade é essencial para a compreensão e o desenvolvimento do que Hegel entende por cristianismo.

Sobre a relação entre a arte romântica e o cristianismo, Olivier afirma:

Com a arte romântica, a existência natural se torna indiferente e se separa da existência espiritual, como um momento inessencial. O momento de elevação ao espiritual é precisamente o momento da separação com o corpo, o momento do sofrimento. Na medida ou na adequação harmoniosa da interioridade e da exterioridade se trava um rompimento em proveito da princípio da *subjetividade infinita*, o momento natural se torna indiferente e *o não belo pode constituir; assim, um momento da arte romântica, enquanto negação do momento sensível em proveito do momento espiritual*<sup>197</sup>.

Do ponto de vista do desenvolvimento histórico do *Geist*, a arte romântica marca também o momento em que a arte deixa de ter um significado substancial para a religião e passa para o plano do profano, e encarna assim o mundano e a contingência<sup>198</sup>. A música religiosa está relacionada com a comunidade e o compartilhamento das (digamos assim) subjetividades e interioridades através de uma objetividade que pode se tornar interior – a saber, a própria música. Assim, a música tem relação com esta substância religiosa enquanto expressão de um sentimento compartilhado que tem, ao mesmo tempo, um conteúdo intencionado e pressuposto – que é o conteúdo religioso<sup>199</sup>. De um lado o próprio significado mais profundo da religião cristã é também entendido como esta interioridade mesma, este sentimento que acaba sendo a porta de entrada para a compreensão da religião e da comunhão do ser humano – eles se põem juntos no e através do sentimento.

Sobre a arte romântica e seu desenvolvimento histórico aplicado à música, Olivier as relaciona da seguinte maneira:

O artista moderno, consciente do infinito da sua própria subjetividade, não é mais capaz de produzir obras tais como a música antiga de igreja, porque ele não pode mais submergir no conteúdo e desaparecer nele. Ele se tornou o ‘mestre de Deus’ e está além da devoção de formas e figuras. Ele sabe que é o artista, a subjetividade enquanto tal, que é o princípio da arte e que é nele mesmo que encontra seu conteúdo. *A história da arte pode ser interpretada desse ponto de vista como a passagem da expressão de Deus e do conteúdo da religião à tomada de consciência do livre arbítrio*. Essa tomada de consciência corresponde, no domínio da música, à aparição do ‘milagre’ que constitui o tornar-se independente do intérprete, que é a expressão imediata da potência da produção artística, e não mais a mediação de um conteúdo. Na religião, o artista desaparece diante de Deus; é apenas um artesão que molda uma matéria através do exterior; o artista é um membro de uma comunidade substancial. Mas, na identidade da subjetividade e do conteúdo, foi a subjetividade que, por fim, prevaleceu. É o artista, ele mesmo, que finalmente se coloca como deus, e é este fenômeno que assistimos plenamente na virtuosidade do intérprete genial, na música de Rossini e de Paganini<sup>200</sup>.

Ainda:

A verdade da arte romântica em geral – e a da música em particular – não deve ser procurada, como é a tendência de Hotho, no conteúdo, no elemento religioso e histórico, mas, ao contrário, na capacidade formal do sujeito produtor. O absoluto que se revela aqui não é outro que o princípio moderno da subjetividade e o gênio empurrado para o exercício

197 OLIVIER, Alain Patrick. **Hegel Et La Musique**. Paris: Libraire Honoré Champion, 2003, p. 217. Grifos meus.

198 Cf. Ibid., p. 218.

199 Cf. Ibid., p. 219.

200 Cf., pp. 229 – 230. Grifos

ilimitado da liberdade. Esse último constitui a verdade e o último conteúdo da música, como dos outros momentos da existência humana<sup>201</sup>.

Na passagem do clássico para o romântico opera-se a passagem do “belo corpo” para a “bela alma<sup>202</sup>”. Na arte romântica “o seu jeito efetivo, concreto, singular, particular aparece como existência do absoluto<sup>203</sup>.” Também, com isto, ocorre a descoberta da individualidade. Agora o indivíduo descobre sua liberdade com relação à dependência da cultura e do meio social, apesar do prosaísmo moderno. Desta forma, a arte romântica deveria ser compreendida como um fator de negatividade e resistência diante do prosaísmo do mundo e da sociedade moderna. Há, aqui, relação com a liberdade e autonomia – porém, como relacionar a autonomia substancial do Geist com a liberdade formal do indivíduo e do singular, que enquanto parte é absorvido pela “astúcia da razão”? Este é justamente o paradigma no qual se insere a forma romântica de arte: ela não pode mais modificar a estrutura do *Geist*, trazer alguma verdade relevante à cultura já desenvolvida na consciência conceitual e filosófica. Ao mesmo tempo, esta realização do *Geist* envolve, enquanto desenrolar histórico, o prosaísmo moderno e uma configuração social que prende a liberdade do indivíduo nas institucionalidades e automatismos do *Geist* objetivo – ao mesmo tempo que o desenrolar histórico-conceitual destes conteúdos espirituais já são determinados pelo acontecimento de realização da *Ideia* em forma de *Geist*.

Na arte romântica não há relação direta entre forma sensível e conteúdo espiritual: o reconhecimento da diferença entre forma e conteúdo faz com que se supere o apego do conteúdo à representação sensível (como ocorre na arte clássica), tornando-se assim a arte romântica o reconhecimento da interioridade humana como *Geist*. “Neste sentido se pode dizer que o romantismo consiste num esforço da arte para ultrapassar a si própria sem, todavia, transpor os limites próprios da arte<sup>204</sup>.” Ela “é uma arte que serve para exprimir tudo que se refere à sentimentalidade, à alma<sup>205</sup>.” Assim “quando o *Geist* atingiu um estado em que pode ser para si, está liberto da representação sensível<sup>206</sup>.” Ou seja, este ultrapassar do *Geist* da forma da intuição que torna a forma sensível um *signo*, onde o significado não se prende mais à mera forma imediata intuitiva: “O ponto de partida da reflexão de Hegel é a tese que a arte apresenta um evento de autocompreensão. A tese de Hegel concernente à arte romântica agora é que o evento de autocompreensão da arte pode estranhar-se do material de uma obra de arte<sup>207</sup>.”

201Ibid., p. 230.

202 VIEWEG, K. A Arte Moderna como Superação da Orientalidade e do Classicismo: Hegel e o “fim da arte”. In: WERLE, M. A; GALÉ, P. F. (Orgs.) **Arte e Filosofia no Idealismo Alemão**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2009, p. 163.

203 Ibid., p. 163.

204 HEGEL, G. W. F. **Die Idee Und Das Ideal**. Herausgegeben von Georg Lasson. Leipzig: Meiner, 1931, p. 121.

205 Ibid., p. 122.

206 Ibid., p. 122.

207 BERTRAM, G. W. **Kunst: Eine philosophische Einführung**. Stuttgart: Philipp Reclam, 2011, p. 286.

Neste desvio do caminho da astúcia da razão, a arte encontra sua própria autonomia, pois “a arte se torna livre e independente de todos os conteúdos religiosos, políticos, nacionais, regionais determinados; realiza-se uma quebra de tabus; a arte se torna livre de toda determinação fixa de visão de mundo<sup>208</sup>.” No caso da arte romântica, Vieweg ressalta o caráter crítico da arte, em vez de seu caráter constituinte. Isto “para que a conclamação e o caráter indispensável do exame constante de situações e estados específicos seja um meio decisivo contra o enrijecimento e o dogmatismo em todos os âmbitos da vida<sup>209</sup>.”

Algo que Hegel não poderia ignorar é que esta superação das possibilidades das formas artísticas sobre a matéria não é apenas uma questão de idealidade, mas do desenvolvimento técnico sobre a possibilidade de dominar e manipular os materiais. A arte romântica supera o paradigma do belo, e seu material “pode aparecer como não-belo”<sup>210</sup>. Na forma romântica todo o material histórico do passado se torna matéria para livre uso artístico – o que significa que a arte pode ser composta não apenas através de outros materiais históricos, políticos e culturais, mas também a arte pode usar a própria arte e a sua história como material. Isto possibilita um trabalho reflexivo da arte sobre si mesma, assim como a possibilidade de uma “arte-conceitual-filosófica” que não se reduz à filosofia da arte, mas que se expressa também artisticamente – eis a arte moderna.

Deste modo “o peso do museu imaginário avança para um estigma da liberdade do artista<sup>211</sup>”. Na arte romântica passa a surgir uma nova cisão, onde a interioridade absoluta e o fenômeno exterior se separam, se afastam, tornam-se contrapostos. “A arte romântica avança assim até o formal, até a dissolução do 'objetual'<sup>212</sup>.” Diferentemente da arte simbólica, na arte romântica há o reconhecimento de que o conteúdo ou o significado (ainda que, tal como na arte simbólica, não seja plenamente adequado à sua forma/matéria/exposição) é usado e expresso (ainda que nas suas polissemias e ambivalências) de modo consciente pelo artista e absorvido de modo consciente pelo público. O enigma que no simbolismo tinha como origem um outro, inexprimível plenamente e apenas indiretamente indicado (por meio de símbolos que apontam para um além não plenamente determinado), é no romantismo reconhecido como um conteúdo próprio do sujeito e do homem,

---

208 VIEWEG, K. A Arte Moderna como Superação da Orientalidade e do Classicismo: Hegel e o “fim da arte”. In: WERLE, M. A; GALÉ, P. F. (Orgs.) **Arte e Filosofia no Idealismo Alemão**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2009, p. 164.

209 Ibid., p. 164.

210 HOTH *opus cit.* VIEWEG, K. A Arte Moderna como Superação da Orientalidade e do Classicismo: Hegel e o “fim da arte”. In: WERLE, M. A; GALÉ, P. F. (Orgs.) **Arte e Filosofia no Idealismo Alemão**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2009, p. 165.

211 HENRICH, Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart, p. 14 *opus cit.* VIEWEG, K. A Arte Moderna como Superação da Orientalidade e do Classicismo: Hegel e o “fim da arte”. In: WERLE, M. A; GALÉ, P. F. (Orgs.) **Arte e Filosofia no Idealismo Alemão**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2009, p. 165.

212 Ibid., p. 165.

algo que não é estranho nem alheio a ele. Neste ponto vale já pensar a arte como meio de reflexão crítica que põe em questão, e que torna-se não mais meramente uma resposta enquanto expressão da verdade, mas um entrelaçamento entre entendimento e estranhamento (ponto que, veremos no próximo capítulo, é elementar para compreender o advento do que chamamos “razão atonal” na música). Valemo-nos aqui das palavras de Bertram:

A arte pode ser entendida como uma forma complexa de autocompreensão concreta e sensível do homem na sua efetividade histórico-cultural. A arte coloca para compreensão que o homem tem a si mesmo e o mundo. Ela dirige-se a esta compreensão. Um evento compreensivo estético direciona o olhar continuamente à forma da compreensão mesma. [...] Obras de arte significam nas suas complexas figuras materiais e sensíveis sempre um por-em-questão [*Infragestellung*] da compreensão. A compreensão estética vai geralmente além de tal por-em-questão. Ela inclui a confirmação e a mudança de compreensão. Por-em-questão, confirmação e mudança andam juntos na autocompreensão estética<sup>213</sup>.

Se há uma etapa de alienação aqui, ela tem o sentido de formar a consciência de si e a autonomia subjetiva como algo que está já para si, e neste momento há a reconciliação consigo mesmo, com a interioridade – o conteúdo que era um além no simbolismo, é identificado com a própria subjetividade e sua liberdade no romantismo. Por isto mesmo, o conteúdo passa a ser um conteúdo formal, não determinado, e aqui também estas possibilidades extrapolam as necessidades do desenvolvimento do *Geist*, que eleva seu conteúdo aos níveis da religião e da filosofia. De um lado, a alienação de si é superada. De outro, ao reconhecer sua própria autonomia interior, o homem/sujeito considera o exterior e a matéria como algo aquém, algo que só toma significado e finalidade pelo sentido espiritual que deve ou pode ter. A forma sensível passa a ser apenas meio de expressar o conteúdo, que deve ser buscado no nível do espiritual e do interior.

Este processo, ao mesmo tempo que é um processo de tornar significativo o sensível, é também um cindir da significação e do sensível. Neste ponto, se a arte era caracterizada como “aparecer” ou o “expressar” do conteúdo e da verdade no modo da intuição, este tornar consciente do conteúdo, de si e da capacidade de manipulá-lo (que é agora também tanto uma descoberta quanto construção de interior, ao mesmo tempo que é o reconhecimento ou o tornar consciente de que o conteúdo tem sua fonte de verdade, interpretação, criação e significação apenas no interior), então esta forma de arte é já uma superação [*Aufhebung*] do puro modo de intuição mesmo, pois permite uma arte que envolva um nível de consciência além do intuitivo – o representacional [*Vorstellung*] e o discursivo conceitual [*Denken*] enquanto elementos que lhe são imanentes<sup>214</sup>. E neste sentido se pode dizer que a arte supera a si mesma, uma vez que ela se torna capaz de ir além da sua própria definição (isto é, o aparecer sensível da verdade no modo da intuição). O ultrapassar de si mesma da arte é, ao mesmo tempo, seu *Aufhebung* e sua crise.

213 BERTRAM, G. W. **Kunst**: Eine philosophische Einführung. Stuttgart: Philipp Reclam, 2011, p. 286.

214 Outro ponto que será essencial para nossos próximos passos.

## O fim da arte

Para iniciarmos a temática do suposto “fim da arte”, devemos considerar a limitação que Hegel coloca no lugar da arte na cultura humana:

Mas, tendo a arte o seu *antes*, também possui, como na natureza e nas esferas finitas da vida, o seu *depois*, quer dizer, um domínio que ultrapassa o seu modo de apreensão e de representação do Absoluto. É que a arte tem em si os seus limites e deve, por isso, ceder o lugar a formas de consciência mais elevadas<sup>215</sup>.

Sobre uma determinada leitura de Hegel, o problema aqui seria a teleologia do Absoluto, que torna o raciocínio e a compreensão da cultura, de modo geral, e da arte, de modo específico, unilaterais e sem o reconhecimento do valor da sua diversidade e dinamicismo histórico (o que poderíamos chamar de uma leitura “determinista”). Em outros termos, a ideologia do progresso não permite lugar legítimo à arte na transformação cultural e na revelação/construção da verdade. “O domínio que, mais de perto, ultrapassa a arte, é o da religião. [...] Pode-se caracterizar a progressão da arte para a religião dizendo que a arte só representa *um* aspecto da consciência religiosa<sup>216</sup>.”

A religião acrescenta à visão do Absoluto, o que, segundo Hegel, a arte não tem: “A piedade é, sem dúvida, estranha à arte como tal<sup>217</sup>.” Sobre a relação da arte com a religião e a superação da arte, este trecho a seguir é de suma importância:

[...] A arte é também limitada com relação ao seu conteúdo, tem um material sensível, e assim torna possível apenas um nível consciente da verdade a ser conteúdo da arte. Pois há uma existência profunda da *Ideia*, que o sensível não é mais capaz de expressar, e que é o conteúdo da nossa religião, formação. Aqui toma a arte uma outra forma com relação aos outros estágios. E esta *Ideia* profunda, a cristã em seu nível mais alto, não é capaz de ser representada sensivelmente através da arte; pois ela não é relacionada e amigável o suficiente com o sensível. Nosso mundo, nossa religião e nossa forma-de-razão [*Vernunftbildung*] é sobre a arte como um nível superior, para expressar o absoluto, um nível adiante. A obra de arte pode assim não preencher nossa última necessidade [*Berdürfnis*] absoluta, nós não idolatramos [*anbeten*] mais obras de arte, e nossa relação com a arte se dá de uma maneira refletida e prudente<sup>218</sup>.

Ou seja, a arte chega no limite com relação ao objetivo que lhe é predisposto por Hegel: expressar o conteúdo religioso. Assim, o desenvolvimento da arte é já uma etapa do desenvolvimento religioso, portanto, a arte é ainda “religião da arte”, porém com um momento de

215 HEGEL, G. W. F. **Die Idee Und Das Ideal**. Herausgegeben von Georg Lasson. Leipzig: Meiner, 1931, p. 152

216 Ibid., p. 153.

217 Ibid., p. 153.

218 HEGEL, G. W. F. **Vorlesungen über die Philosophie der Kunst**. Hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Meiner, 2003, pp. 05 – 06.

ruptura (a arte romântica e seu momento de autossuperação ou de crise), onde pode-se enxergar uma independência da arte da religião. Ao mesmo tempo, este momento de independência é considerado como um momento de perda de valor, é neste momento que a arte se torna um acessório já superado, que não traz mais nenhum conteúdo substancial para o *Geist*<sup>219</sup>.

Mas podemos fazer a reflexão colocando não a arte em cheque, mas mudando esta tendência hegeliana à religião para uma concepção onde a arte possa ter um tratamento pós-cristão e secular – o que nos parece que estaria mais de acordo com o momento histórico da arte nos fins do século XIX e no século XX. A arte toma a si mesma como tema, e assim também se apodera dos instrumentos conceituais, fazendo com que tanto a história, as menções à história tanto da sociedade quanto da arte (e, também, o momento contemporâneo como momento histórico) seja tratado de maneira em que o conceito está implícito na forma sensível da intuição. Assim, poderíamos ainda falar de uma arte não apenas secular ou pós-religiosa, mas de uma arte conceitual ou, em certos termos, de uma arte filosófica. Agora, o conteúdo não é mais religioso, mas filosófico, e a arte torna-se autorrefletida através da passagem do *Geist* pelo conceito. Nós temos assim não apenas uma filosofia da arte, mas uma *arte da filosofia*, no sentido hegeliano do termo “filosofia”.

### Breve observação sobre as formas singulares de arte

As formas singulares de arte tratam da realização da arte de acordo com os seus materiais sensíveis, que se dividem em diversas formas de acordo com o material utilizado. Pois é somente através da realização sensível que a arte “vem a ser uma obra concreta, um indivíduo real, delimitado, autossuficiente, que baste a si próprio<sup>220</sup>.” O que se objetiva é a “Ideia do belo no

---

219 O próprio Hegel ainda diz: “Temos ainda que ressaltar que, como nós dissemos, a arte é uma maneira, para o interesse do *Geist* de encontrar sua consciência. A arte não é a maneira superior para expressar a verdade.” HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Meiner, 2003, p. 05. Sobre isto também diz Pippin: “[...] Hegel é conhecido como o fundador filosófico do estudo histórico da arte, o mais importante proponente da ideia de que obras de arte devem ser entendidas como ‘do seu tempo’, onde tal tempo pode ser ele mesmo entendido compreensivamente como integrado em um todo, em um ponto de vista ou *Weltanschauung*. E essa premissa contribui também, de uma maneira bastante incomum e inesperada, para a tese de que a arte não importa mais para nós como costumava importar antes, que a arte representacional se tornou, com respeito às coisas superiores, uma ‘coisa do passado’. Nós podemos começar a ver como isso funciona notando que Hegel, apesar de associado ao romantismo filosófico do final do século XVIII e início do século XIX na Alemanha, desvia desse caminho de maneira radical nessa questão histórica. Ele enxerga o que a ‘sua era exige’, o que é uma ‘necessidade do *Geist*’, de uma maneira bastante diferente, e que isso virá a ser importante para a questão do ‘destino da arte.’” (PIPPIN, Robert. *What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel)*, In: PIPPIN, Robert. **The Persistence of Subjectivity On the Kantian Aftermath**. Cambridge University Press, New York, 2005, p.293.

220 A II, p. 245.

conjunto das intuições que ela implica<sup>221</sup>”, ou seja, o *Ideal* novamente expresso, desta vez considerado no âmbito da sua singularidade. Elas são divididas em arquitetura, escultura, pintura, música e poesia. Através delas Hegel também encontra uma continuidade lógica, onde o sentido da arte expressa sua completude partindo do material mais concreto e espacial (no “peso” do material da arquitetura, passando pela escultura) para o mais abstrato e ainda espacial (na pintura), entrando já em processo de interiorização que se completará na música (arte temporal, que envolve a negação do espaço e o processo de completude da interiorização) e finalmente na poesia (que dá conta da falta que a música tem em expressar conceitos e representar a objetividade, coisa que a poesia é capaz de fazer, determinando de maneira objetiva seu conteúdo através da palavra, sendo finalmente aqui completa a capacidade artística enquanto síntese do processo espacial e temporal, com possibilidade de referência ao conjunto da materialidade sem, porém, depender do peso e da contingência desta materialidade).

Toda forma particular de arte tem seu processo de desenvolvimento independente das formas singulares no qual ele se manifesta, e isto envolve um processo de nascimento, crescimento e decadência. As formas singulares de arte, segundo Hegel, são derivadas idealmente destas formas particulares – e conseqüentemente também estão conectadas, historicamente (ou seja, de acordo com o processo fenomenológico de desenrolamento do *Geist*, e não de acordo com a natureza), com as formas particulares. Assim afirma Hegel que as criações artísticas “são obras do *Geist*, quer dizer, não são manifestações da natureza; não atingem pelo mesmo e único processo o seu estado definitivo e perfeito, mas realizam-se por momentos diferentes que diremos de crescimento, maturação e decrepitude, ou de esboço, desenvolvimento, aperfeiçoamento e decadência<sup>222</sup>.” O que quer dizer: toda forma de arte tem *logicamente* seu momento de decadência, e, assim, a própria arte só pode tender a sua própria decadência ao final – sendo substituída (mas também “mantida”, pelo processo de *Aufhebung*, apesar de se tornar irrelevante para o desenvolvimento essencial do *Geist* no seu processo de reconciliação última consigo mesmo) pela religião e, finalmente, pela filosofia. Consideremos ainda o que diz Olivier:

Mas uma das teses fundamentais do hegelianismo é precisamente que esta tarefa não pode ser da arte, mas somente da filosofia, porque o homem moderno, que experimentou o iluminismo, exige uma satisfação racional e não pode se contentar com uma verdade sensível de ordem artística. A tese da morte da arte é ela mesma uma das condições da filosofia<sup>223</sup>.

---

221 A II, p. 246.

222 A II, p. 246.

223 OLIVIER, Alain Patrick. **Hegel Et La Musique**. Paris: Librairie Honoré Champion, 2003, p. 254.

Entraremos no próximo capítulo na parte específica sobre a música, de maneira que iniciaremos tratando da música em Hegel (e assim com maior detalhes sobre esta enquanto arte singular), e depois trataremos do que chamaremos de razão tonal e de razão atonal na música.

## CAPÍTULO 2 – A MÚSICA E A RACIONALIDADE MUSICAL

O artista, que tem coragem, se entrega completamente às suas inclinações. E apenas aquele que se entrega às suas inclinações tem coragem, e apenas aquele que tem coragem é um artista. (Schoenberg, *Harmonielehre*, p. 480)

### 2.1. INTRODUÇÃO DO CAPÍTULO

Neste capítulo trataremos do tema musical em específico e da sua relação com a racionalidade, através de uma concepção de racionalidade hegeliana, expressa essencialmente através da *Ideia* e do *Geist*. Levaremos em consideração os aspectos principais da filosofia da arte e do lugar da arte na *Enciclopédia*. Dividiremos esta seção em três partes, a saber: (1) a música nas *Lições sobre Filosofia da Arte* de Hegel; (2) a música enquanto sistema tonal, figurada aqui na forma de racionalidade musical tonal; (3) a música dodecafônica de Schoenberg, assim como também a sua fase do atonalismo livre, como uma forma de ruptura com a racionalidade tonal, inaugurando o que chamaremos de racionalidade musical atonal. Apesar do termo que utilizamos no terceiro subcapítulo, compreendemos que a concepção harmônica de Schoenberg supera a antinomia tonal-atonal, estando ela em uma posição de *Aufhebung* diante da antinomia que sua própria música gerou inicialmente<sup>224</sup>.

---

224 Apesar de Schoenberg não aprovar o uso do termo “atonal”, visto que toda música é, em certo sentido “tonal” (pois toda música trabalha com “tons”, isto é, sons, notas, etc.), podemos considerar sua música uma música que quebra com a sintaxe (vamos chamar informalmente assim) da tonalidade, no sentido de tonalidade enquanto um sistema musical que gira em torno de um centro tonal. Desta forma, optamos por usar o termo “racionalidade atonal” para demarcar a diferença desta forma de pensar musical com relação aos modelos modais, tonais e politonais. Poderíamos ficar, assim, com “pantonal”, como prefere o próprio Schoenberg (SCHOENBERG, A. *Harmonielehre*. 3ª ed. Wien: Universal-Edition, 1922, pp. 487 – 488; MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*: tratado sobre as entidades harmônicas. 2ª ed. Cotia: Ateliê, 2002, p. 97), também de acordo com as distinções de Fétis (Cf. ETTER, Brian K. *From Classicism to Modernism: Western Musical Culture and the Metaphysics of Order*. Aldershot: Ashgate, 2001, pp. 26 – 27; HINDRICH, Gunnar. *Die Autonomie des Klangs*. Berlin : Suhrkamp, 2014. pp. 198 – 199), que trata da possibilidade de um omnitonalismo, de acordo também com o que defende Flo Menezes (Cf. MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*: tratado sobre as entidades harmônicas. 2ª ed. Cotia: Ateliê, 2002, pp. 96 – 99 – apesar disto, Menezes permanece usando o termo “atonal” em seu livro, ainda que com aspas ou ressalvas). O termo omni, porém, designaria “todos” e, desta forma (seguindo também um raciocínio dialético hegeliano) seria o mesmo que nenhum. Uma vez que não há relação hierárquica (ao menos enquanto esquema pré-determinado) nem centro de gravitação na direcionalidade musical, não há também tom central. E, se usarmos aqui “tonalidade” não no sentido de som ou nota, mas no sentido de um centro de gravitação do discurso musical e de uma função de direcionamento do desenvolvimento musical e da compreensão, então parece-nos justificado que possamos compreender *atonal* como um termo válido, ao menos para nossa abordagem filosófica. Poderíamos, ainda, utilizar o termo “pós-tonal”.

O sistema tonal na música pode ser compreendido através de Hegel justamente como um modelo de relações do conjunto da música que tende ao retorno ao tom, em um movimento de consonância (ponto de partida, identidade abstrata), caminho para dissonâncias (diferença) e retorno reflexivo para o tom através da resolução (identidade reflexiva)<sup>225</sup>. Há, na nossa leitura, um esquema racional que regula certos modelos musicais, e que regulou a música ocidental desde o renascimento até hoje – com variações. Este modelo depende de articulações em diversos níveis, mas toma a ideia de (1) identidade de oitava; (2) divisão desta em doze partes – através da identificação de certos intervalos consonantes importantes; (3) modelo de afinação de igual temperamento; (4) um sistema de relações entre as notas de acordo com hierarquização destas notas em um sistema “circular” que centraliza seu movimento no centro tonal (tonalidade – sistema tonal)<sup>226</sup>.

Este modelo, como um todo, expressa um modo de racionalidade que se insere em um modelo mais geral de racionalidade. Dentro de seus níveis, é possível certa variação, que também acompanha (ou acaba, por si como modelo particular, gerando) a racionalidade geral.

Temos então o caso da música atonal como um modelo que se desenvolve dentro deste sistema geral de afinação, mas que questiona o nível (4). Cria-se, assim, um modelo de racionalidade musical que questiona o paradigma do sistema musical no nível (4), através de uma relação de negação determinada com ele. Esta mudança de paradigma pode servir de modelo para repensar o modelo de razão geral dominante na modernidade, que se impõe ou pelo fundamento geral ou pelo sistema circular-hierárquico centrado em um ponto. O modelo atonal horizontaliza as relações e, com isso, também fragmenta a totalidade das relações, dando autonomia maior às partes e separando-se da totalidade<sup>227</sup>.

Um sistema musical envolve muito mais do que sua mera formalização. Ele envolve sua realização (seguindo o preceito hegeliano). Assim, tratar de um sistema de pensamento ou de um sistema musical envolve tratar não apenas de um método ou de normas para realizar algo, mas envolve tratar da própria efetividade do tema abordado. Por isso a abordagem dos sistemas musicais, enquanto prática social humana (aqui entendido como manifestação do

225 Cf. A III, pp. 131 – 234; ESPÍÑA, Y. La Musica en el Sistema Filosófico de Hegel. In: **Anuario Filosófico**, nº 29, 1996, pp. 53 – 69.

226 Cf. GROUT, D.; PALISCA, C. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2007; CANDÉ, R. **História Universal da Música**. 2 volumes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

227 Cf. LIAN, A. H. **Do Cubismo Musical: Uma investigação em estética comparada**. 2008. 189 f. Tese (Doutorado em Filosofia) –Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

*Geist* absoluto), envolve não apenas tratar da lógica formal ou da sintaxe do discurso musical, como se ela pudesse ser criada e realizada simplesmente a partir de construções lógico-matemáticas ou sintáticas. A realização (e assim, os próprios “sistemas”, ou “subsistemas”) envolve a mediação intersubjetiva, social ou, em outros termos, a relação com o *Geist* absoluto: é um processo onde não apenas a construção de normas para a composição musical, ou mesmo a realização de obras musicais (como exemplares de sistemas normativos ou meramente casuais) é suficiente, mas onde a recepção e a prática comum (ou seja, através da comunicação e do reconhecimento mútuo) tomam parte como elementos realizadores.

Por isso devemos compreender os elementos condicionantes envolvidos nesta relação: as normas de composição, assim como suas justificações, dependem de uma cadeia de expectativas e de leituras sobre como funciona a percepção e as expectativas perceptivas das pessoas em geral. O fato de isso diferir de época para época (e, assim, de que a própria percepção estética é uma composição histórica *também*, ainda que possamos pensar que não *somente*) é expresso pela própria história da música. Compreender a história da música é compreender o desenvolvimento da compreensão tanto perceptiva quanto lógico-racional da(s) sociedade(s) humanas. E o fato de que algo de uma determinada época fosse considerado impossível ou “errado” em uma época anterior mostra que apenas historicamente tomamos consciência da nossa capacidade de colocar e transpor nossos próprios limites (ou seja, justamente a concepção de liberdade e de “bom” infinito na filosofia de Hegel). Também o fato de que em épocas posteriores nós sejamos (ainda que isto dependa de estudo e de abertura cultural) capazes de compreender músicas e paradigmas do passado (ainda que de uma outra perspectiva), e que nossas concepções tendam a abarcar (em vez de excluir) estas concepções passadas, mostra que o *Aufhebung* é um processo histórico. Este processo não ocorre pela 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 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.

Sendo assim, as expectativas diante do tempo (aqui diante do próprio movimento plástico do tempo expresso pelo som na música) depende do fator da configuração racional-

perceptiva de um determinado grupo histórico-social. A composição de teorias e mesmo de obras singulares tanto expressa uma configuração de compreensão e expectativas como também a modifica. Por isto o jogo entre manutenção e transformação é constante na arte: a obra artística é destituída de sentido quando totalmente desligada das formas de compreensão e intuição presentes historicamente, mas também é destituída de interesse quando apenas reproduz algo que já está plenamente instituído. A obra de arte é, portanto, imanentemente dialética.

E a configuração de sistemas de racionalidade musical, como o sistema tonal e o dodecafônico (e todas as suas variações, e assim como outros como o modal e outros possíveis), é dada tendo a expectativa racional-perceptiva como imanente à sua normatividade. E muito embora possam haver justificativas naturalistas para fenômenos musicais, como por exemplo a “atração” que a sensível (a sétima nota da escala jônica, ou do modo maior, que se encontra meio tom abaixo da tônica) sofre para se resolver na tônica, assim como a conjunção disto com a dissonância criando uma tensão que espera pela sua resolução em uma consonância forte (ou seja, na tríade da tônica), isto envolve já uma cadeia de expectativas, que está relacionada também com hábitos, que por sua vez são reforçados por práticas. A arte, no seu processo de singularizar as expectativas universais, ao mesmo tempo que busca se renovar criando surpresas diante destas expectativas (surpresas essas que não podem renegar a necessidade de satisfação de alguma expectativa), colabora com o desenvolvimento e ampliação da própria racionalidade. E é por isto que as próprias justificações teóricas do sistema tonal envolvem já justificações a partir de expectativas, e não se sustentam sem elas.

O que acontece no decorrer do século XIX, e que finalmente se concretiza no século XX, é a tomada de consciência geral (portanto, do *Geist* absoluto) sobre essa capacidade de moldar e transformar as expectativas, a compreensão e a percepção, ainda que progressivamente (ainda que esta progressão envolva certa negatividade, e não apenas positividade somatória). E isso envolve também uma ampliação da compreensão sobre a própria expectativa: isto é, através do processo de ampliação das modulações e das suspensões nas ampliações do modelo tonal, até a supressão da tonalidade no dodecafonismo, o que acontece é uma mudança de expectativa. A expectativa pela resolução aceita a sua demora, até o ponto que a reconciliação [*Versöhnung*] ou a resolução é aceita como *não mais necessária*<sup>228</sup>.

228 Ou, poderíamos dizer, *não mais possível?*

É neste sentido que compreender a racionalidade musical, enquanto exemplar de uma racionalidade geral (a espelhando e também a influenciando) nos é útil para compreender as transformações históricas (e também a manifestação da liberdade) do *Geist*, ao mesmo tempo que isto pode nos trazer as questões das limitações e os acertos da racionalidade hegeliana.

Na nossa abordagem sobre a música devemos deixar claro que tratamos como música apenas aquele som que pode ser separado da palavra. Portanto a parte poética ou declamada, que algumas vezes acompanha a música, é algo externo, somado a ela. Quando usamos os termos “razão tonal” e “razão atonal” enquanto formas de manifestação de uma razão musical, o que estamos colocando como elemento de expressão racional é apenas aquilo que se relaciona imanentemente à música e as concepções que a orientam (como noções de dissonância e consonância, formas de percepção e afetos estéticos).

A ampliação do uso do que se consideraria “dissonância” demonstraria, seguindo a concepção de Schoenberg, uma ampliação da audição, uma vez que o que é mais ou menos consonante (e, conseqüentemente, mais ou menos dissonante) depende da “distância” (ou, diríamos também, da intensidade) de uma nota com relação à fundamental na série harmônica. O fato de que notas mais “distantes” sejam compreendidas envolve uma ampliação da compreensão. De outro lado, também o caráter da composição lógica entra em cena: a 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*).

Mas a compreensão da lógica deste desenvolvimento também depende da maneira como esses intervalos são compreendidos: se a lógica estiver baseada em um processo de tensão e relaxamento, e determinados intervalos forem esperados como “tensos” ou “relaxados” (o que também apenas se determina na relação), então ele estará compreendido de uma maneira diferente de um modelo onde estes intervalos sejam percebidos de outra maneira e também compreendidos em outra estrutura lógica. Isto envolve dizer que a expectativa envolve também um caráter de sistematização prévia dos elementos musicais: um *framework* musical opera na percepção (aquilo que podemos chamar de *Weltanschauung*, em um nível que extrapola a imanência musical, mas também um *framework* imanente à compreensão musical mesma). Mudanças e desafios trazidos por obras singulares diante deste *framework* também pode transformar este *framework* mesmo. E aí encontramos a relação dialética entre

*pensar e intuir* – levando em consideração, aqui, a *representação* [*Vorstellung*] enquanto um mediador importante (novamente, de acordo com o pensamento de Hegel na *Enciclopédia*).

A relação entre expectativa horizontal de resolução melódica entre a sensível e a tônica, somado com a perspectiva harmônica (em termos de ressonância simultânea) de resolução enquanto relação entre tensão dissonante e consonância fazem com que a sétima menor seja elemento fundamental no V grau harmônico, que possui, assim, a sensível (o sétimo grau da escala diatônica) do ponto de vista horizontal ou melódico e uma dissonância sincrônica no acorde (um intervalo de quinta diminuta entre a sétima menor e a terça maior), o que gera a tensão conjuntamente com a expectativa melódica de resolução por conta do semi-tom presente na escala (que é, junto com o semi-tom entre a terça maior e a quarta, a “exceção” na relação entre tons inteiros, o que o caracteriza e o faz uma “aproximação” da tônica).

Não havia, na época de Hegel, o uso do termo “sistema tonal”, e a primeira aparição deste termo encontra-se no livro de história da harmonia de Fétis<sup>229</sup>. Até então, muito embora houvessem modelos de sistematização da harmonia e da afinação, é muito provável que o que se compreendesse por *harmonia* fosse simplesmente algo naturalizado, e que a consciência da diferença de modelos de harmonia na história e também entre diferentes culturas não fosse algo levado em consideração quando se tratava sobre música. Não havia, portanto, uma visão historicista da harmonia, seja este historicismo progressista ou relativista. E muito embora Hegel seja um dos principais responsáveis pela consciência historicista quanto ao desenvolvimento racional e social, este não aplicou seu pensamento historicista à música em específico.

Nos próximos capítulos veremos, respectivamente: a música como arte singular em Hegel e a relação da sua concepção com o que chamamos aqui de razão tonal; o sistema tonal na música enquanto representante da razão musical tonal; e finalmente a música dodecafônica enquanto representante da razão musical atonal, enquanto um modelo primeiramente de ruptura e depois de *Aufhebung* do sistema tonal.

## 2.2. A MÚSICA ENQUANTO ARTE SINGULAR EM HEGEL

<sup>229</sup> Cf. HINDRICHS, Gunnar. *Die Autonomie des Klangs*. Berlin : Suhrkamp, 2014, pp. 198 – 199; ETTER, Brian K. *From Classicism to Modernism: Western Musical Culture and the Metaphysics of Order*. Aldershot: Ashgate, 2001, pp. 25 – 30.

## As artes singulares

A música é considerada dentro das formas de arte individuais, isto é, nas diferentes formas sensíveis e nos diferentes materiais que a expressão artística se utiliza. Hegel compreende que apenas a visão e a audição são sentidos passíveis de expressão artística, considerando uma primazia racional destes sentidos sobre os outros, que são não-racionalizáveis. Deste modo, apenas a visão e a audição serão consideradas, e estas consideradas como racionalizáveis porque passíveis de representação sensível organizada: permitem associações e guardam a lembrança (são *sentidos teóricos*).

As relações puramente teóricas dependem dos órgãos dos sentidos, da visão e da audição; tudo quanto vemos e ouvimos nós deixamos tal e qual, quer dizer, intacto. Pelo contrário, os órgãos do olfato e do paladar já fazem parte das relações práticas. Só podemos, efetivamente, sentir o cheiro daquilo que a si mesmo se consome, e só podemos saborear destruindo<sup>230</sup>.

Há uma passagem progressiva também de uma arte individual para outra, de acordo com a regra histórica da particularização da arte: primeiro, as artes visuais que estão mais ligadas ao mundo físico, ao peso da matéria: a arquitetura e a escultura. Estas funcionam principalmente enquanto arte simbólica (no caso da arquitetura) e clássica (no caso tanto da arquitetura quanto da escultura). Já a pintura é a arte visual que passa já pelo processo de interiorização da imagem, e pertence à forma de arte romântica. Esta já se dá com maior liberdade de expressão subjetiva e em apenas duas dimensões. Quando a negação do espaço ocorre, e o movimento de vibração passa unidimensionalmente a representar as relações deste movimento de corpos vibrando, e o relacionamos com o fenômeno do som, chegamos à música. A música também é considerada uma arte romântica, e está presa à temporalidade e à interioridade subjetiva.

## Sobre a subjetividade na música

---

<sup>230</sup> HEGEL, G. W. F. *Die Idee Und Das Ideal*. Herausgegeben von Georg Lasson. Leipzig: Meiner, 1931, p. 192.

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. Mas deveríamos então perguntarmo-nos como a música, sendo uma forma de arte e, assim, sendo parte da manifestação do *Geist* absoluto, poderia se concentrar em si mesma sem relação com o objetivo. Mas eis que aqui devemos compreender que este subjetivo e esta relação mesma de negação determinada com a objetividade não deixa de ser uma relação, assim como esta subjetividade tem em si e para si um conteúdo, que é formado e apresentado através do desenvolvimento musical. Por isto esta subjetividade é aqui uma subjetividade de outra ordem: é a expressão objetiva e sensível da subjetividade do *Geist* expressa na, pela e para a própria subjetividade individual. Este conteúdo não fica preso apenas a um, mas pode ser experimentado e percebido por outras subjetividades, pode ser compartilhado e não é, assim, uma manifestação subjetiva solipsista. Da mesma maneira, a negação da materialidade é uma forma de elevação à idealidade, capacidade que apenas a consciência possui. Mas esta mesma idealidade seria apenas abstrata caso não pudesse estar singularizada. E estar singularizado em Hegel significa sempre, no sentido lógico, possuir um conteúdo material. E isto implica, também, estar associado à singularidade dos sentidos e da intuição. Portanto esta negação da materialidade não é uma exclusão da materialidade, mas antes uma transformação da materialidade mesma através da materialidade e da relação com a subjetividade. A vibração ressoa no ambiente material, e é apreendida e compartilhada através dele. Mas esta vibração por si não é ainda som: ela depende da relação com a audição e com a intuição temporal para tornar-se som. Para tornar-se música precisa de ainda mais. É a temporalidade, portanto, que faz esta mediação do concreto para o ideal, é ela que opera a negatividade com relação à materialidade, ou melhor: ela é resultado deste processo. Som não pode estar dissociado do fenômeno temporal e da capacidade auditiva, assim como não há capacidade auditiva sem tempo. De outro lado, a subjetividade, enquanto capacidade de dar unidade ao múltiplo dilacerado pelo tempo, é a condição para tornar este elemento sonoro em algo significativo, neste caso, em música.

A música tem como material a própria forma da subjetividade abstrata, ou seja, a temporalidade sonora, e seu conteúdo são os sentimentos. Na música, Hegel continua a

abordagem da arte enquanto expressão de verdade e enquanto elemento que expressa um conteúdo. Porém, na música temos o encontro entre o sujeito e o objeto, sendo aqui o objeto da música a própria forma interna do sujeito – ele tem a si mesmo como objeto, do ponto de vista da interioridade. Neste quesito, temos a temporalidade e os sentimentos, assim como o “movimento da alma”, como conteúdo da música. Assim, o sujeito (ou, alguns de seus aspectos) é o objeto, e sua forma é o conteúdo. Ainda, podemos tratar de conteúdo de maneira dupla, nesta análise de Hegel: de um lado temos esta própria forma e internalidade subjetiva como conteúdo, ou, ainda, as emoções como conteúdo expresso e desenvolvido pela música; de outro lado, a música tem uma limitação para expressão de conteúdos, porque ela não tem conceito – o que depende de referencialidade. A música não faz referência direta a objetos, nem a nada espacial (ainda que a espacialização da música possa ter uma função no seu processo de racionalização). A música também não usa palavras (o texto pode estar associado à música, mas a música ela mesma não é o texto). Aqui temos, então, uma limitação da música enquanto capaz de expressar o conteúdo do *Geist* de modo apropriado. Assim, a música é um elemento revelador e produtor da verdade do *Geist*, um elemento necessário como peça dentro do processo. Mas ela *cumpr*e uma função dentro do conjunto das artes, que por sua vez *cumpr*e uma função dentro do processo de revelação e desenvolvimento do *Geist* absoluto.

Uma das características mais importantes da concepção musical de Hegel é justamente o caráter temporal da música, sendo esta relação com o tempo não algo que possa ser referido, de maneira separada, também ao espaço, mas esta temporalidade surge como processo de negação do próprio espaço.

Na música a alma 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*. A música assim configura a forma da subjetividade através do preenchimento e da determinação do tempo e dos movimentos sonoros que configuram e expressam sentimentos. Aqui a palavra “sentimento” deve ser entendida tanto no sentido mais sensível, daquilo que toca a sensibilidade corporal e aquilo que se faz sentir através deste sentido “corporal”, assim como sentimento no sentido de emoções – que passam a ter significações nomeadas, digamos

assim, conceituais, como a felicidade, a alegria, a tristeza, a esperança, etc. O que se passa, quando um evento como a música ocorre, é a passagem da alma ou da interioridade subjetiva do universal para a configuração particular: aquela pura capacidade universal de tomar formas passa a ser determinada, e passa então a ter uma forma determinada através do acontecimento musical<sup>231 232</sup>.

Sobre som e audição, vale vermos o seguinte trecho, que nos deixa claro que o modo da interioridade da música é já uma característica do som mesmo, enquanto supressão do espaço e passagem para o tempo:

A supressão do espacial efetua-se, portanto, de tal modo que uma determinada matéria sensível abandona o seu estado de repouso, põe-se em movimento, sofre uma espécie de abalo por meio da qual cada parte do corpo, até então coerente, não só muda de lugar mas procura também retornar ao seu anterior estado. Este estremecimento vibratório produz o *som*, que é a matéria da música. Graças ao som, a música desliga-se da forma exterior e da sua perceptível visibilidade e tem necessidade, para a concepção das suas produções, de um órgão especial, o *ouvido*, que, como a vista, faz parte não dos sentidos práticos, mas dos teóricos, e é mesmo mais ideal do que a vista. Porque, dado que a contemplação calma e desinteressada das obras de arte, longe de procurar suprimir os objetos, os deixa, pelo contrário, subsistir tal qual são e onde estão, *o que é concebido pela vista não é em si ideal*, mas preserva, pelo contrário, a sua existência sensível. O ouvido, sem praticamente exigir a menor alteração dos corpos, percebe o resultado desta vibração interior do corpo pela qual se manifesta e revela não a calma figura material, mas uma *primeira idealidade da alma*. Como, por outro lado, a negatividade na qual entra a matéria vibrante constitui uma *supressão do estado espacial, a qual é por sua vez suprimida pela reação do corpo, a exterioridade desta dupla negação, o som, é uma exteriorização que destrói a si mesma e no próprio momento em que nasce*. Por esta dupla negação da exterioridade, inerente ao princípio do som, este corresponde à subjetividade; a sonoridade, que já é por si mesma qualquer coisa de mais ideal que a corporeidade real, *renuncia mesmo a esta existência ideal e torna-se assim um modo de expressão da interioridade pura*<sup>233</sup>.

Estaria Hegel confundindo um evento físico com eventos espaciais? O movimento e a transformação que estão envolvidos na vibração (causa física do som) seriam “supressão do estado espacial” que por sua vez é “suprimida pela reação do corpo”, e assim, negação da negação do espaço, por qual razão? Por que este movimento de vibração passaria por uma negação que envolve uma outra negação, e não simplesmente uma passagem de um estado de repouso a outro – ou ainda, uma negação deste estado de repouso, mas sem necessariamente

231 HEIMSOETH, Heinz. *Hegels Philosophie der Musik*. Bonn: Bouvier, 1964, pp. 172 – 174; NOWAK, Adolf. *Hegels Musikästhetik*. Regensburg: Bosse, 1971, pp. 41 – 102.

232 Os termos que Hegel usa são *Empfindung*, aqui podendo ser traduzido por sensações ou sentimento, *Gefühle*, para sentimentos ou emoções, e a palavra *Gemüt* que pode ser traduzida simplesmente por alma, mas aqui deve-se entender aquela capacidade de atenção do sujeito a si mesmo ou a seus conteúdos, havendo aqui também a possibilidade de traduzir esta palavra por “mente” - muito embora os significados usuais tanto de “mente” quanto de “alma” não sejam, do nosso ponto de vista, de acordo com a visão hegeliana – podendo gerar confusões. Não há, em Hegel, alma ou mente como uma substância, mas como uma atividade, que não pode se determinar (e, assim, ser algo) fora da relação com os conjuntos de determinações.

233 A III, pp. 134 – 135. Grifos nossos.

implicar a negação do espaço? Ademais, o que neste caso faz com que a negação da negação tenha um resultado diferente do que o estado inicial, anterior à primeira negação? Pois bem, Hegel considera que esta negação da negação é o som. Mas ele mesmo afirma que o som é a “primeira idealidade da alma”. Como poderíamos considerar esta afirmação de maneira coerente com o conhecimento contemporâneo (básico) de física? Teria Hegel confundido o evento físico (a vibração) com o seu efeito psicofisiológico (o som)? Como pode o som ser, ao mesmo tempo, tratado como “exteriorização” e como “idealidade da alma”? Como poderia o som, enquanto exteriorização, “destruir a si mesmo”, se a exteriorização a qual o som se refere não é o som, mas a vibração dos corpos?

Mais do que “confundir” os âmbitos físicos e psicofísicos, o que Hegel faz é trazer os fenômenos em sua unidade, onde a própria vibração não pode ser entendida em sua significação fora do fenômeno sonoro. Não se trata, aqui, mais da vibração enquanto um movimento (o que seria um aspecto da imagem e, assim, da exterioridade espacial) de lugares, ou de corpos em lugares, mas algo que se torna parte da composição de um fenômeno, que é o som. E este fenômeno, ao ser tratado artisticamente e através de uma consciência (sendo o som ele mesmo o desdobramento desta consciência sobre si mesma), passa a ser “um modo de expressão da interioridade pura”, que não é mais meramente “qualquer coisa de mais ideal que a corporeidade pura”, mas “renuncia mesmo a esta existência ideal”, o que quer dizer que não se trata mais do som ou da sonoridade enquanto algo apartado da condição do seu fenômeno. Este elemento, que é condição de seu fenômeno, é a própria interioridade, que traz o ressoar enquanto som, que transforma este movimento em conteúdo objetivo, e este conteúdo objetivo é a própria forma pura da interioridade subjetiva – que por tornar-se objetiva para si mesma (ainda que estando *na* interioridade e *para* a interioridade) “renuncia esta existência ideal”. O que se expressa como conteúdo, através dos sons é “Só a interioridade sem objeto, a subjetividade abstrata”, e assim o som (ao contrário da pintura) não consegue exprimir nem fazer referência a objetos.

O problema, porém, é que tratamos aqui do som como negação do espaço, quando na verdade o som deve ser tratado como negação da solidez material, trazendo um movimento sensível de relação com a externalidade do 'ser-fora-um-do-outro', típico do espaço, à internalidade desta subjetividade abstrata – que, porém, mostra que o som e o movimento de vibração não podem ser compreendidos na espacialidade, mas na temporalidade – no 'ser-um-depois-do-outro' [*Nacheinander*].

Esta característica da música e sua relação com a interioridade remonta à característica da *consciência de si* na *Fenomenologia do Espírito*<sup>234</sup>. A interioridade, ou a consciência, tem diante de si a própria consciência. Seria um paradoxo dizer que a interioridade não tem objeto, ao mesmo tempo que se diz que o objeto é a própria interioridade. Porém há uma duplicação da relação, onde o que é posto como objeto é aquilo mesmo que se põe como objeto. Mas não seria epistemologicamente válido afirmar que não há objeto, ou que o objeto mesmo é aquilo que é vazio. O próprio fenômeno musical se torna esse conteúdo, e o acontecimento através da transformação da *forma* da subjetividade passa a ser o conteúdo, e esta divisão entre a subjetividade que observa e a subjetividade que é observada é apenas um recurso linguístico para um fenômeno que, *em si*, é inseparável (portanto, apenas uma separação posta pela *lógica do entendimento*, que deve ser compreendida como uma através da *razão especulativa*).

Hegel compreende corretamente que na música não há distinção entre o espectador e o objeto, a intuição envolvida na música é aquela onde a exteriorização “longe de pender para uma objetividade no espaço, para, por assim dizer, no ar e mostra deste modo que é uma comunicação que, em lugar de ter um apoio sólido, é sustentada apenas pela interioridade subjetiva e *não existe senão por e para ela*<sup>235</sup>.” Esta interioridade compõe o lado formal da música<sup>236</sup>. Ainda teremos de tratar onde podemos encontrar seu conteúdo e sua determinação – ainda, se sua determinação é seu conteúdo e, se há um conteúdo, de que tipo ele é, e como seria possível a música *referir* a um conteúdo. E é no paradoxo de possuir um conteúdo sem poder, ao mesmo tempo, *referir* a coisa alguma, que a música se encontra e acontece. Desta forma, ainda paradoxalmente, a música contém um “conteúdo formal”, que não é propriamente um objeto externalizável fora do modo mesmo de apresentação da música, mas ela se realiza no processo de interiorização, e passa a ter, como conteúdo, este evento mesmo de “movimento” da alma, do tornar-se molde e figura interna para si mesma, que são os *sentimentos*.

#### Na música

[...] a região das suas composições propriamente dita é constituída pela interioridade formal, pela sonoridade pura, e o seu *aprofundamento do conteúdo* traduz-se não por uma exteriorização, mas por um *retorno à liberdade interior*, por um recolhimento em si mesmo e em certos ramos da música, pela certeza de que como artista é *independente do conteúdo*<sup>237</sup>.

---

234 Cf. Ph., pp. 137 – 155.

235 A III, p. 136.

236 Cf. A III, p. 136.

237 A III, p. 141. Grifos nossos.

Neste trecho, encontramos novamente a própria interioridade como conteúdo, ao mesmo tempo que esta interioridade, enquanto não pode ser coisificada, não pode ser permanentemente determinada (e isto é a característica temporal imanente tanto à internalidade subjetiva particular quanto à música, que são dois elementos que se co-constituem), e assim, não pode ser um conteúdo permanente, assim, é ao mesmo tempo ela mesma seu conteúdo enquanto é “independente do conteúdo”. Ou seja, seu conteúdo em geral são as possibilidades de determinação do seu conteúdo enquanto fluxo sonoro, em proporções matemáticas, harmônicas e rítmicas, mas nenhum deste conteúdo é essencial ou característico desta interioridade formal. Apenas a sua capacidade (portanto, o seu caráter de sujeito) de ativamente determinar esta interioridade sonoramente através do tempo (de, assim, plastificar o tempo em forma de som) é que é seu conteúdo, e não tendo conteúdo determinado de antemão, podemos dizer que esta subjetividade e esta interioridade são “independentes do conteúdo”.

Ao mesmo tempo, porém, esta interioridade subjetiva seguiria sendo apenas uma possibilidade não realizada, um universal abstrato, caso não se determinasse, caso não encontrasse sua singularização e suas realizações particulares. Por isto ela é “independente” do conteúdo apenas enquanto ela não deixa de ser uma interioridade subjetiva e abstrata por não ter realizado este ou aquele conteúdo em específico. Mas seguindo os parâmetros lógicos de Hegel, embora *ela*, a interioridade subjetiva, seja independente do conteúdo, sua *realização* não é.

## **Música e conteúdo**

A música tem um caráter, podemos dizer, formal, de maneira que ela consegue se isolar das representações espaciais, das referências objetivas e do texto. Mas a ela é possível expressar conteúdo, apesar disto, seja através da sua união com o texto, seja através da liberação deste conteúdo “através dos sons, das suas relações harmônicas e da sua melódica animação”<sup>238</sup>. O conteúdo deve ser, através da música, trazido à íntima subjetividade e interioridade, assumindo a forma de sentimento. Através do trazer ao eu, esta capacidade

---

238 A III, p. 149.

abstrata de abarcamento de diversas possibilidades – e de manutenção da própria possibilidade de outros abarcamentos e negações – a música traz para a intimidade os diversos sentimentos particulares. Aqui “estamos em presença de uma objetivação da alma por si e para si mesma, de uma expressão que ocupa *o centro entre a concentração inconsciente e o retorno a si*, para pensamentos interiores definidos; [...]”<sup>239</sup>. Como a música tem apenas 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, não podendo ocorrer (ao contrário de eventos espaciais) que a cada momento haja uma separação entre o sujeito da escuta e o evento sonoro, uma vez que apenas através da escuta o sonoro se realiza enquanto sonoro, e apenas enquanto escuta de um som a escuta é uma escuta; assim também como a “música não utiliza esta espacialidade (onde se dá o movimento vibratório que causa o som) para exprimir o movimento, mas serve-se para as suas produções unicamente do tempo durante o qual se efetuam as vibrações de um corpo”<sup>240</sup>.

A mesma imediatidade intuitiva também acontece com o sentimento, “que incumbe um conteúdo *cuja expressão incumbe principalmente à música*”<sup>241</sup>. Há um ponto de identidade entre temporalidade e sentimento, uma vez que ambos não possuem referência espacial possível (levando em consideração que o tempo aqui não é um conteúdo, mas sim o meio através do qual se dão os eventos musicais e os sentimentos, que podem ser expressos por meio da música). Sendo os sentimentos formas relacionadas à intuição, podemos inferir daqui a importância essencial da 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 por Hegel da seguinte maneira:

Como o *pensar autoconsciente*, a intuição e a representação comportam necessariamente uma distinção entre o eu, que intui, representa e imagina, e o objeto contemplado e imaginado. Mas *no sentimento* esta distinção é suprimida ou, de

---

239 A III, p. 150. Grifos nossos.

240 A III, p. 163.

241 A III, p. 152. Grifos nossos.

preferência, não teve tempo nem possibilidade de se afirmar, porque o *conteúdo forma, com a individualidade, um todo indivisível e inseparável*<sup>242</sup>.

Disto podemos extrair algumas observações, começando pela diferenciação entre *pensamento consciente* e as formas da intuição e da representação (permitindo-nos deduzir, assim, que para Hegel há distinção entre pensamento consciente e não consciente, sendo, assim, a intuição e a representação também formas de pensamento, porém ainda não plenamente conscientes – assim como a própria forma da consciência, apresentada na *Enciclopédia* no nível da fenomenologia, não é ainda propriamente pensamento enquanto consciência conceitual). De outro lado, a música envolve uma forma imediata de expressão de sentimentos, onde o conteúdo expresso e a forma de expressão praticamente não se diferenciam. Desta forma, poderíamos dizer, a música é *irresistível*, pois

Pelo fato de a expressão musical ter por conteúdo a própria interioridade, o fundo e o sentido da coisa e do sentimento, pelo fato também de que em vez de proceder à formação de figuras espaciais tem por elemento o som perecível e evanescente, comunica os seus andamentos ao mais íntimo da alma. Apodera-se assim da consciência, que já não se opõe a nenhum objeto e que, tendo perdido sua liberdade, se deixa arrebatar pela vaga irresistível dos sons<sup>243</sup>.

O sentimento é, ao nível da intuição, “a forma do particular e do subjetivo<sup>244</sup>”, que encontra-se em um nível inferior, porém essencial, no processo de constituição do *Geist*, no nível subjetivo. É o primeiro momento da intuição (e assim o menos desdobrado e mais imediato). Segundo Hegel “a forma da singularidade própria de um Si, que o *Geist* tem no sentimento, é a *ínfima e a pior de todas*<sup>245</sup>.” Podemos imaginar a razão desta afirmação de Hegel se imaginarmos o homem preso neste modo intuitivo, pois assim

Quando um homem, a propósito de algo, apela não para a natureza ou conceito da coisa – ou pelo menos para razões, para a universalidade do entendimento – mas para o sentimento, nada há a fazer senão deixá-lo onde está, porque desse modo se recusa à comunidade da racionalidade e se fecha em sua subjetividade isolada, na particularidade<sup>246</sup>.

Pois isto nos dá o que pensar, quando tratado no nível da música. Esta citação acima refere-se à intuição e ao sentimento, enquanto modo primeiro da intuição, no nível do *Geist* subjetivo. Mas a música encontra-se no nível do *Geist* absoluto, portanto já em um nível de mediação entre o *Geist* subjetivo e o objetivo, e assim também através de uma mediação racional – ele tem já como *pressuposto* uma *comunidade da racionalidade* (compreendendo aqui racionalidade no sentido amplo hegeliano), e o fato dela ser uma arte e só existir enquanto algo compartilhado é testemunha desta afirmação. Portanto, a música não pode

242 A III, p. 152. Grifos nossos.

243 A III, p. 154.

244 Enz. § 447.

245 Enz. § 447.

246 Enz. § 447.

sofrer deste solipsismo que Hegel acusa o sentimento puro no nível do *Geist* subjetivo. A música é, ao contrário, *a própria saída deste solipsismo do sentimento através de um modo de comunicação que é próprio a esta interioridade e ao sentimento*. Na música encontra-se a forma de comunicar (e, assim, de tornar comunitária a razão) o sentimento. A música se encontra em um âmago extremamente íntimo ao mesmo tempo que ela trabalha em um nível subterrâneo da subjetividade (propriamente intuitivo), uma vez que “a música jamais conseguirá exteriorizar ou traduzir ideias e representações tal como são concebidas pela consciência [...]”<sup>247</sup>. E este é o ponto que permite que a música seja, ao mesmo tempo, um elemento de unificação comunitária do sentimento e algo que possui uma falha com relação à comunicação conceitual e objetiva, uma falha no nível da *comunidade da racionalidade* – muito embora esta *comunidade da racionalidade* só se torne *concretamente* uma *comunidade* autorreconhecida enquanto se reconhece através da empatia expressa pela música – algo que pela pura música, porém, não pode ser reconhecido. É por isto que a música é *necessária* ao mesmo tempo que, para cumprir sua função diante da meta do *Geist*, necessita de complementação (seja das outras formas de arte, seja da palavra e do conceito, seja de outras formas de expressão do *Geist* absoluto, como a religião e a filosofia):

Pois enquanto a interioridade subjetiva é, ela mesma, o propósito que a música toma como conteúdo (que não é uma figura objetiva e uma obra que permanece ali, mas é enquanto interioridade subjetiva trazida para a manifestação [*Erscheinung*]), deve a exteriorização resultar imediatamente como compartilhamento de um sujeito animado, no qual é posta toda sua própria interioridade<sup>248</sup>.

*A música tem, assim, uma função própria e única na comunidade da razão.*

Apesar disto, a música sofre dos problemas de indeterminação e de incerteza com relação ao conteúdo comunicado. Por isto que a música pode tanto ser associada com outros elementos (como com a palavra através da poesia) quanto pode, também, ser considerada na sua forma autônoma. Consideraremos, aqui, apenas a música enquanto forma autônoma, pois é na música pura enquanto forma de racionalidade (e nas suas possibilidades de tornar intuitivo formas de configuração sócio-históricas) que nos interessamos.

Como o próprio Hegel reconhece, a maneira da música atingir os sentimentos depende da configuração dos sons em termos das suas relações harmônicas e melódicas. O que devemos investigar, porém, é se Hegel entende que estas configurações geram ou afetam sentimentos de maneira universal ou se esta relação entre as configurações musicais e a sua interpretação/configuração de sentimentos depende também de uma relação com o a

---

247 A III, p. 152.

248 A III, p. 158 – 159.

configuração do *Geist* absoluto. Em termos da música analisada em específico, veremos, Hegel não aplica uma visão historicista, seja em termos da música enquanto expressão de verdade orientada teleologicamente, seja em termos de expressão de uma configuração específica do *Geist*.

Podemos conceber que a música apenas surge quando a próprio eu determina e é determinado pelo som. O mero som puro só se torna uma multiplicidade particular de notas, e diferencia o som do ruído, quando os sons são caracterizados por uma altura definida e tomam identidade através desta definição e da relação de uma altura com outra, dentro de uma rede de relações. O processo de constituição de um horizonte de compreensão musical (poderíamos dizer, de um *Weltanschauung* da música) depende de como se determinam os elementos sonoros e suas relações. Esta determinação se relaciona com o tornar-se objetivo da música, que por sua vez se confunde com aquilo que ela expressa, a saber, o Si e sua interioridade, pois, como diz Hegel “é o Si [*Selbst*] simples que, como interioridade, se deve objetivar na música<sup>249</sup>”. Este processo de determinação da música pode ser comparado com uma passagem do caos ao cosmos, através da capacidade de organização do *logos*.

Segundo Hegel:

Ao contrário, porém, enquanto a nota [*Ton*, o som musical] não é um puro [*bloß*] ruído ou som indeterminado, porém tem geralmente seu valor musical em si mesma primeiramente através da sua determinação e pureza [*Reinheit*], mantém-se ela imediatamente, através desta determinação tanto de seus sons reais quanto da sua duração temporal, no relacionamento com outras notas, e assim essa relação compartilha primeiramente sua efetiva determinação e com isto a diferença, a oposição contra outras notas ou a unidade com outras notas<sup>250</sup>.

Tanto a determinação como as combinações entre os sons são concebidas por Hegel como algo de artificial, não sendo relações naturalmente orgânicas (em que uma parte não pode ter significado sem a relação com a outra que naturalmente lhe constitui, como no caso de um corpo animal, por exemplo), mas “estas relações são obra de um terceiro e existem apenas para aquele que as concebeu<sup>251</sup>.” As relações musicais são determinadas de modo quantitativo e exterior, e deste modo a música encontra uma oposição entre o seu modo de determinar-se e sua base efetiva, pois “a música, que tem por conteúdo a vida subjetiva da alma, encontra-se na mais acentuada oposição entre a livre interioridade e as proporções puramente numéricas<sup>252</sup>.” Cabe à música superar esta oposição, trazendo os movimentos da alma enquanto conteúdo destas relações quantitativas, usando-as como meio.

---

249 A III, p. 164.

250 A III, p. 160.

251 A III, p. 160.

252 A III, p. 161.

## Estrutura

Hegel divide a formação estrutural da música em três partes, a saber: na sua relação com o tempo (temporalidade), enquanto duração, compasso e ritmo<sup>253</sup>; o segundo a harmonia (som); e o terceiro a melodia (ou, a alma que anima os sons)<sup>254</sup>.

Com relação ao tempo, Hegel concebe a temporalidade pura e a sucessão (assim como a homogeneidade própria desta sucessão) como o primeiro elemento musical da duração, enquanto a primeira determinação do tempo (ou seja, o início da sua racionalização e, assim, o primeiro elemento musical) é o compasso. O compasso é uma identidade geral das durações particulares, uma regra abstrata e exterior que unifica e dá identidade cíclica às durações particulares. É um elemento racional de organização e de orientação do eu. Hegel considera que o compasso, enquanto sincronicidade do evento sonoro musical e medida deste, não é um elemento que se encontra na natureza (e que, portanto, não é produzido por *mímese*), mas que ele é um produto do *Geist*<sup>255</sup>. O compasso é uma maneira de dar unicidade ao que é multiforme, enquanto um apoderar-se do eu desta multiformidade através da imposição daquela característica mesma do eu que é o retorno a si, pois o eu “só consegue ser o que é graças à concentração e ao retorno a si<sup>256</sup>.” Na concepção de Hegel, logo após a determinação do compasso o próximo passo é a determinação do ritmo, que tem como principal característica a diferença de acentuação dentro do processo cíclico do compasso.

Hegel considera a harmonia como a diferença de altura e duração dos sons, como “sons que variam com as suas propriedades físicas [do corpo que vibra], assim como com a duração e o maior ou menor número das vibrações que ele executa durante um intervalo de tempo determinado [ou seja, altura] [...]”<sup>257</sup>. Hegel considera este elemento sonoro através de três pontos de vista: traduzindo seus termos, podemos dizer que Hegel considera o timbre, a altura e a relação entre as alturas e seus intervalos<sup>258</sup>. É neste ponto que podemos fazer algumas observações e posteriores comparações no que tange à concepção de Hegel de quais

---

253 A III, p. 162.

254 A III, p. 162 – 163.

255 Cf. A III, p. 167.

256 A III, p. 164.

257 A III, p. 171 – 172.

258 A III, p. 171 – 172.

são os elementos básicos para que algo seja música (assim como quais são os elementos mais adequados para a música) com relação a uma concepção específica que (como a própria história da música ocidental, assim como a música global e a antropologia musical mostram) podemos entender como limitada a uma concepção histórica (a saber, a música ocidental anterior ao século XX, ou do período da renascença ao final do romantismo).

Muito embora este ponto seja até hoje muito discutido, é viável pensar (independente do valor estético que se queira dar com relação a isto) em formas musicais que sejam pensadas ou estruturadas (com ou sem consciência disto) em bases outras que não (ou não apenas) a altura das notas, no que se refere aos sons. A ideia de que a altura das notas é o elemento mais determinante na harmonia é um critério dominante dentro da música ocidental, mas passa a ser questionada no século XX (assim como também se pode perceber exceções em exemplos musicais de outras culturas, que privilegiam timbres e elementos percussivos<sup>259</sup>). A diferença entre uma nota percussiva e uma altura determinada é o tempo de reverberação<sup>260</sup>. Um movimento percussivo que fosse repetido acima de uma determinada velocidade pode passar a ser percebido pelo ouvido como um som constante (e, se este movimento for regular, será percebido como mantendo uma altura determinada). Seguindo ainda a exploração do som, vemos que o tom é formado por uma série harmônica, que por sua vez é formado pelo que chamamos de *harmônicos puros*. Estes harmônicos puros passam a ser manipulados, no século XX, através de aparelhos eletrônicos que são capazes de produzir *senóides* e, assim, harmônicos puros, e combiná-los artificialmente de acordo com a intenção sonora que se tenha. O que se sabe sobre as propriedades de um tom constituído pela série harmônica é que não apenas a altura é determinada pelas propriedades do som, mas também o *timbre*, que varia de acordo com a composição e as intensidades da série harmônica. Desta maneira, através de novos conhecimentos e novas tecnologias surgidas no século XX torna-se possível determinar com maior precisão também o timbre, e com isto tornar este elemento manipulável de maneira mais consciente. Ainda antes já era possível compor sons através da mescla de instrumentos e maneiras de executá-los que levasse em consideração intenções timbrísticas. Muito disto foi explorado especialmente no século XIX, época a partir do qual o surgimento de novos

259 Cf. PATEL, Aniruddh D. **Music, Language and the Brain**. Oxford: Oxford University Press, 2008; KURLE, Adriano B. What can the relation between music and speech show about the brain? A reflection through Patel's 'Music, language and the brain'. In: **Intuitio** (Porto Alegre), v. 8, 2015, pp. 228 – 245.

260 Cf. MENEZES, Flo. **A Acústica Musical em Palavras e Sons**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004; HENRIQUE, Luis L. **Acústica Musical**. Lisboa: FCG, 2002.

instrumentos e o maior acesso a estes e ao desenvolvimento de técnicas por parte dos músicos permitiu a expansão desta capacidade musical.

Apesar disto, a música ocidental privilegiou por muito tempo (e, podemos ainda dizer, continua privilegiando) a altura definida em detrimento do timbre. Ainda, a diferença entre *som* e *ruído* era feita praticamente através da distinção entre uma periodicidade definida ou um espectro de som definível e um som irregular ou com espectro indefinido. A partir do século XX experimentações e reflexões sobre a natureza do som permitirão que a música busque ultrapassar estas concepções, mostrando que, apesar de serem ou não esteticamente legítimas, elas são arbitrárias e questionáveis. Um exemplo de uma mudança de concepção de escuta e de composição é dada por Schoenberg, quando este compositor propõe uma nova escuta que considere o timbre como elemento primordial do som, sendo a altura uma das dimensões do timbre (veremos isto mais adiante). Hegel também inicia com o timbre como primeira característica do som. Apesar disto, compreende que há formas privilegiadas de emissão do som (como os instrumentos que emitem som de forma linear, em detrimento dos instrumentos percussivos e de ressonância em superfície).

Considerando isto, podemos ver como na análise do som Hegel se prende à concepção musical de seus dias, não trabalhando a possibilidade de outras concepções possíveis, tornando claro o *déficit de historicidade* na sua análise específica da música – no sentido que não abre a possibilidade para novas configurações e concepções. Poderemos ver, ainda, que há na sua concepção *estética* (podemos dizer aqui, visto que isto não se restringe apenas ao aspecto da arte enquanto arte, mas no juízo sobre sua apreciação) um *telos* que leva o processo novamente a ter um centro na figura humana, desta vez expressa na declaração de superioridade da voz humana sobre os sons instrumentais ou de outras formas naturais. Hegel distingue entre instrumentos que ressoam linearmente, como os instrumentos de sopro e de cordas, e os instrumentos que ressoam através de superfície plana (o que poderíamos, grosseiramente, chamar de instrumentos percussivos – muito embora Hegel também classifique dentre estes a *Harmonika*, isto é, a gaita de ponto). Segundo Hegel, os instrumentos de direcionalidade sonora linear são dominantes e governados, enquanto os de ressonância de superfície (como tambores e outros de percussão sem altura definida, assim como os sinos e as gaitas – *Harmonika*, muito embora este último seja capaz de determinar notas com precisão, assim como compor harmonias e acompanhá-las com melodias) são subordinados. A razão disto Hegel aufere pela relação com a alma e com o *Geist*, sendo assim

a música e sua apreciação determinadas pelas características da sua interioridade. Nas palavras de Hegel:

Pois se encontra na interioridade que se escuta em cada som linear uma secreta simpatia, que se segue na subjetividade em si simples e o ressoar linear do simples comprimento e não na de superfícies largas ou redondas. O interior é como sujeito, a saber, esse ponto espiritual, que toma os tons como sua exteriorização. O mais próximo da autossuperação e exteriorização do ponto não é, porém, a superfície, mas a orientação simples linear. Tendo isto em consideração as superfícies amplas ou redondas não são consideradas adequadas para a necessidade [*Bedürfnis*] e a força da percepção<sup>261</sup>.

Ou seja, o progredir medido e orientado, linear e simples, é a medida da interioridade subjetiva enquanto esta tem uma orientação temporal. Disto pode-se deduzir que a música orientada linearmente, de acordo com a natureza da subjetividade – de acordo com sua *astúcia* [*List*] – e com os seus meios mais *apropriados* de expressão é mais desenvolvida e mais de acordo com aquela finalidade de autoconhecimento e autorreflexão do *Geist*. Neste sentido, a música e sua historicidade devem ter – deduzimos nós – em Hegel uma orientação ao uso de instrumentos de ressonância linear e determinada. Mas além deste ponto, temos a superioridade da voz humana, que reflete a superioridade do homem como *Dasein* do *Geist* e da *Vernunft*:

Por terceiro [isto é, depois dos instrumentos de característica linear ou de superfície] caracterizamos como o mais livre e completo instrumento, por seu som, a voz humana, que conecta em si as características dos instrumentos de sopro e de corda, sendo em parte uma coluna de ar que vibra e funcionando, em parte, como uma corda esticada que se movimenta graças aos músculos. [...] Possui [a voz humana] uma tonalização perfeita que se adapta e combina com os outros instrumentos da maneira mais dócil e bela<sup>262</sup>.

Ainda, na voz humana há uma relação direta entre a alma e o corpo, de modo que a forma de expressão não é mediada por algo exterior (como é o caso do instrumento), mas é imediatamente dada pela unidade entre os interesses da alma e a constituição do corpo.

O segundo ponto de Hegel, com relação à característica dos sons, parte para a análise dos tons individuais enquanto quantidades determinadas, isto é, enquanto possuem *altura* ou periodicidade definida. Neste ponto Hegel considera primeiro os sons em sua independência, para depois avaliar suas relações para, primeiro, formar escalas e, depois, formar claves e tonalidades<sup>263</sup>. A relação quantitativa das vibrações é inerente à característica do som, muito embora isto não precise ser reconhecido ou percebido pela simples audição, pois

A relação entre os sons e as suas relações numéricas é tal que não só nos parece incrível, mas nos leva a pensar que a redução ao puramente quantitativo é incompatível com a audição e a compreensão interna da harmonia. Não obstante, as relações numéricas das vibrações no mesmo intervalo de tempo são e permanecem a

261 A III, p. 174.

262 A III, p. 175.

263 A III, p. 177.

base para a determinação do tom. Pois que nossa sensação auditiva seja em si simples não serve como objeção convincente. Também aquilo que traz uma impressão simples pode em si, tanto no seu conceito quanto na sua existência, ser algo múltiplo e estar em relação essencial com outro<sup>264</sup>.

Hegel segue a lógica dos teóricos da música (e esta característica será adotada por Schoenberg, mas justamente para argumentar *contra* a necessidade de um sistema tonal como sendo o *único* correto ou viável) de derivar as escalas e os acordes através das relações entre os intervalos e também (implicitamente) da série harmônica. O intervalo de oitava encerra uma identidade que cai sob o conceito hegeliano de “retorno a si”<sup>265</sup>. Desta forma, a escala, a primeira dedução da relação entre as notas, é formada como relação entre as notas no interior desta relação de oitava, visto que ela encerra este retorno a si, sendo já uma repetição. Essas relações não são mero acaso, mas demonstram uma necessidade imanente na relação entre os sons (e através disto, pula-se para uma dedução de um sistema específico, naturalizando construções artificiais, como é o caso das justificações que buscam naturalizar o sistema tonal). O terceiro (e segundo elemento deduzido) é a *clave* ou o conjunto de tons no interior de uma tonalidade-base. Este é gerado pelo total de relações das notas no interior de uma escala, assim como a transposição e a modulação de um tom para outro, como as variações dos tipos de escala e de tons, sejam eles maiores ou menores, ou ainda os modos eclesiásticos<sup>266</sup>.

Por meio destes elementos, Hegel ainda coloca como último (e terceiro) elemento do elemento harmônico o sistema dos acordes. Através destes, a relação entre os sons (as notas, os tons) se torna concreta, e assim “os sons devem fundir-se em uma só tonalidade”<sup>267</sup>. Através das relações entre os acordes se encontra a necessidade imanente de suas relações, através do qual se encontram leis dos seus usos e encadeamentos.

O ponto onde Hegel reproduz e naturaliza de maneira mais clara o sistema musical enquanto sistema tonal está ligado ao sistema de acordes. Aparentemente, ao tratar sobre música, Hegel se utilizou do conhecimento e das crenças da sua época, sem se questionar sobre o processo de constituição e transformação histórica da música. Sua análise traz alguns

---

264 A III, p. 178.

265 Cf. A III, p. 179.

266 Música modal, abandonada na música tonal pós-sistema de afinação temperada, em prol de maior mobilidade através de modulações e com a lógica de suspensão e resolução sendo aplicada aos dois modelos básicos, gerando estes dois modos como básicos do sistema tonal – o modo maior com base no modo jônico e o modo menor com base no modo frígio, porém com a sexta e a sétima aumentados em momentos em que se busca a resolução – gerando através da sétima aumentada tanto uma sensível no âmbito melódico quanto a possibilidade do uso da V7, grau dominante, que gera a tensão que prepara a resolução tonal.

267 A III, p. 181.

elementos filosóficos, como a organização dos elementos musicais a partir de deduções de elementos ainda extra-musicais (por exemplo, o ritmo partindo do tempo, a harmonia partindo do som, etc.), assim como também traz elementos filosóficos como a posição da música com relação à formação da subjetividade e da interioridade, a relação destes com o tempo e com as emoções, assim como uma reflexão crítica sobre como a música não expressa conteúdo claro, apesar do “invólucro” emocional que ela é capaz de dar aos conteúdos, fazendo uma reflexão neste ponto com relação à música de acompanhamento/acompanhada por palavras e contextos (como a ópera) e a música independente, isto é, fora de qualquer contexto ou relação extra-musical (o que poderíamos chamar de “música instrumental”, mesmo que neste caso a própria voz possa servir de instrumento).

Justamente aqui devemos analisar a relação de Hegel com a teoria da sua época, e nos questionarmos sobre o *déficit de historicidade* na análise de Hegel da música<sup>268</sup>.

A análise de Hegel parte dos acordes *consonantes*, que são definidos por ele como acordes compostos pela tônica, pela terça e pela quinta, e onde não há oposição ou contradição. Nestes acordes “a consonância completa permanece imperturbável<sup>269</sup>.” É aqui que o conceito de harmonia é “expresso na natureza geral do seu conceito<sup>270</sup>.” Este é o ponto “imediato”, para onde o movimento reflexivo retorna, sendo também o ponto de partida das posteriores mediações. Estas mediações, porém, acontecem apenas através de um “distúrbio” da estabilidade representada sonoramente pela consonância, que obriga o movimento musical, espelhando a lógica dialético-especulativa, a retornar sobre si mesma como um movimento fenomenológico que desdobra sua estrutura de acordo com os *juízos* e as *inferências* possíveis para atingir o seu *telos* imanente. Para que possa haver o movimento reflexivo, deve haver a mediação, através da perturbação desta identidade imediata pela *diferença específica*<sup>271</sup>, que é caracterizada por Hegel pela dissonância, trazida principalmente pela adição da sétima maior ou menor às tríades nos acordes. Muito provavelmente Hegel estava se referindo ao grau V7, acorde que traz em si tanto a sensível melódica da tônica (ou seja, aquela nota que funciona como sétima maior da tônica, como o “si” em relação ao “dó” - supondo que o tom seja “dó”)

---

268 Deve-se considerar que aqui se trata especificamente de uma análise da historicidade imanente da música. É possível relacionar a música com o desdobramento histórico das formas particulares, algo que será tratado no terceiro capítulo desta tese, porém ainda de modo não plenamente satisfatório. Esta crítica sustenta-se claramente, como buscamos mostrar aqui, com relação ao trecho específico sobre música na versão publicada por Hotho. Agradeço aqui às observações do Professor Marco Aurélio Werle. Infelizmente não posso dar conta delas plenamente neste lugar, mas certamente buscarei fazê-lo na continuação e aprofundamento desta pesquisa.

269 A III, p. 182.

270 A III, p. 182.

271 Cf. A III, p. 182.

assim como traz uma dissonância causada pelo intervalo de trítano entre a sua terça e a sétima menor no acorde (em uma escala de “dó maior”, o quinto grau é o “sol”, e o acorde dominante de “sol” é formado por “sol-si-ré-fá”, soando uma quinta diminuta, ou seja, o trítano, entre o si e o fá – e vice-versa, uma vez que esta relação é simétrica).

O movimento musical deve espelhar a estrutura do conceito, e assim deve conter, em si, os três momentos lógicos do pensamento: o momento imediato do em si (tom, consonância), o para si ou a diferença específica (dissonância, mediação) e a resolução deste movimento através da sua resolução no retorno à tônica e à consonância (o momento em que a consonância se mostra como resolução necessária, mas que contém a dissonância, sendo agora ambos unidos através do conjunto desta mediação, o momento do em-si-e-para-si). As dissonâncias não podem manter-se, pois

elas só dão ao ouvido a contradição, que clama por sua solução, para trazer a satisfação para o ouvido e para a mente. Com a oposição é dada imediatamente a *necessidade* [Notwendigkeit] da *resolução* [Auflösung] desta dissonância e um retorno à tríade. Este movimento como retorno da identidade sobre si é em geral o verdadeiro<sup>272</sup>.

Este movimento está relacionado com uma necessidade imanente da relação entre os próprios sons e da sua lógica implícita, que, como vimos, deve resolver a contradição, sendo esta expressa musicalmente pela suposta perturbação causada pela dissonância. Sendo assim, o próprio encadeamento de acordes tem seu campo de relações delimitado por esta necessidade, que abre um campo de *inferências* (encadeamentos harmônicos e desenvolvimentos melódicos) possíveis, assim como torna inviável e proibido (ou, ainda, sem sentido ou contra a lógica) certas relações, visto que estas não podem ser simplesmente mediadas pelo arbítrio, mas “o movimento de um acorde para outro acorde deve tomar parte na natureza do acorde mesmo, da clave [Tonarten], no qual estas passagens estão baseadas<sup>273</sup>.”

Segundo Olivier, a compreensão musical e harmônica de Hegel espelha a estrutura do seu sistema: o caminho consonância, dissonância e resolução espelha a relação do sujeito em si, que depois se aliena na objetividade e que finalmente reencontra a si mesmo, da mesma forma que a *Ideia* lógica se aliena na natureza e se reencontra no *Geist*. Assim “esse processo é visível exemplarmente na harmonia, que apresente o momento da alteridade, o momento do entendimento, o momento da cisão e o retorno a si, enquanto a melodia constitui, ao contrário, o momento da pura identidade de si, o momento do ser<sup>274</sup>.” Desta maneira, podemos fazer uma analogia entre a dialética de Hegel e o sistema tonal em música.

272 A III, p. 184. Grifos nossos.

273 A III, p. 184.

274 OLIVIER, Alain Patrick. **Hegel Et La Musique**. Paris: Libraire Honoré Champion, 2003, p. 232.

Os problemas surgem, porém, quando lembramos que Hegel considera que a música está aquém do conceito, e que ela lida apenas com a forma da subjetividade. Ainda que traga, de certa forma, um conteúdo (enquanto elemento concreto, ou *Tatigkeit*/atividade, no desenrolar fenomenológico do *Geist*), este conteúdo não pode ser confundido com um elemento conceitual – apenas a palavra é capaz de conceito. E, desta maneira, a música poderia formalmente ou estruturalmente espelhar traços esquemáticos da dialética hegeliana, mas seria insuficiente reduzir a dialética especulativa de Hegel a um modelo esquemático e formal. Da mesma maneira, a música, enquanto elemento que tem um desenvolvimento histórico, não pode se reduzir a este elemento esquemático também – a história não precisa, necessariamente, se reduzir a um formalismo triádico. Apesar disto, sua concepção de harmonia está presa a esta ideia em correlação (muito adequada para Hegel) com os pressupostos harmônicos e funcionais do sistema tonal. O que queremos mostrar, com a crítica do *déficit de historicidade* na análise da música de Hegel (e com as posteriores considerações sobre a razão musical tonal e a atonal) é que é possível, a partir da própria lógica de Hegel, compreender a concepção musical e, em específico, harmônica, de outra forma que não reduzida ao modelo do sistema tonal<sup>275</sup>.

A melodia, último elemento a ser analisado por Hegel, é o ponto fulcral e essencial da música. Hegel a considera como “a livre entonação [*das freie Tönen*] da alma<sup>276</sup>”. Um dos pontos que caracteriza a perspectiva de Hegel sobre a música é justamente a sua visão sobre a

---

<sup>275</sup> Olivier busca ampliar a aplicação da filosofia da arte de Hegel, relacionando o pensamento hegeliano com a música tonal, especificamente com a forma sonata e com a música de Beethoven (OLIVIER, Alain Patrick. *Hegel Et La Musique*. Paris: Libraire Honoré Champion, 2003, p. 234; pp. 242 – 250): “Ao mesmo tempo que a analogia entre Hegel e Beethoven se aproxima da analogia inversa entre Adorno e Schoenberg, seja a linha de um pensamento da negação e da diferença – e do inefável – com uma música atonal exaltando a emancipação desta pura negação e diferença como dissonância na série dodecafônica. A série aparece bem como a negação do princípio hierárquico e dialético do acorde perfeito – que Hegel apela na ‘trindade harmônica’ – e da cadência, que é posta em movimento.”(OLIVIER, Alain Patrick. **Hegel Et La Musique**. Paris: Libraire Honoré Champion, 2003, pp. 249 – 250) Pensamos (como mostraremos mais adiante) que a música e a proposta harmônica de Schoenberg não apenas tratam da “independência da dissonância”, mas da própria superação (no sentido hegeliano de *Aufhebung*) da relação de determinações permanentes entre dissonância e consonância, dando independência, assim, aos intervalos e aos contrastes musicais eles mesmos (inclusive através da valorização do timbre). Este processo envolve o que Schoenberg chama de uma “escuta impressionista”, que interpretamos com Schoenberg como um momento de um processo histórico da escuta. Sobre a relação entre Hegel e Beethoven, ainda Bowie: “A ideia – inferencialista – neste contexto é que tanto a música de Beethoven quanto a filosofia de Hegel dependem de contradições e tensões que são integradas em um todo dinâmico que dá às partes o seu significado. Da mesma maneira que Hegel começa com o momento indeterminado do pensamento, como a noção de ‘ser’, que ganha sua determinação completa ao fim do sistema, Beethoven às vezes usa o material temático que tem pouco interesse musical intrínseco, mas que ganha sua identidade e significação por ser integrado em novos contextos, como o ritmo simples e a terça maior com a qual começa a Quinta Sinfonia, ou as quartas abertas e o quebrado acorde menor da abertura da Nona.”BOWIE, Andrew. **Music, Philosophy, and Modernity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 125.

<sup>276</sup> A III, p. 185.

melodia, pois embora considere que a melodia se relacione com o ritmo e com a harmonia, ela não se reduz nem é derivada delas. Antes, pelo contrário, o ritmo e a harmonia são apenas abstrações, e só existem concretamente através da melodia. Ao tratar das maneiras de lidar com a melodia e da sua relação com a harmonia, Hegel faz a seguinte observação, novamente relacionada com suas categorias lógico-ontológicas, que concebe a harmonia como o âmbito do regrado, da limitação e da necessidade, enquanto a expressão da liberdade se dá através do manejo da melodia, que deve porém encontrar seus limites nas necessidades impostas pela harmonia:

A composição musical ousada abandona por esta razão a progressão puramente consonante, para ir até as oposições, contradições e dissonâncias mais acentuadas, para mostrar seu próprio poder ao pôr em movimento todos os recursos da harmonia, dos quais ela está segura de poder apaziguar as lutas, para assim celebrar a feliz vitória da conciliação melódica. *Trata-se de uma luta entre necessidade e liberdade; de uma luta entre a liberdade da fantasia, de largar-se à sua agitação, com a necessidade das relações harmônicas, que precisam dela [da melodia] para sua exteriorização e onde encontra-se sua própria significação*<sup>277</sup>.

Hegel ainda observa que a melodia não deve perder-se na progressão infinita, mas deve encerrar-se em um todo fechado, refletindo na estrutura melódica novamente a sua lógica: o sentido encontra problemas no mau infinito, devendo, por isto, aquilo que busca o sentido estar encerrado na ação reflexiva sobre si, através da formação holista de uma totalidade de relações entre as partes, que é a identidade de um conjunto.

Nestes elementos encontramos aquilo que caracteriza a concepção do sistema tonal da música erudita ocidental dos séculos XVII ao início do século XX: a identidade entre a tônica (enquanto nota singular), a tríade desta tônica (enquanto acorde) e a associação deste acorde com a expressão da consonância perfeita. Com isto, ainda, a ideia de que a harmonia tem como fundamento a consonância, sendo a dissonância a ideia de uma perturbação que tem como fim gerar a mediação através do conflito (gerando assim o movimento musical e os encadeamentos harmônicos e o desenvolvimento melódico), e que a relação destas duas deve visar sua resolução na consonância mais perfeita (ou seja, na tônica), que deve estar pressuposta mesmo em obras que não terminam em uma resolução perfeita (como resoluções ditas “imperfeitas” – ou seja, que terminam em acordes invertidos – ou em obras que terminam com uma suspensão).

O último elemento que Hegel analisa, na sua abordagem específica da música nas *Lições sobre a filosofia da arte*, envolve as formas de relação entre a música e seu conteúdo, se reduzindo basicamente a uma análise da música acompanhada de letra, da música

---

<sup>277</sup> A III, p. 189. Grifos nossos.

independente (instrumental) e das formas de execução da música. Podemos perceber aqui de maneira mais latente a ambiguidade do uso do termo “conteúdo” [*Inhalt*], o que vamos buscar esclarecer aqui.

Foi visto, anteriormente, que a música tem como conteúdo os sentimentos, assim como que ela (sendo uma forma de arte, e sendo uma forma de arte romântica) é um evento que se dá na forma da *intuição* no nível do *Geist* absoluto (ou seja, no nível da intermediação subjetiva e objetiva, ou, poderíamos dizer, da “subjetividade sociocultural”). Sendo assim, a música “ter por conteúdo”, enquanto ela tem a forma da intuição, significa que seu conteúdo não pode ser cindido entre uma referência objetiva e um sujeito que a ele se refere. Na intuição não há consciência da separação entre conteúdo e sujeito, não há diferença entre *sentido e referência* (se quisermos usar uma linguagem fregeana). Por isto Hegel acaba afirmando que os sentimentos são o “conteúdo” da música e que, ao mesmo tempo, eles são o “invólucro” do seu conteúdo. Esta ambiguidade no uso do termo “conteúdo” com relação à música esclarece uma característica peculiar da música (que nenhuma outra arte pode ter), que está ligado ao fato de ela ser *puramente* interior e temporal, coisa que nem as artes visuais (pois envolvem sempre o espaço) nem a poesia (pois de alguma forma a palavra tem sempre a possibilidade de se *referir* a algo externo, que não é a própria palavra) podem ser. O som musical se diferencia do som da palavra justamente por isto: enquanto a palavra permite entrar no nível mais objetivo das representações (onde há um signo ou uma palavra apontando para um objeto, uma referência, um significante, etc.), a música expressa *imediatamente* aquilo que ela significa, e por conta disto o conteúdo da música não pode ser transposto em outra coisa que não ela mesma. Ainda que nós possamos nomear os conteúdos e os afetos que uma determinada música traz, nós falamos já de algo outro que não da própria música, que é o que é sem que possa ser traduzida. Eis a peculiaridade da música: *intuição interior*.

Por outro lado, caso a música fosse algo preso em interioridades subjetivas individuais, ela seria pura arbitrariedade. Dizer que ela tem um conteúdo imediato significa dizer que a música não é capaz, sozinha, de se referir a nada externo aos efeitos emotivos que ela traz: uma música, muito embora possa ser inspirada por, não pode se referir (sem auxílio da palavra) à revolução francesa, a Napoleão, ao verde das árvores da Amazônia, ou a qualquer outra coisa externa. A possibilidade da música poder *representar* algo (ou seja, não apenas intuir) cabe ou às relações arbitrárias da *fantasia* (uma forma de representação), que acima são subjetivas e não podem fazer parte (objetivamente) do conteúdo da música, ou à

relação da música com a *palavra* (que tem a capacidade de referir). Neste último caso, não é propriamente a música que *refere-se* a algo, mas a *palavra*, sendo a música o “invólucro” do humor ou dos sentimentos relacionados a estas referências e a situação que se pretende colocá-las. É neste sentido que Hegel trata da música enquanto “acompanhamento”, ou seja, da música cantada com palavras, onde a música

[...] não pode ter por missão, por muito insignificante que seja a correspondência mais ou menos estreita entre os sons e as palavras, senão dar uma expressão musical a este conteúdo – que como conteúdo [*Inhalt*] foi trazido à proximidade da representação [*Vorstellung*] e não permanece mais como pertencendo ao sentimento [*Empfindung*] indeterminado – na medida em que a música pode estar de acordo com ele<sup>278</sup>.

Neste caso, nós temos (muito embora Hegel não aborde desta maneira) *dois conteúdos*: aquele expresso pela palavra (enquanto capaz de fazer o que a música não pode, isto é, referir-se a algo) e aquele expresso pela música. Mas tanto a música quanto o texto encontram-se em um contexto, onde o sentimento e a sensação são constituintes essenciais: o que se quer fazer entender, neste caso, é que este “invólucro” da palavra (isto é, a música) traz o elemento essencial para a compreensão comunicativa. As palavras só podem tomar um sentido mais completo através da compreensão do seu contexto não apenas descrito por palavras e referências, mas pela situação que envolve o sentimento do sujeito que se envolve com esta situação (e pode ser a intenção trazer o público a uma determinada posição de “sujeito que a isto sente”, como no caso de usar a música para dramatizar passagens e textos que poderiam ser, enquanto lidos a “puro texto”, sentidos e interpretados de diversas maneiras). Hegel considera que, em um contexto musical, não é a música que está a “serviço” da letra, enquanto acompanhamento, mas, ao contrário, a palavra e a letra vêm complementar a determinação e o sentido (mais especificamente, a referência) que a música não pode dar. A palavra, na música de acompanhamento, dá o contexto no qual a música, enquanto este processamento *imediate* de sensações e sentimentos, busca expressar. É por isto que uma música pode parecer significativa em certos contextos não musicais: podemos associar uma determinada música ou certas configurações musicais a lugares (como a floresta, a cidade, uma festa, uma guerra, etc.) não porque a música faz referência a lugares, situações ou eventos, mas porque estes lugares e eventos também são capazes de causar sentimentos, climas e sensações que podem estar em concordância com os sentimentos, climas ou sensações que certas músicas expressam. Sua relação, portanto, é indireta, e a palavra

---

278 A III, p. 191.

colabora para fazer esta associação. É por isto, portanto, que podemos falar que uma música pode “estar de acordo” ou não com as referências feitas pelas palavras e pelo texto.

A música é, assim, a prova de que aquele sentimento interior individual pode ser compartilhado, e que as situações (expressas pela palavra) podem causar sentimentos semelhantes em pessoas diferentes, e ainda que não causem, a pessoa que tem sentimentos diferentes em situações semelhantes é capaz de compreender a associação entre o sentimento (expresso pela música) e a situação, mesmo que esta relação se dê de maneira diferente para ela. A música então, sendo um efeito *imediato*,

pelo fato de se apoderar do sujeito, impondo-lhe, por assim dizer, uma concentração interior, traça limites à sua liberdade de pensamento, de representação e de intuição e o impede de se abstrair de um determinado conteúdo [*Gehalt*] que forma em torno dele como que um círculo que o seu sentimento não pode nem deve ultrapassar<sup>279</sup>.

Aqui podemos perceber a delimitação de sentido da música, o que marca sua característica única de produzir sentimentos e sensações – *Empfindungen* – através da vibração por simpatia com a alma e a sua limitação com relação à possibilidade de referência<sup>280</sup>. Por conta desta limitação, a música acaba sendo uma forma *incompleta* diante da poesia, que pelo uso das palavras é capaz de sintetizar as capacidades de referência e de tratar tanto do exterior quanto do interior, mas a partir da interioridade mesma. Por conta disto, a música pode ser considerada como um estágio *anterior*, do ponto de vista lógico-fenomenológico (pois o sentido da poesia só se *concretiza* quando se compreende aquilo que tanto as artes visuais concretizaram quanto a música, sendo ela a síntese entre ambas)<sup>281</sup>. Nos interessa, porém, saber da música. Quanto ao lugar da música, devemos levar em consideração que as artes

---

279 A III, p. 193.

280 Sobre este ponto também podemos considerar o que diz Daniel Feige: “Mas o que significa isto, que a música artística se realiza? A proposta de Hegel se deixa no registro de uma alternativa esboçada introduzida da seguinte maneira: com o formalismo (a) concorda Hegel que o entendimento e a apreciação da música somente pode ser pensada iniciando de uma reconstituição das formas musicais e em uma perspectiva determinada que também não permanece nada além desta reconstituição. Pois cada determinação diferente ou adiante seria uma determinação externa da música. Igualmente concorda Hegel com a fração teórica substancial [*gehaltstheoretischen Fraktion*] (b) que a música pode expressar algo que vai além da forma musical, tal como ele a concebeu. Como ficam as duas teses juntas? Elas podem permanecer juntas porque Hegel desenvolveu um conceito não formalista da forma musical.” (FEIGE, Daniel Martin. *Die Zeitlichkeit der Musik als Form der Zeitlichkeit des Subjekts: Hegel über Musik und Geschichte. XXIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft der Philosophie* 2014 Münster. *Geschichte – Gesellschaft – Geltung* 2014. In: [https://www.academia.edu/8585003/Die\\_Zeitlichkeit\\_der\\_Musik\\_als\\_Form\\_der\\_Zeitlichkeit\\_des\\_Subjekts\\_Hegel\\_über\\_Musik\\_und\\_Geschichte\\_The\\_Temporality\\_of\\_Music\\_as\\_the\\_Form\\_of\\_the\\_Temporality\\_of\\_the\\_Subject\\_Hegel\\_on\\_Music\\_and\\_History](https://www.academia.edu/8585003/Die_Zeitlichkeit_der_Musik_als_Form_der_Zeitlichkeit_des_Subjekts_Hegel_über_Musik_und_Geschichte_The_Temporality_of_Music_as_the_Form_of_the_Temporality_of_the_Subject_Hegel_on_Music_and_History), p. 04) E ainda:

“A música tem assim algo análogo a um conteúdo, quando também esse conteúdo [*Inhalt*] não pode ser conceitualizado nem no esquadro da expressão linguística dos conteúdos [*Gehalten*], nem no esquadro das qualidades de apresentação de de figuras ou imagens [*Bildern*]. Pois também depois, quando não se nega que a música, em contextos e usos particulares, é capaz de expressar conteúdos no sentido estrito, então é certo que isso apenas acontece em casos muito especiais.” (Ibid., p. 05)

281 Cf. A III, p. 224.

singulares são modos de expressão singulares, sensíveis, da ideia mesma de arte. Neste ponto, deve-se considerar que todas as artes singulares compõe uma totalidade, que deve ser considerada quando se busca compreender a arte. Apesar disto, cada uma delas cumpre um papel no desenvolvimento histórico tanto da arte quanto do *Geist* (algumas formas de arte singular, como a arquitetura, podendo representar mais de uma forma de arte particular).

Por isto o significado da poesia pressupõe a compreensão daqueles elementos expostos pelas outras artes. Mas disto não se segue uma cronologia das formas singulares de arte. Esta pressuposição fenomenológica envolve a relação com o desenvolvimento da autoconsciência do *Geist*, e assim trata da função de cada arte singular de acordo com seu lugar neste processo de desvelamento e autorreflexão do *Geist*. Neste ponto a música tem seu papel específico, que não pode ser substituído por nenhuma outra arte. Apesar disto, a poesia é considerada uma arte “superior”, assim como “posterior”. Mas disto não se segue uma superioridade estética, nem uma posterioridade cronológica. A música possui seu papel específico e peculiar, que não pode ser substituído por outra forma de arte (nem de qualquer outra coisa). Ela é, assim, *necessária* no processo de constituição do *Geist*. Ao mesmo tempo, ela é incapaz de, sozinha, satisfazer toda a necessidade do *Geist* no seu processo de autorreflexão, e por isto encontra seus limites, e para além destes limites o papel de conduzir esta autorreflexão será de outra forma de arte (ou, ainda, da religião e da filosofia). Mas disto não se segue uma *substituição* da música, nem de outra forma de arte. Segue-se apenas que aquilo que a música expressa deve estar compreendido já na poesia, que a poesia deve expressar-se para além das limitações da música e das outras artes, porém *através* da pressuposição da existência e da compreensão delas. Por isto esta passagem, como outras em Hegel, não envolve uma negação daquilo que “vem antes”, mas apenas uma categorização em um conjunto, onde alguns elementos são pressupostos para que outros sejam possíveis, assim como a necessidade da derivação de outros novos elementos ou formas de agir são necessários para a completude do processo. Esta relação vale tanto para a relação entre as artes individuais quanto para as formas de expressão do *Geist* absoluto, a saber, arte, religião e filosofia.

### **Música instrumental**

Sobre a música independente (isto é, a instrumental), Hegel considera que ela pode se tornar coisa de “especialistas” dependendo do seu uso. Esta distinção, entre o “especialista” ou “conhecedor” e o ouvinte comum, é algo que Hegel acredita que deve ser evitado, ao menos no sentido de dar à arte e à música um lugar necessário na autocompreensão do *Geist*. A música no seu estado *puro*, porém, não é outra coisa que esta música independente mesma. E seu processo de autonomização se identifica com o seu processo de liberação tanto da palavra e do texto enquanto algo que lhe seria essencial, quanto da religião enquanto seu cerne principal de expressão social. A música se torna independente, assim como a forma particular romântica, ao mesmo tempo que deixa de ser “essencial” ao processo histórico do *Geist*. Disto não se segue, porém, que ela não deva ter uma historicidade, pois mesmo aquilo que não serve mais ao processo histórico central (isto é, do *Geist*) tem seu processo histórico ainda que do ponto de vista da sua decadência.

### Historicidade da música

A partir disto, podemos considerar que a arte (como já vimos anteriormente), fazendo parte necessariamente do processo histórico de constituição do *Geist*, tem também sua historicidade. Esta historicidade em Hegel, porém, está ligada ao significado que esta tem com relação ao processo do *Geist* mesmo, sendo ela, portanto, dependente e derivada. Assim podemos compreender que as formas de arte particular são expressões artísticas avaliadas através da sua função na história desta autorreflexão do *Geist*. Neste ponto corroboramos com Nowak:

Pelos tratamentos fenomenológicos, ontológicos e histórico-filosóficos, tal como nós os encontramos no texto de Hegel, não seria por último ali de valor considerar, onde eles se unirão como ‘abstrato’ ou ‘especulativo’: Devem, por exemplo, realizar a obra concreta na sua relação social, pois isso pressupõe sempre já uma concepção da relação entre objetos e ato comunicativo, o qual é um problema ontológico; sobre isso ainda remete o conceito de obra musical à pergunta sobre a constelação da história-do-mundo [*Weltgeschichtlichen Konstellation*], na qual a música poderia se desdobrar em arte autônoma<sup>282</sup>.

282 NOWAK, Adolf. *Hegels Musikästhetik*. Regensburg: Bosse, 1971, p. 12.

Cada forma de arte particular possui, porém, seu próprio processo histórico. A arte mesma depende, para sua efetivação, tanto do seu conceito geral (universal), quanto das suas expressões históricas e das suas manifestações individuais (sem o qual a arte seria impossível). A música pertence, segundo Hegel, à forma de arte particular romântica, por conta da sua relação com a interioridade e com o papel que ela tem de mediar o sentimento interior de forma a expressar a liberdade e independência da subjetividade em relação à natureza (no sentido hegeliano do “outro da ideia”, de algo não mediado e sem reflexão).

A própria forma de arte romântica tem seu processo histórico. Apesar disto, Hegel não trata do processo histórico da música, do ponto de vista interno (isto é, de uma *história imanente da música*), mas apenas trata de seus elementos básicos, da sua função e da sua relação e expressão de conteúdo de forma geral. O próprio autor admite desconhecimento de detalhes nesta área, mas apesar disto não pensou na possibilidade de uma história imanente no interior desta forma de arte singular.

Pensamos que a própria ideia hegeliana de desenvolvimento histórico como modo de manifestação da racionalidade pode ser aplicado também à música, tendo esta também seu processo histórico que, como o *Geist* hegeliano como um todo, segue um processo lógico-fenomenológico orientado pela *Ideia*. A música tem, como toda forma de intuição, razão e lógica em si, muito embora seja apresentada e recebida na forma da intuição. Disto não se segue que ela não tenha a possibilidade de avaliação das diferenças das suas estruturas lógicas e da sua progressão na história mas, muito pelo contrário, ela possui *em si e expressa* constituições lógico-fenomenológicas, que envolvem não apenas estruturas lógico-matemáticas, mas também formas de compreensão e de intuição que se desenvolvem no *Geist* através da sua mediação constante.

Diante disto buscaremos apresentar a música 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*. Buscaremos figurar esta historicidade da música através do confronto entre a música enquanto sistema tonal (enquanto ela é baseada na afinação de igual temperamento e na ideia de um centro tonal, tanto melódica quanto do ponto de vista harmônico – vertical, dos

acordes) e uma busca de nova configuração racional do sistema musical através de Schoenberg, que chamaremos aqui de razão musical atonal<sup>283</sup>.

Schoenberg não apenas compõe buscando uma estrutura musical que *negue* a estrutura baseada no centro tonal enquanto *consonância*, mas sua teoria e visão musical buscam uma explicação da música que possa abarcar tanto a música de estrutura tonal quanto a, como nós chamamos, de estrutura atonal. Seu desenvolvimento musical não é uma passagem que *nega* o valor e o uso do seu modelo anterior, mas um que busca abarcá-lo usando seu mesmo fundamento (isto é, a série harmônica).

### 2.3. RAZÃO MUSICAL TONAL

#### Justificação e estrutura lógico-perceptiva do sistema tonal

A ideia básica do sistema tonal na música é justificada principalmente através de uma dedução naturalista (representada, entre outros, por Rameau), que busca deduzir a harmonia (enquanto uma estrutura) da estrutura da nota (enquanto estruturada por um conjunto de harmônicos – considerando aqui a limitação da audição). A obra teórica de Rameau deu as

---

283 O próprio autor renegou o uso deste termo, preferindo em muitos casos o termo dodecafônico, que significaria a música baseada na escala cromática de doze tons, ao invés da escala diatônica, baseada nos sete tons da escala. Não gostava do termo “atonal” porque este termo tinha a ambiguidade – talvez afirmada por alguns na sua época – de significar música sem “tom”, no sentido de não ser “musical”, uma vez que toda música se utiliza de “tons”. Por outro lado, a designação faz mais sentido do que o próprio termo “dodecafonismo”, pois mesmo músicas pensadas através da escala de doze tons poderiam ter um centro tonal, uma vez que os “doze tons” poderiam ser usados de forma a estruturar os sons tendo uma nota como central, ainda que os processos para utilização e compreensão desta música fossem baseados em modulações baseadas na escala de sete notas. O que Schoenberg traz de novo, e justamente justifica com sua visão histórica que envolve o reconhecimento do *esgotamento* do modelo baseado na centralidade tonal, é uma sintaxe musical que vise dar independência às relações entre as notas e na escala, do ponto de vista da sua estrutura em geral. Isto envolve (e tem como ponto central) a sua ideia de negação das distinções entre consonância e dissonância, de modo que, assim, estes dois elementos são vistos apenas como grau distintos de um mesmo elemento e, também, se desconstrói toda a lógica dualista baseada na distinção entre consonância e dissonância, e que tem a consonância da tríade como critério de *fundamento* de todo movimento musical. Neste sentido, creio que podemos usar, de maneira legítima, o termo *atonal* para a razão musical de Schoenberg, nos referindo a isto enquanto um modelo musical que busca uma estrutura diferente daquela baseada no centro tonal e na ideia de uma consonância perfeita como base e fundamento. - Se a terça pode ser considerada uma consonância, porque não também outras notas que compõe a série harmônica? Este é o questionamento de Schoenberg.

bases teóricas para o tonalismo moderno<sup>284</sup>. Rameau buscava identificar estruturas naturais e matemáticas com a música, para assim expressar a harmonia da natureza<sup>285</sup>. Através de uma relação entre estrutura natural e estudos e especulações sobre acústica física, Rameau instituiu uma série de elementos para a configuração normativa da música, que acabaram contribuindo fortemente para a constituição da música no período barroco e clássico<sup>286</sup>. Colocou o acorde e o processo harmônico como o que é de mais fundamental na música, invertendo assim a relação tradicional entre melodia e harmonia, trazendo uma visão mais estrutural e vertical para o pensamento musical. Esta concepção torna a música mais “estática” e colocada, e Rameau defenderia<sup>287</sup> a ideia de que por trás de toda a melodia há uma estrutura harmônica implícita (já na natureza, e a relação entre nota e acorde é análoga à relação entre série harmônica e a nota) que a orienta<sup>288</sup>.

Esta ideia se fundamenta em concepções acústicas (que se mostraram, posteriormente, verdadeiras) de que uma nota se subdivide em várias outras (o que na acústica musical se chama *harmônicos*, e a série completa que compõe a nota chama-se *série harmônica*), o que de outra maneira se pode dizer que um corpo que vibra tem também sub-vibrações, o que pode ser mostrado pelas vibrações de uma corda. Assim, haveria (e esta afirmação depende muito da natureza do corpo e, assim também, do timbre do corpo vibrador) uma relação matemática natural na vibração dos corpos e suas subdivisões, e a relação entre as notas (definidas pelo *harmônico fundamental*) deveria espelhar esta ordem do processo harmônico natural.

---

284 Especialmente seu *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*.

285 “Uma das principais ideias de Rameau é que a sequência infinita de números inteiros está contida, de uma maneira bela, na natureza, enquanto sequência de frequências.” PAPODOPOLUS, A. Mathematics and music theory: From Pythagoras to Rameau. In: **The Mathematical Intelligencer**, Volume 24, nº 1, 2002, p. 70.

286 “A frequência dos subtons, que são chamados *frequências harmônicas*, são múltiplos de números inteiros da frequência do tom fundamental.” PAPODOPOLUS, A. Mathematics and music theory: From Pythagoras to Rameau. In: **The Mathematical Intelligencer**, Volume 24, nº 1, 2002, p. 70, grifo nosso; ainda: “O trabalho teórico de Rameau é baseado nas descobertas científicas em acústica, os quais foram feitas no século XVII, em particular pelo matemático Joseph Saveur. O fenômeno dos ‘harmônicos’ na música já havia sido divulgado muito tempo antes de Rameau, mas Rameau foi quem usou isso como base para um ensinamento, teórico e coerente, de música – em particular no seu *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*.” (Ibid., p. 71).

287 ROUSSEAU, J. J. Ensaio Sobre A Origem das Línguas. Tradução Lourdes Santos Machado In: **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural 1991, pp. 188 – 191.

288 “Rameau queria considerar a sequência harmônica de frequências emitidas por corpos sonoros como uma prova de que os princípios da teoria musical estão contidos na natureza. Mais tarde (a partir do ano de 1750), e especialmente nas suas *Nouvelles réflexions sur le principe sonore*, Rameau argumentou que sendo que os objetos fundamentais da matemática são derivados da sequência de números inteiros positivos, e sendo que esta sequência está contida na música, então a matemática é parte da música.” (PAPADOPOULOS, Athanase. Mathematics and Music Theory: from Pythagoras to Rameau. In: **The Mathematical Intelligencer**, Volume 24, nº 1, 2002, p. 72)

Desta forma, Rameau instituiu a tríade maior e as relações de intervalo entre terças como a base fundamental da composição, através da ideia de que a tríade que compõe o acorde já está implicada na série harmônica, ou seja, está presente já em cada nota<sup>289</sup>. Ainda, Rameau instituiu as bases da harmonia funcional, categorizando a função de cada acorde dentro do campo harmônico, tendo como função principal as funções de tônica, subdominante e dominante. Teve, porém, dificuldades teóricas para explicar a tríade menor (dificuldade esta que teorias que buscam justificar o sistema tonal tem até hoje, quando buscam fundamentar a justificativa do sistema na série harmônica, ou seja, na natureza do som)<sup>290</sup>.

A discussão sobre as características musicais do sistema tonal, assim como do sistema atonal, envolvem concepções que são fundamentais para a sua justificação. Estas concepções podem ser categorizadas em três níveis: (a) lógica, matemática e sintaxe; (b) percepção e características físicas; (c) metafísica. Do ponto de vista da lógica, temos a estrutura formal da música e suas relações matemáticas, vistas tanto do ponto de vista do ritmo, quanto da melodia, quanto da harmonia. Do ponto de vista da percepção, temos essencialmente a concepção de consonância e dissonância, assim como a análise física do som enquanto vibrações e da nota enquanto elemento composto pelo conjunto da série harmônica. Do ponto de vista da metafísica, nós temos a relação da música com elementos e estruturas fora dela, como as concepções de ordem (ou não) na natureza e no cosmos, a ideia de uma ordenação social adequada refletida na música, ideias éticas como ideia de bem, autonomia, teleologia, etc.

Entre as concepções metafísicas, uma que devemos dar a devida importância aqui está relacionada com a questão da percepção e, conseqüentemente, com as ideias de consonância e dissonância. Assim, temos dois polos dessa discussão, determinados pela concepção *naturalista* e pela concepção *historicista* (ou, como chamaremos, *construtivista*). Estes elementos também estão conectados com a concepção de arte enquanto *mimese* (que pode ser

---

289 O próprio Schoenberg, muito embora aceite a série harmônica como base da compreensão e da escuta musical, questiona por que a série harmônica deve ser medida até um certo ponto, por que os harmônicos posteriores à terça maior ou à sétima não podem estar também contemplados (ou seja, basicamente o ponto é que esta parada na terça maior é arbitrária e tem outra razão além a mera série harmônica). Neste ponto também poderíamos pensar que, se cada nota é, no fundo, um conjunto de harmônicos, um acorde é uma soma de conjunto de harmônicos. O que temos, de fato, é uma espécie de polifonia de harmônicos que nós ignoramos enquanto tal. Se levássemos isso a sério (e também o detalhe de que na série harmônica está presente um conjunto de harmônicos que contempla praticamente todas as doze notas, além de sons que não condizem com a afinação de igual temperamento) teríamos que admitir que duas notas soando junto gera uma cacofonia. A diferença entre cacofonia e polifonia é uma questão de juízo, e que os acordes soem de uma ou de outra maneira depende da concepção e da intuição envolvidas na escuta.

290 GROUT, D.; PALISCA, C. **História da Música Ocidental**. 5ª ed. Lisboa: Gradiva, 2007, pp. 434 – 435.

tanto da natureza quanto da sociedade) ou de arte enquanto expressão da *autonomia*. Este construtivismo será por sua vez também dividido em dois tipos: o construtivismo regulado (enquanto uma expressão autônoma que, apesar disto, tem uma normatividade ou uma teleologia, como é o caso de Hegel e, também, de Schoenberg) e o construtivismo livre (sem nenhuma determinação prévia e puramente contingente). A ideia de Hegel busca compatibilizar uma teleologia enquanto expressão de uma lógica racional (*logos*) imanente ao processo histórico com a ideia de autonomia, não enquanto autonomia absoluta do indivíduo, mas autonomia do processo do *Geist* enquanto processo de desenvolvimento deste *logos* mesmo, desde o nível da natureza até o nível das relações humanas intersubjetivas, sociais e culturais.

Estas discussões podem estar relacionadas tanto com o sistema tonal quanto com o sistema atonal. Mas a visão naturalista foi geralmente utilizada para justificar um sistema tonal, enquanto a visão historicista anti-naturalista pode ser associada com a concepção atonal. Porém, o sistema tonal não necessita de uma justificação naturalista, pois ele também pode ser usado (como o foi durante o período do romantismo) enquanto modelo para expressar a autonomia, tanto a autonomia do compositor quanto da autonomia enquanto atividade social política (ou seja, supra-individual). Já a concepção atonal *precisa* desconstruir a noção naturalista, seja a substituindo por um outro naturalismo, seja negando o naturalismo, pois as bases do naturalismo dominante servem à justificação do modelo tonal.

Assim, a primeira justificativa metafísica da música é relacionada com a relação 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 da metafísica: há uma estrutura imutável que justifique a distinção entre o que é consonante e o que é dissonante? Este ponto pode ser visto das seguintes maneiras: a consonância é baseada naquilo que é considerado *agradável* e a dissonância naquilo que é *desagradável*; ou, mais do que isto, o que é consonante ou dissonante está relacionado com uma estrutura *objetiva*. O argumento se fortalece quando relacionamos o primeiro ponto com o segundo. E é exatamente o que encontramos ao longo do desenvolvimento da teoria musical. E esta justifica se torna ainda mais consistente quando relacionada com uma *Weltanschauung* que a justifique, envolvendo uma visão de *ser* (ontologia ou cosmologia) e uma concepção ética e moral enquanto relacionada a ela (ou seja, uma ideia de *bem*, de *dever ser* ou, ainda, uma *teleologia*).

Podemos conceber a questão da agradabilidade como uma questão que encontra preceitos universais (como a ideia de que intervalos como a oitava e a quinta soam agradáveis por não causar perturbação, e por isto causam a impressão de tranquilidade e suavidade) ou como uma questão contingencial. Ambos podem caber em uma concepção naturalista, e isto ocorre da seguinte maneira: a primeira, porque isto estaria relacionado à própria constituição natural do ser humano, e assim sua percepção, embora possa variar em alguns níveis, tem um nível básico de identificação. Ainda que a música possa ser *interpretada* ou *sentida* de diversas maneiras por conta de condicionamentos do ambiente (sociais ou propriamente hábitos musicais), existe um limite deste condicionamento, que embora não precise estar relacionado à estrutura geral da música, está relacionado com a sensação de determinados intervalos como agradáveis ou não – o que justificaria a diferença fundamental entre intervalos consonantes e dissonantes<sup>291</sup>. Ainda, poderíamos conceber a própria percepção humana como contendo possibilidades diversas, mas por questões de adequação à ordem natural ou moral, há uma tendência (ou seja, um *telos*) à adequação a determinada constituição. Este segundo caso também pode ser exemplar para justificar a diferença entre consonância e dissonância. E se relacionarmos o primeiro com o segundo, temos uma concepção ainda mais fortalecida para normatizar a música de acordo com as ideias de consonância e dissonância. O primeiro caso é o que chamamos de *mimese da natureza*, e o segundo de *mimese social*.

Outra maneira de conceber a percepção humana é considerá-la de acordo com a concepção historicista ou de determinismo do ambiente (o que chamamos aqui de *construtivismo*). Desta maneira, o reforço do ambiente (que, no caso da música, é também social) é que torna a percepção de certos intervalos mais comuns e, assim, mais assimilados e mais aceitáveis do que outros. E nesta concepção consonância e dissonância seriam constructos sociais. Isto pode implicar tanto um determinismo social, onde os indivíduos são determinados pelas tendências sociais (controladas ou não), como também pode expressar uma ideia de autonomia onde o próprio ser humano busca determinar sua própria percepção de acordo com a criação de novas condições para transformar sua percepção<sup>292</sup>. E neste

291 Cf. PATEL, Aniruddh D. **Music, Language and the Brain**. Oxford: Oxford University Press, 2008; KURLE, Adriano B. What can the relation between music and speech show about the brain? A reflection through Patel's 'Music, language and the brain'. In: **Intuitio** (Porto Alegre), v. 8, 2015, pp. 228 – 245.

292 Algo que vai em direção da “escuta impressionista” sugerida por Schoenberg, o que caracteriza o que chamaremos de construtivismo – que tanto em Hegel quanto em Schoenberg entendemos como construtivismo regulado, em contraposição ao construtivismo livre, que é puramente contingencialista. Schoenberg explorou as contingências, mas não por pensar que a escuta musical era ontologicamente contingente, mas porque nosso conhecimento sobre suas determinações era limitada e se encontra em constante expansão – portanto, por conta

sentido, a arte poderia contribuir para criar formas de *intuição*, assim como para ampliar as possibilidades de assimilação perceptiva e também para trazer novos elementos para a compreensão da própria percepção humana (uma concepção reflexiva da arte, muito comum, como veremos, naquilo que podemos chamar de arte conceitual, algo que acontece de maneira bastante aguda na arte a partir do século XX).

A música poderia ser um meio tanto de conhecer quanto de transformar o ser humano, e a criação de padrões estaria relacionada ao reforço do ambiente, muito mais do que a determinismos naturais. As autodeterminações, porém, podem estar submetidas, na música, a interesses maiores, como a determinações que servem a funções políticas ou morais. Mas deste ponto de vista, como poderíamos dizer que a música *determina* a ação política ou moral dos indivíduos sem fazer uma relação *necessária* entre certas configurações de percepção com certas tendências de ação ou preferência política ou moral? Assim, poderíamos relacionar elas com uma tendência de determinação que *depende de uma concepção do que é e de como as coisas afetam aquilo que é* (ou seja, alguma concepção que, em algum ponto, tome uma constituição – seja natural ou construída historicamente – como já determinada e determinável de acordo com regras independentes do mero historicismo contingencialista ou, aqui, *construtivismo livre*), ou simplesmente com acasos que nos levariam ao ceticismo absoluto – o que faria que, no fim, qualquer discussão sobre o assunto fosse sem sentido, bastando apenas a prática sem nenhuma necessidade nem sentido de justificação. Portanto, mesmo uma concepção historicista precisa de um ponto de apoio, caso pretenda ter algum sentido racional ou racionalizável. Contra esta concepção temos o *construtivismo regulado*, que encontra uma lógica ou um processo normativo que regula as relações entre os fenômenos históricos – podendo esta lógica ser aplicada à música e aos processos de escuta e compreensão musical. Temos aqui a concepção de Hegel como um exemplar, onde o processo histórico é coordenado pela estrutura do conceito e se efetiva através da *Ideia*.

Mas nós não precisamos ir tão fundo para chegarmos ao problema do historicismo com relação ao questionamento da concepção de consonância e dissonância. Podemos considerar que o que é considerado como “soando bem” ou “soando incômodo” esteja relacionado com o hábito e também com a interpretação contextual (o que mais tarde relacionaremos com o *inferencialismo musical*, como algo presente na estrutura da compreensão musical, ainda que inicialmente apenas no nível da *intuição*). Ainda, que a

---

de um contingencialismo epistemológico).

própria noção de consonância e dissonância é uma questão de intensidade e depende do hábito mesmo.

O caminho de “abertura” da tonalidade através do uso constante de tensões ampliadas, sem resoluções imediatas ou, ainda mais, simplesmente sem resoluções (constante suspensão da cadência ou modulação constante, levando a expectativa de resolução sempre mais adiante) colabora tanto com a ampliação da compreensão da dissonância quanto, ao fim, à sua suposta emancipação. Obviamente, existe uma diferença estrutural e lógica no uso da dissonância enquanto “tensão” que leva à expectativa de uma resolução daquele outro uso da dissonância enquanto emancipada, fora de uma lógica da estrutura funcional tonal. Em Schoenberg temos a consumação mais radical da dissonância enquanto emancipada do sistema tonal, como nos afirma Candé:

*Tristão [e Isolda, ópera de Wagner, estreada em 1865 em Munique] abre o caminho para uma forma de expressionismo em que as sucessões cromáticas e os encadeamentos de apojeturas têm uma função dramática independente das relações tonais. Essa dinâmica da harmonia dissonante encontra sua extrema consumação no sistema de Schoenberg<sup>293</sup>.*

A consonância (independente da maneira como seja definida e como “soe”, de acordo com as variações timbrísticas ou de acordo com a mera consideração abstrata das notas de maneira absoluta) acaba servindo como função reguladora também em estilos polifônicos e contrapontísticos, onde as vozes devem poder ser ouvidas não apenas em seu conjunto, mas (conjuntamente) em sua independência. Os casos da técnica do *cânone* e a forma musical da *fuga* são exemplos emblemáticos: quando uma melodia se desenvolve, ela é dividida em períodos que serão repetidos em simultâneo ao prosseguimento da melodia, porém em outro registro. Isto dá uma ideia de repetição e, ao mesmo tempo, de continuação, o que traz um trabalho temporal bastante complexo que apenas formas narrativas (tais como a música) é capaz de fazer, e onde a música é capaz de figurar de maneira bastante especial. Ao *mesmo tempo* que a melodia principal se desenvolve, ela é desdobrada em partes de outros tempos, e a percepção simultânea da sua repetição (a outra voz que repete o período em outro tempo) e do seu desenvolvimento é parte essencial da compreensão da *intenção* da obra e/ou do acontecimento musical enquanto figuração das vibrações espaciais no tempo. Ela *mostra*, ou seja, torna *intuitivo*, o tempo em suas possibilidades de configuração. Ou seja, a música mostra que o tempo não é apenas sucessão *ou* simultaneidade, mas que é possível, na formatação do tempo, *sucessivas simultaneidades*, assim como *simultâneas sucessividades*. E

---

<sup>293</sup> CANDÉ, R. **História Universal da Música**. Vol. 2. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 189.

para que a compreensão de uma intenção canônica ou de uma fuga seja possível, as vozes devem poder ser ouvidas em sua independência e, ao mesmo tempo, na sua relação de semelhança. E para que isto ocorra, a repetição do período já tocado do tema ainda em desenvolvimento não pode se chocar com este mesmo tema em desenvolvimento, isto é: a simultaneidade das melodias não pode ocorrer de maneira tal que o tocar de uma torne a outra inaudível. Em outros termos: os batimentos (ou seja, a “dissonância”) não pode ser tão forte e tão frequente a ponto de tomar conta da audibilidade geral do movimento autônomo e, ao mesmo tempo, relacionado das vozes.

Isto pode ser considerado como um exemplo intuitivo da aplicação da lógica hegeliana (muito embora a música tenha sua própria lógica e não se reduza à “intuição”): o contraponto das vozes expressa uma relação que pode ser conflituosa e que, neste conflito, precisa de uma resolução. Cada uma tem sua independência e seu direito de ser, ao mesmo tempo que a relação entre estas vozes deve ser considerada. Quando a relação entre as vozes se mostra conflituosa, a solução ao estilo da “lógica do entendimento” seria tornar apenas uma das vozes legítima – fazer assim o sentido unilateral e o tempo unívoco. Mas o que a lógica hegeliana e o contraponto musical mostram, dialeticamente, é que a verdade não consta apenas em uma parte, mas nas partes em si assim como nas partes na sua relação. A *relação mesma* expressa algo que as partes, isoladamente, não podem expressar. Desta maneira, tocar uma fuga de Bach com as vozes separadas não expressa o mesmo conteúdo musical (assim como, obviamente, não a mesma forma) do que esta fuga tocada no decorrer correto das suas vozes em simultaneidade (de acordo com o que foi composto). Isto porque não apenas cada voz tem seu sentido, mas porque o sentido também se encontra *na relação*<sup>294</sup>. Mas ao mesmo tempo que esta relação mesma é significativa, as partes continuam tendo seu significado se avaliadas *em si* (ou seja, fora da relação), muito embora seu significado mais enriquecido e verdadeiro esteja nelas postas em relação. Assim o significado se constitui não apenas enquanto *soma das partes*, nem apenas enquanto *resultado da relação* (ou seja, uma espécie de unidade da relação das notas enquanto simultaneidade), mas no conjunto da independência das vozes em relação (o que faria com que as vozes fossem independentes sem serem independentes no sentido total, pois apenas no conjunto da obra podem ser plenamente compreendidas – embora constituam significado *enquanto partes* e possam ser *parcialmente significativas*).

---

294 O que é basicamente o princípio holista de que o sentido do todo não se encontra na mera soma das partes.

O que, hegelianamente falando, quer dizer o seguinte: o isolamento das partes (ou seja, das vozes) destrói o sentido da obra, muito embora esta obra possa ainda constituir sentido por si só caso seja apenas esta parte. O que este desdobramento musical demonstra, porém, é a possibilidade da *diversidade de perspectivas* enquanto *verdade*. Assim, a fuga traz a diversidade de um mesmo tema desdobrada em várias formas *tocada simultaneamente* em sua relação – ou seja, a relação do mesmo na sua diferenciação consigo mesmo, através de uma relação onde a diferença e a identidade são postas em um *Aufhebung* onde a obra é constituída como identidade desta relação entre identidade e diferença mesma. Da mesma forma, as relações harmônicas estruturais (verticais) e as “narrativas” sinfônicas, que enquanto obra trazem no nível das relações sonoras este processo lógico adequado à visão hegeliana.

Com relação à ideia de perspectiva, podemos relacioná-la com a ideia de *espaço musical* de Gunnar Hindrichs:

O que a categoria de espaço musical traz para a determinação é o seguinte: há uma ordem de união dos sons, que é alcançada para um haver-temporal [*Zeit-Haben*] da obra musical, ainda que ela supere a sucessão do tempo na simultaneidade da unidade da obra, e que para tornar possível a identificação dos sons musicais em virtude desta localização no espaço musical podem se deixar serem reconhecidos e serem diferenciados de outros sons musicais. A categoria de espaço musical preenche duas tarefas. Ela explica, primeiramente, cada unidade, que a obra musical alcança através da configuração temporal. Nesta perspectiva ela articula a categoria de som musical. Com isto ela sustenta a segunda determinação fundamental do sistema autônomo de regras. Entre as regras de configuração temporal temos as regras de configuração espacial. Ali é possível a existência da obra de arte musical neste sistema de regras, e assim é a categoria de espaço musical um conceito fundamental da ontologia musical<sup>295</sup>.

A espacialidade faz parte da música não apenas enquanto tem sua origem sonora externa a ela na espacialidade física (na vibração), mas também o modo de conceitualização e representação musical, inerente à consciência e à música mesma. O modo como se conceitualiza e se organiza a forma musical no espaço e no tempo, o modo como consideramos manipulamos o espaço musicalmente, eis o que traz as bases para a figura musical. Deste modo, nós temos na representação musical ao menos (e isto pensando em uma concepção musical tradicional, como a clássica-romântica) três dimensões: a horizontal, a vertical e a de profundidade (de uma certa maneira é também o que afirma Hindrichs). Dizendo de maneira mais óbvia, a horizontal tem a ver com durações e suas distâncias, a vertical com as frequências e suas distâncias, e a profundidade tem a ver com a dinâmica e suas distâncias. Este espaço representa uma espécie de “palco” musical, onde a obra ou o evento musical (seja obra ou não) acontece. Esta concepção de espaço e seus modos de uso

295 HINDRICHS, Gunnar. *Die Autonomie des Klangs*. Berlin: Suhrkamp, 2014, § 127, p. 153.

pode também ser transformado de acordo com novas concepções musicais e também existem possibilidades alternativas, tanto as já pensadas como as ainda não. Ainda, as diferentes timbragens (cores) dão a analogia do espaço musical uma relação completa entre a relação visual e corporal e o espaço. E assim o centro tonal permite uma perspectiva através de qual nos localizamos e constituímos o espaço musical:

Em todas as formas específicas fora definida profundamente a perspectiva da horizontalidade da harmonia tonal. Pois o tom fundamental da clave é uma perspectiva, sobre a qual se estende a amplitude do espaço musical no espaço da tonalidade, e a justaposição [*Nebeneinander*] mantém aqui em todos os lugares um olhar através dos acontecimentos determinados pelo tom fundamental. A direcionalidade do espaço musical atinge expressão muito tangível. Sobre a medida da tonalidade é determinado cada resultado musical por meio da sua função harmônica na perspectiva de um tom fundamental, sendo ele a direção do espaço musical sob sua correta delimitação, que na sua confirmação satisfatória na clave, o que permanece marcante e sentido. Sobre essa direção possibilita a si a justaposição tonal dos sons nunca mais perder-se. O canto do coral gregoriano flui em resposta a sua nota final, sem sua figura estabelecer no olhar a sua meta, assim fundando-se no campo da tonalidade justaposta dos sons, sempre também na perspectiva do tom fundamental. A direção perspectivista do espaço musical é aqui consumado como livre de perspectiva. A harmonia tonal detém assim uma forte determinação espacial em si. Ela forma o espaço musical com ajuda da perspectiva. Seu significado para a música ocidental assenta assim também grande peso para a forma do espaço musical. A determinação tonal se torna nela um campo dominado através da perspectiva<sup>296</sup>.

E neste ponto podemos compreender o centro tonal como uma espécie de ponto de perspectiva, que gera todo um campo de visão e expectativas, formando assim cadeias harmônico-melódicas baseadas e compreendidas em uma estrutura funcional hierárquica<sup>297</sup>. Com a ampliação das perspectivas harmônicas através da modulação chega-se ao ponto de criar tonalidades dúbias, de forma que isto abre um campo de indeterminação que permite mais pontos de perspectiva<sup>298</sup>. Quando chegamos ao dodecafonismo encontramos mais do que apenas uma *multiperspectiva*, mas uma perspectiva que não se apega a pontos fixos, e a estrutura funcional tem outra lógica do que a da perspectiva através de um ponto. Poderíamos dizer, talvez, que ela também põe em cheque a própria ideia de perspectiva<sup>299</sup>. Sobre o

296 HINDRICHS, Gunnar. **Die Autonomie des Klangs**. Berlin: Suhrkamp, 2014, §142, p. 166.

297 Ainda: “A harmonia tonal se sinaliza, portanto, na dimensão do espaço musical: no esquadro do espaço manifesta-se ela enquanto perspectiva sobre o tom fundamental, na altura do espaço manifesta-se ela enquanto hierarquia de acordes e na profundidade do espaço manifesta-se como distanciamento e aproximação.” HINDRICHS, Gunnar. **Die Autonomie des Klangs**. Berlin: Suhrkamp, 2014, §160, pp. 178 – 179.

298 Relevante novamente considerar Hindrichs: “Igualmente importante é o valor do perto e do longe para as relações da harmonia tonal. Acordes se mantêm sobre a tônica em uma relação mais próxima ou mais distante; a modulação das peças através das regiões seguem com frequência o próximo na distância e o fechamento novamente no próximo; a harmonia suspensa mantêm completamente ao redor da clave, igualmente quando esta não é dada. A ordem tonal da harmonia é, assim, também uma ordem da profundidade espacial.” HINDRICHS, Gunnar. **Die Autonomie des Klangs**. Berlin: Suhrkamp, 2014, §160, p. 178.

299 “Nas adiantes determinações espaciais através da largura, altura e profundidade dimensionadas e através da diagonalidade e da densidade encontra-se a figura dos sons musicais singulares. Motivo, figura, temas mantêm-se na determinação tridimensional do espaço como ponto e linha para a superfície, e o trabalho com eles desloca-

processo histórico do sistema tonal, podemos considerar a classificação de Fétis em quatro formas de tonalidade (que se desenvolvem também cronologicamente na história da música): a de quatro tipos de ordem, a *ordem unitonal*, a *ordem transtonal*, a *ordem pluritonal* e a ordem *omnitonal*. Podemos pensar se a classificação de Fétis não poderia ser repensada de maneira a podermos classificar o próprio dodecafonismo como uma espécie de ordem omnitonal, ou se o dodecafonismo schoenbergiano encontra-se fora desta classificação da tonalidade de Fétis. A ideia de Fétis de acordo com Hindrichs:

O pensamento fundamental da tonalidade harmônica fora desenvolvido pelo autor, que o conceito de tonalidade na teoria musical trouxe a êxito. François-Joseph Fétis sugeriu buscar o princípio da ordenação musical na música ela mesma, a dizer, na tonalidade. Tonalidade é aqui um princípio ordenador autônomo da música. Ela sinaliza a determinação própria da lógica musical. Fétis entende sob o termo tonalidade sob a escala, que forma as distâncias e as relações harmônicas das notas em conjunto, sobre os quais os acordes e seus encadeamentos são dados. Tonalidade é aqui ainda a correspondência do princípio das relações das notas da escala. A primeira ordem é a ordem unitonal [*ordre unitonique*]. Aqui se assentam apenas notas de significado diatônico, e não há nenhuma dissonância. Modulações de uma escala para a outra não acontecem; por isso o termo ‘unitonal’. A figura histórica de uma tal ordem é representada pelo canto gregoriano. A segunda ordem é a ordem transtonal [*ordre transtonique*]. Ela introduz a dissonância do grau Dominante [V grau] e possibilita assim a cadência e o fraseamento periódico. Modulações não são ainda possíveis aqui, mas a tonalidade se torna aqui a transição estruturada pelas dominantes. Com isto a ordem transtonal encontra sua figura histórica na música nos períodos entre Zarlino e Monteverdi. A terceira ordem é a ordem pluritonal [*ordre pluritonique*]. Nesa há simples enarmonia: o que quer dizer, uma nota pode ser ressaltada como contraponto de diferentes escalas. Essas relações de enarmonia possibilitam modulações de uma escala para outra. Sua figura histórica representa a música até a metade do século XIX. Como última ordem conclui Fétis com a ordem omnitonal [*ordre omnitonique*]. Aqui seriam dadas tantas alterações de acordes na relação enarmônica, que a origem não pode mais ser identificada e todas as notas podem ser relacionadas com todas as escalas, por poderem ser interpretadas enarmonicamente. Uma tal ‘enarmonia fronteiriça’ [*enharmonie transcendente*] possibilita uma modulação constante, que vincula todas as escalas entre si e assim alcança uma ordem omnitonal. Fétis dá aqui o exemplo da música do seu tempo e ainda de tempos não muito anteriores, como Mozart e Rossini, entre outros. O que ele antecipa com a ideia de ordem omnitonal era a música, tal como Liszt e Wagner vieram a fazer: uma música de notas, que não tinham mais claves ordenadas de modo claro. O conceito de Fétis de tonalidade possibilita a classificação de acordo com as possibilidades de transições. Porque a tonalidade apresenta o princípio das relações das notas da escala, representa os diferentes caminhos para passar de uma escala para a próxima ou não passar, a ordem da tonalidade. Nesse sistema toda música é tonal, assim como o são de diferentes maneiras<sup>300</sup>.

---

os no espaço musical: na sua largura, na sua altura e na sua profundidade. Os momentos musicais recebem assim a determinação espacial, que o nosso discurso sobre ela comprova, dentro das dimensões esboçadas e características. Morfema, melodia, motivo, harmonia, contraponto – todos eles se comprovam neste caminho enquanto determinados através da categoria de espaço musical.” HINDRICHS, Gunnar. *Die Autonomie des Klangs*. Berlin: Suhrkamp, 2014, § 165, p. 183. Ideia esta que abre-nos a possibilidade de relacionar o movimento musical com a história da pintura. Sobre este ponto, cf. LIAN, A. H. **Do Cubismo Musical: Uma investigação em estética comparada**. 2008. 189 f. Tese (Doutorado em Filosofia) –Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

300 HINDRICHS, Gunnar. *Die Autonomie des Klangs*. Berlin: Suhrkamp, 2014, §184, pp. 198 – 199.

Ao mesmo tempo que a teoria do século XVIII, especialmente em Rameau, busca naturalizar o sistema tonal<sup>301</sup>, o próprio sistema tonal apenas floresce e se amplia com a afinação temperada. E nisto encontramos uma incongruência, se não uma contradição: uma afinação “natural” não permite uma escala de doze sons onde todos os intervalos sejam iguais (isto é, em uma afinação por quintas, uma das quintas fica maior ou menor do que as outras, e consequentemente outros intervalos terão o mesmo problema, etc.). Neste caso, se poderia utilizar uma escala com intervalos perfeitos, mas a possibilidade de modulação (o que amplia e torna mais atrativo o sistema tonal, e a música em geral) ficaria comprometida (ao menos teríamos alguns problemas com relação à sincronia entre os intervalos). De outro modo, encontramos, a partir deste problema na determinação da afinação, ou um problema na própria natureza, ou na nossa determinação desta natureza harmônica: (1) ou a nossa concepção de “intervalos perfeitos” não é justificada; (2) a aplicação matemática aos eventos sonoros sofre de algum defeito<sup>302</sup>; (3) a divisão da escala “total” em doze partes sofre de uma incongruência com a natureza. De qualquer modo, o que devemos pensar aqui é que o próprio sistema tonal floresce a partir de uma “desnaturalização” do nosso sistema de afinação: a adaptação do temperamento, que permite uma homogeneidade entre os intervalos, permitindo modulações mais seguras.

Sobre a questão da naturalidade tanto da consonância quanto do sistema tonal, Hegel não poderia aceitar (apesar de ter aceitado) sua naturalização como argumento em um sentido, mas poderia aceitar certa “naturalização” em outro. No primeiro sentido, onde temos a distinção entre Natureza e *Geist*, Hegel não poderia aceitá-la, pois a arte não tem a imitação da natureza como paradigma, mas sim a expressão e a construção do *Geist*. De outro lado, poderíamos usar “natural” como uma analogia ou uma metáfora com relação a uma estrutura que é permanente ou que possui um núcleo duro – neste caso, a estrutura da *Ideia* seria o parâmetro de “naturalização” do sistema tonal e da percepção musical humana. Portanto, só podemos abrir esta discussão sobre a naturalização do sistema tonal em Hegel se este for compreendido no segundo sentido, mas isto também depende da interpretação do que é a *Ideia* e também de como se dá sua relação na sua efetivação, isto é, a relação entre *Ideia* e *Geist*.

---

301 Ainda como querem alguns conservadores nos dias de hoje, como Scrutton – cf. DENHAM, A. E. The Future of Tonality. In: **British Journal of Aesthetics**, vol. 49, n. 4, pp. 427 – 450.

302 Cf. PΑPODOPOLUS, A. Mathematics and music theory: From Pythagoras to Rameau. In: **The Mathematical Intelligencer**, Volume 24, nº 1, 2002, pp. 65 – 73.

Pois se a arte é livre, e o *Geist* também é livre, deveríamos supor que aceitar a tonalidade ou a construção de qualquer outro sistema alternativo a ele poderia depender da liberdade do *Geist*. Neste sentido (enquanto o *Geist*, que é livre, não o indivíduo, mas o produto complexo da relação entre as coisas todas do mundo e das relações humanas em seus níveis concretos e ideais, orientados pela estrutura da *Ideia*) a estrutura tonal poderia ser questionada e, dependendo do contexto histórico, poderíamos muito bem compreender uma música que fosse perfeitamente adequada a seu próprio tempo e que não fosse tonal.

A ampliação do uso de suspensões e a sua maior duração representa uma transformação (progressiva) tanto da expectativa da audição quanto da estrutura lógica-inferencial das obras, uma vez que a suspensão exige o uso de funções relacionadas com aquilo que “suspende” a resolução e, assim, busca o uso mais amplo do encadeamento harmônico e também das dissonâncias que geram a tensão e a expectativa de resolução. A própria escuta se transforma, ao ponto daquilo que era o cerne da compreensibilidade da razão tonal (a saber, a resolução e o retorno à consonância “mor” do tom central) passar a ser, primeiro, postergado e, depois, tornado algo dispensável. Este é, de alguma forma, o cerne da transformação da música dodecafônica, que ela realiza não autonomamente em uma criação a partir do nada – *ex nihilo* –, mas através da atitude de completar um evento histórico que já lhe antecede (fazendo justamente aquilo que o movimento histórico *pede*, e isto é muito semelhante àquilo que Hegel se arrogava fazer). Esta ampliação também marca o esforço de passagem de um modelo baseado na escala diatônica de sete notas para um modelo baseado na escala cromática de doze notas (que se realiza, finalmente, no dodecafonismo).

## **Tonalidade e Razão**

Como podemos relacionar o sistema tonal, na música, com o sistema da razão? O sistema tonal é bastante amplo e dominante há séculos, de modo que sua vigência<sup>303</sup> parece

---

303 “Diante do barroco, o clássico se distingue pelo rigor da imaginação e pela precisão da linguagem. Os modelos de forma, de estrutura, de escrita que se definem no início do século XVIII serão adotados por várias gerações de músicos até os românticos começarem a rompê-los, redescobrimo o gosto pela singularidade. Julgados exemplares, esses modelos duradouros serão ensinados até nossos dias, como os modelos literários da

(ao menos até o surgimento de novas propostas musicais que colocam este sistema em questão) englobar a totalidade das possibilidades. Isto é, uma vez que o sistema tonal toma conta da música, *não há nada fora do modelo tonal* (do mesmo modo que “*não há nada fora da razão*”). O sistema tonal é constituído a partir de premissas que determinam o seu campo de possibilidades. A principal premissa é o *sistema de afinação temperada*, em especial a afinação de igual temperamento<sup>304</sup>. A partir deste sistema de afinação todos os intervalos passam a ter o mesmo carácter, modificando a estrutura de intervalos da afinação usada em sistemas modais, onde alguns intervalos eram diferentes e marcavam as relações dentro da escala e dos modos.

A partir do sistema tonal, perde-se esta possibilidade de dar novas “cores” às relações na escala, e conseqüentemente a modalidade passa a perder suas características. Por outro lado, o sistema de igual temperamento homogeneíza os intervalos no interior da escala, tornando *flat* certas posições que antes se diferenciavam por darem em terças ou quintas que tinham afinações diferentes e faziam soar as relações da escala de modo diferente<sup>305</sup>.

Este processo pode ser visto sob duas vias que são passíveis de conciliação. A primeira diz respeito à concepção pitagórica da relação entre os números racionais e a constituição matemática do ponto de vista ontológico<sup>306</sup>. A segunda, com a categorização e padronização que caracteriza a racionalidade moderna. Com relação ao primeiro, a crença que foi aceita durante muito tempo de que existem “intervalos puros”, e que estes intervalos são expressos por números racionais. A inexatidão do número irracional matemático é associada com a não pureza da própria relação. Deste modo, podemos pensar que aquilo que é chamado de “intervalo puro” (ainda quando justificado – supostamente – através do estudo de acústica contemporâneo) é dependente da percepção e do juízo que se faz sobre ela. Que um intervalo seja consonante, ou que determinada afinação de um intervalo (como a quinta) seja mais

---

Antiguidade ou (por imitarem os Antigos) os do século XVII. Promovida a ‘clássica’, a música do Século das Luzes se vê arbitrariamente designada para ser a base da nossa cultura musical. Tanto é que a maior parte das análises de música mais antiga ou mais recente ainda se referem implicitamente a seus esquemas, e seu sistema harmônico hoje se encontra (desconhecido e simplificado ao extremo) na maioria de uma música de consumo que se acredita moderna!” CANDÉ, R. **História Universal da Música**. 2 volumes. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Vol. 1, p. 524.

304 Cf. PAPODOPOLUS, A. Mathematics and music theory: From Pythagoras to Rameau. In: **The Mathematical Intelligencer**, Volume 24, nº 1, 2002, p. 65 – 73.

305 Por exemplo, na afinação em quintas, alguma quinta haveria de ficar mais curta, de modo que a afinação “temperada” busca justamente deixar a afinação por quintas iguais tirando um pouco de cada intervalo de quinta para colocar naquele que ficaria mais curto – portanto, homogeneizando ao mesmo tempo que “sujando” o intervalo puro de quinta, que servia de base para a afinação.

306 Cf. NOWAK, Adolf. Philosophische und ästhetische Annäherung an die Musik, in: Herbert Bruhn, Helmut Rösing (Hg.): **Musikwissenschaft: Ein Grundkurs**, Hamburg 1998, pp. 50-70.

“puro” do que outro, depende também da percepção. Como calcular um intervalo musical e categorizá-lo como “puro” ou “impuro”, levando em consideração que o evento sonoro não é apenas a vibração de partículas no espaço, mas resultado da interação deste evento físico com os órgãos humanos e sua transposição perceptiva?

Por duas vias diferentes, o que chamamos aqui de naturalismo na música justifica as categorizações através do cálculo matemático sobre o evento físico. E deste modo, considera-se que a percepção espelha estas relações, que por serem físicas e matemáticas, *espelham* a verdade. Assim a percepção é vista como um espelhamento dos eventos físicos e matemáticos, sem considerar outros elementos determinantes na percepção.

A música, para se desenvolver, precisa de uma *assimetria regulada*, que possibilite que as diferenças gerem variações e tensões de diferentes formas. Por isto, mesmo o acorde considerado “perfeito” no tonalismo não é perfeitamente simétrico, mas contém assimetria<sup>307</sup>. Esta assimetria regulada que permite a variação, pois ainda acordes como a tríade menor, acordes com sétima<sup>308</sup>, entre outros, passam a entrar nas relações harmônicas, e a melodia pode se desenvolver com certa variação. Uma simetria completa não permitiria desenvolvimento algum, pois não contém variação.

E é justamente esta variação o elemento central para a relação com o sistema geral da razão. Um sistema sem variação é inócuo, pois é a diferenciação que gera a *identidade das partes*. As partes só se tornam as partes de um todo significativo quando há, entre elas, determinações. Estas determinações não podem acontecer em uma simetria absoluta, pois na simetria absoluta as relações são todas iguais, e assim a diferença necessária para identificar as partes não está presente, tornando-se a identidade dos particulares não determinada. No acorde ou na escala simétrica, como na escala de tons inteiros ou no arpejo ou acorde de tétrade diminuta (onde todos os intervalos são de terça menor, quinta diminuta ou sétima diminuta) nada se diferencia.

Talvez por isto a escala musical mais usada na música ocidental seja a *escala diatônica*. Esta escala é composta por relações de um tom e meio tom entre suas partes. Nesta escala aparecem duas relações de meio tom na sua sucessão, e é justamente estes meio tons

307 O acorde maior é composto por intervalos de terça maior e quinta, com relação à tônica, de terça menor com relação entre a terça e a quinta, de sexta menor entre a terça e a tônica, de quarta entre a quinta e a tônica, e de sexta maior entre a quinta e a terça – isto considerando apenas as relações ascendentes.

308 Especialmente a de sétima dominante, tríade maior somada de sétima menor, gerando internamente um trítone entre a sétima menor e a terça maior, que gera uma tensão regulada e harmonizada pelos outros intervalos, que torna a tensão “oficial” para a resolução da cadência na tônica.

que dão a diferença que torna possível a identificação das partes e a composição diferenciada de um todo. No caso da escala cromática (onde só há, na sucessão, relações de meio tom) e na escala de tons inteiros ou o arpejo de téttrade diminuta, ainda que as notas mudem e estejam em posições diferentes (umas acima ou abaixo de outras), as relações são sempre repetidas (se pensarmos na sua evolução em graus conjuntos).

Este exemplo deve servir para ilustrar a regra de que a compreensão e a racionalidade não se constroem pela identificação de conceitos ou termos absolutos (ou seja, pela lógica do entendimento), mas pela relação (conjunto triádico da lógica hegeliana). Ainda que um acorde diminuto composto por Dó-Mib-Solb-Sib contenha elementos absolutos (e que também possuam posições diferentes entre si), esta diferenciação é muito limitada para gerar a diversidade de sentido necessário para o desenvolvimento da compreensão. Podemos tomar este exemplo como base para a justificação de uma *semântica holista*. A música tonal (e investigaremos ainda, a *atonal*) serve como modelo para pensar um tipo de racionalidade geral, onde os tipos de relações determinam um tipo de racionalidade, construída através da determinação dos tipos de relação.

Desta maneira, ainda podemos diferenciar a teoria musical (as concepções normativas com relação à composição e suas explicações científico-filosóficas) da prática musical (ou seja, o fato de que a música tonal só pode ser compreendida a partir da lógica triádica e não pode ser reduzida à lógica do entendimento). Assim, a função “tonal”, característica fundamental da razão musical tonal, ainda que contenha um “centro gravitacional” que poderia ser confundido com um “fundamento”, e o sistema todo pudesse ser concebido como um modelo vertical hierárquico (com as funções melódicas e harmônicas etc.), a verdade é que nenhuma compreensão musical ocorre sem uma perspectiva relacional – e que pode se reduzir ao nível da intuição ou se elevar à consciência do pensar.

Note-se que na música (e, se a tese for verdadeira para a racionalidade em geral, em todas as áreas) as notas são determinadas na sua relação. É possível encontrar determinações absolutas: uma frequência de 440 Hz pode ser identificada, mesmo em um evento isolado, como um “Lá”. Ainda que se pudesse nomear todas as frequências, as suas identidades não passariam de identidades indiferenciadas e imediatas, seriam elementos isolados entre si e não tornariam possível nem discurso nem compreensão. Mas ainda, esta identidade absoluta só se torna idêntica a si mesma e identificável para outro quando possui uma delimitação mínima: a

relação de limitação exige que ela se diferencie daquilo que ela *não é*. Pois se todas as frequências fossem “Lá”, não haveria diferença entre o som em geral e o “Lá”.

Podemos pensar que o que caracteriza uma nota musical é a periodicidade constante do seu movimento – por isto a frequência é um *ciclo que se repete*. Um movimento inconstante tornar-se-ia diferença absoluta. Se a onda periódica não repete seu ciclo (isto é, é não periódica) ela não se permite identificação absoluta. Neste ponto, podemos entender que mesmo o conceito de altura sonora depende da periodicidade da frequência de onda que pode ser considerada uma *autorrelação*, como acontece com os conceitos hegelianos (este seria o momento da lógica do entendimento, o tornar absoluto de uma identidade, o momento em-si, fora da relação). A periodicidade é a repetição e reafirmação do mesmo no tempo, e este ciclo reprodutivo é que torna possível a conceitualização do evento. O caso de não periodicidade (assim como o caso de várias frequências próximas sobrepostas) chama-se *ruído*. O ruído, na racionalidade tradicional e moderna, pode ser relacionado com o não racional – pois a não identidade de seus eventos e a sua diferença não regulada não gera previsibilidade, controle e compreensão<sup>309</sup>.

A determinação das alturas, portanto, relaciona-se com uma limitação, que exige a diferença mínima de tudo aquilo que ela não é. Esta identidade não precisa, assim, ser pensada em termos restritos: pode se pensar que uma certa variação na periodicidade ainda cabe dentro de um mesmo conceito: se, por exemplo, considerássemos que um “Lá” pode conter variações entre 435 Hz e 445 Hz, e assim chamaríamos de “Lá” ondas que vibrassem periodicamente dentro destes limites.

Se identificássemos outras alturas, então poderíamos já ter recursos para defender a ideia de que a identidade particular não pode ocorrer sem as relações de diferenças entre as diversas identidades particulares. Deste modo, o defensor da posição de que a identidade pode ser definida de modo absoluto teria que partir para outra estratégia: mostrar que é possível a identidade deste conceito sonoro de maneira independente da relação com outros. Este deveria então defender que a identidade de “Lá” é independente das suas relações com outras identidades particulares (como “Dó”, “Ré”, etc.). Ou seja, defender aqui uma posição atomista e nominalista com relação às notas musicais e altura sonoras enquanto objetos ontológicos.

Porém, vemos logo de cara que precisamos fazer ao menos uma diferenciação: aquela que ocorre entre a determinação do “Lá” enquanto particular e o “som” ou “sinal acústico”

<sup>309</sup> Cf. HINDRICHS, Gunnar. *Die Autonomie des Klangs*. Berlin: Suhrkamp, 2014, §§ 40 – 60.

enquanto geral ou universal. Sendo assim, todo “Lá” é um sinal acústico, mas nem todo sinal acústico é um “Lá”. Se aceitamos isto, estamos aceitando que deve haver ao menos uma diferenciação mínima para designar um particular (aquela entre particular e universal). Se não a aceitamos, não diferenciamos “sinal acústico” de “Lá”, e assim ou todo sinal acústico é Lá, ou todo Lá é apenas sinal acústico. Em ambos os casos temos uma impossibilidade de identidade singular, uma vez que nada é diferenciado.

## 2.4. RAZÃO MUSICAL ATONAL

### Introdução

Como já vimos na noção de *Geist* Absoluto, a noção de racionalidade não se restringe a estruturas lógicas formais nem à discursividade conceitual, mas envolve manifestações culturais enquanto estruturas de atividades/ modos de ação e modos de compreensão mediados pelo meio sensível e pelo meio social, com fins à significação no nível da idealidade. O percurso de formação do *Geist* envolve bem mais do que a mera abstração lógica, mas traz os níveis das paixões, dos valores, das vontades, da comunicação social e dialógica e, essencialmente no nível do *Geist* Absoluto, desenvolvimento histórico de *Weltanschauungen*.

As manifestações destes *Weltanschauungen*, muito embora na visão hegeliana visem a uma finalidade de unidade, não se concretizam sem conflitos dialéticos que se resolvem em graus progressivos de determinação. É neste sentido que podemos entender a racionalidade atonal, expressa no modelo dodecafônico de música, enquanto contraposição não apenas de estrutura lógica, mas também de contraposição de racionalidade *cultural* ao sistema da racionalidade tonal. A questão aqui envolve diferenças de *modos de compreensão*, *perspectivas de conexão*, também *modos de sentir*, trazendo uma transformação nas relações entre dissonância e consonância, melodia e harmonia, ritmo entre outros, e ainda questionamentos sobre a relação hierárquica entre estes elementos além de questionamento

interno com relação a estes elementos mesmos (como, por exemplo, a ideia de melodia, que passa a ser fragmentada em períodos autônomos).

O ponto da arte do século XX envolve o questionamento (acompanhado pela filosofia, já a partir do século XIX) das instituições tradicionais, postas como base para a prática artística. Ainda que a música do século XIX tenha se ampliado e tentado trazer para a composição e para a prática a ampliação da noção de realidade e de racionalidade, fundamentada na ideia de autonomia, é no século XX que o caráter plenamente antinômico e negativo com relação às bases mais fundamentais da prática musical se apresenta. Mesmo a ideia que a nova música segue como consequência *progressista* com relação à música anterior (ou seja, a versão do tonalismo e sua ampliação posterior), este *progresso* mesmo só pode ser *progressivo* através da *ruptura*, esta seguida do *reconhecimento do esgotamento* de um modelo anterior, que, para poder continuar e se diversificar, *precisa ser renovado*<sup>310</sup>.

Esta renovação acontece paralelamente ao questionamento das bases que fundamentam a prática, mas também que orientam a recepção e a compreensão da música mesma. Assim, fazer a nova música (e, no nosso tratamento específico, a música atonal) envolve também o convite para uma nova forma de compreender e interpretar a música. Este convite é feito pela música mesma, e a evidência do seu acontecimento enquanto convite deve se expressar na música mesma. E isto não pode se dar de outra maneira senão através do *estranhamento*, o que em um primeiro momento, para se tornar explícito, precisa ser radical. Esta renovação envolve os três níveis que trabalhamos anteriormente: o nível lógico, o nível perceptivo<sup>311</sup> e o nível metafísico.

---

310 “[...] a expressão está sempre subordinada a uma gramática das paixões e dos afetos, gramática capaz de submeter a particularidade dos momentos expressivos à fetichização e à generalização conciliadora que constitui o primeiro momento da aparência estética. A exaustão do sistema tonal é assim exaustão de uma gramática de expressões que se naturaliza no uso reiterado das cadências e dos elementos capazes de formar um verdadeiro ‘sistema de representações’. A emancipação da dissonância por parte de Schoenberg não será outra coisa que a possibilidade de construir ideias musicais capazes de devolver uma expressão reprimida para a gramática do sistema tonal. Um produto reprimido por uma aparência que submete a expressão singular à lei de uma linguagem sedimentada.” (SAFATLE, Vladimir. La nouvelle tonalité et l’épuisement de la forme critique, **Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société**. [En ligne], Numéros de la revue, La société dans l’écriture musicale. URL : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=137>) Ainda: “Procurar uma forma capaz de ser a transposição direta da ideia musical da dimensão do que aparece, ideia que ensaia realizar as exigências expressivas que não se reconhecem mais como a gramática dos sentimentos reificada pela tonalidade, que é como Schoenberg vê o dodecafonismo. Aqui, vemos como ele realiza este projeto modernista de ‘crítica da reificação e do fetichismo através da reconstrução de um pensamento estrutural.” (Ibid.)

311 Ainda que se possa manter algumas questões relacionadas à concepção física de acústica musical, buscando novas interpretações ou valorizando casos que permitem interpretação diversa.

É neste ponto que a relação da música tonal e da atonal como formas de racionalidade particular se torna mais clara, e assim também a possibilidade de relacionar esta racionalidade particular com uma racionalidade geral. A concepção de música envolve e é envolvida também em concepções mais amplas, que são transformadas por ela e que também a transformam. A compreensão da música atonal não é possível dentro de um espectro de racionalidade tradicionalista que envolve a música como necessariamente tonal, a não ser que essa compreensão se reduza a tornar a concepção de música atonal como uma mera curiosidade ou um causador de estranhamento que apenas *reforça* a validade universal do sistema racional da tonalidade. Ou seja: nós não *compreendemos* a música atonal se nossa expectativa com relação a ela for determinada pela normatividade do modelo tonal.

Nesta concepção, voltamos à questão do historicismo e do naturalismo, assim como a questão da intuição enquanto algo a ser posto para compreensão e transformado, em maior ou menor medida. A intuição é um nível da racionalidade (um momento imediato, aqui seguindo Hegel), e trazer novas formas de intuição é uma maneira de trazer novos elementos para a racionalidade. O ponto é até onde é possível trazer novas estruturas e elementos para a intuição, e até que ponto isso também pode contribuir para uma nova configuração da representação (*Vorstellung*) e do pensamento (*Denken*) no nível do *Geist* livre e do *Geist* absoluto.

A música dodecafônica segue a tendência da arte da primeira metade do século XX, que é buscar desnaturalizar a composição e a recepção através do questionamento e reelaboração do processo de construção, onde este processo de construção passa não apenas por teorização, mas ele mesmo passa a ser integrante do sentido e do conteúdo da obra. Através disto ela abandona de maneira radical o *mimetismo*, entrando de maneira consciente e crítica no *construtivismo*.

## **A música atonal**

Como dizem Grout e Palisca sobre a nova música, no início do século XX (de maneira um tanto generalizada), “O adjetivo *nova*, no sentido que foi aplicado à música escrita entre 1900 e 1930, traduziu uma rejeição quase total dos princípios consagrados que até então regiam a tonalidade, o ritmo e a forma musical<sup>312</sup>.” É neste ponto de negação que partimos para compreender uma nova forma de racionalidade que surge no interior do desenvolvimento histórico musical, que se refere especialmente à estrutura lógica e compreensiva da música, mas que traz também questões metafísicas: a razão a-tonal na música de Schoenberg.

Segundo Grout e Palisca, Schoenberg teve uma primeira fase ainda romântica, levando a cabo o estilo de Wagner, Strauss e Mahler (a partir de fins do século XIX e início do século XX, em peças como *Verklärte Nacht*, *Pelleas und Melisande* e *Gurrelieder*<sup>313</sup>). A fase propriamente “revolucionária”, a partir de onde podemos falar de uma quebra com o modelo anterior e de um novo modelo de racionalidade musical, começa a partir de 1905, em peças como seus dois primeiros quartetos, a primeira *Kammersymphonie*, as cinco peças orquestrais Opus 16, as peças para piano Opus 11 e Opus 19, *Das Buch der hängenden Gärten*, *Erwartung* e *Die glückliche Hand*, entre outras. Segundo Grout e Palisca:

Nestas obras Schoenberg troca o gigantismo pós-romântico pelas pequenas combinações de instrumentos ou, nos casos em que utiliza uma grande orquestra, prefere o tratamento solístico dos instrumentos ou a alternância rápida de timbres (como nas cinco peças orquestrais e em *Erwartung*) aos blocos sonoros maciços. Ao mesmo tempo, deparamos com uma crescente complexidade rítmica e contrapontística e *fragmentação da linha melódica*, a par de uma maior concentração: no primeiro quarteto, por exemplo, que é numa forma cíclica em um andamento, *todos os temas se baseiam em variações e combinações de um reduzido número de motivos iniciais e não há praticamente nenhum material, mesmo nas vozes secundárias, que não derive desses mesmos motivos*. Igualmente significativo do ponto de vista histórico é o fato de entre 1905 e 1912 Schönberg *ter passado do estilo cromático organizado em torno de um centro tonal àquilo que vulgarmente se dá o nome de atonalidade*<sup>314</sup>.

Desta forma vemos, entre outros aspectos, a *fragmentação* da temática melódica associada à *negação do centro tonal*. Esta fragmentação pode ser compreendida como um recurso que possibilita esta negação, cortando a série funcional em partes que reaparecem em diversas formas e em diversos momentos, tornando claro que o modo de compreensão musical envolvido não se relaciona mais com o *framework* tradicional do sistema tonal. Sobre o termo atonal e seu uso, Grout e Palisca nos dizem:

312 GROUT, D.; PALISCA, C. **História da Música Ocidental**. 5ª ed. Lisboa: Gradiva, 2007, p. 696. Grifos dos autores.

313 Cf. *Ibid.*, p. 729.

314 *Ibid.*, p. 730. Grifos nossos.

O termo *atonal*, no sentido em que é vulgarmente utilizado, designa a música não baseada em relações melódicas e harmônicas gravitando em torno de um centro tonal que caracterizam a maior parte da música dos séculos XVIII e XIX. A palavra deixou de se aplicar à música construída com base em princípios *seriais*, como a série de doze sons. De 1908 a 1923 Schönberg escreveu música ‘atonal’, no sentido que não é mais regida pelas tonalidades tradicionais. A partir de 1923 escreveu música baseada em conjuntos, séries ou sequências de notas. A música dodecafônica não é, no entanto, necessariamente atonal. Boa parte do romantismo tardio, em particular na Alemanha, já tendia inconscientemente para a atonalidade. As linhas melódicas e as progressões de acordes deram origem, já em Wagner, a passagens onde não era possível detectar qualquer centro tonal; mas essas passagens eram então excepcionais, relativamente breves, e integradas num contexto tonal<sup>315</sup>.

Sobre o uso da palavra atonal, devemos esclarecer aqui que tratamos de maneira simplificada, como sendo uma nova forma de tratar a lógica do engendramento e da conexão sonoros no conjunto da obra. Esta mudança pode se dar de formas diferentes, sendo o dodecafonismo uma delas – e podendo ser o dodecafonismo também tonal. No entanto, tratamos aqui do dodecafonismo de Schoenberg, assim como também do atonalismo de forma independente do dodecafonismo<sup>316</sup>.

O que também é notável é que as referidas passagens em obras como *Tristão e Isolda*, de Wagner, onde não é possível encontrar uma tonalidade através da análise, não significam adesão nem mesmo expressão inconsciente do atonalismo, pois este deve ser entendido como princípio organizador do conjunto, ou ao menos como uma negação do princípio organizador do tonalismo, e uma passagem “sem tom” não significa uma passagem elaborada na lógica da razão atonal – pode significar, no máximo, um momento de suspensão de uma relação tonal unívoca ou de uma resolução.

Após a ampliação do tratamento tonal e de suas variações politonais, o que Schoenberg fez foi cortar as relações hierárquicas com a tonalidade, dando finalmente origem à ideia de “emancipação da dissonância” (que preferimos chamar aqui de *Aufhebung* da relação consonância-dissonância), onde não há mais sistema e estrutura hierárquica entre os acordes e as notas, mas total autonomia e independência no uso e nas relações entre as notas da escala cromática (portanto, um uso da escala cromática não mais entendido como mera variação de uma escala diatônica em um pensamento tonal), e onde há liberdade de usar todo e qualquer intervalo sem exigência de resolução (ou ainda: fora da lógica de tensão-resolução). Este ponto último é de importância fundamental, associado à negação das

---

315 Ibid., p. 730.

316 Sobre a possibilidade de um serialismo tonal, especialmente em Stravinski, cf. LIAN, A. H. **Do Cubismo Musical: Uma investigação em estética comparada**. 2008. 189 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

estruturas hierárquicas que caracterizam o tonalismo como sistema que engendra o movimento através de variações que levam ao retorno à tonalidade (ou seja, uma lógica onde há um *telos* determinado e onde esta manifestação *teleológica* ocorre através de regras que conduzem o próprio movimento previamente, ainda que as possibilidades dadas de antemão sejam variadas).

### **Dodecafonismo e crítica ao modelo tonal**

Segundo Etter, no século XX a música avant-garde, em específico a música de Schoenberg, tem as seguintes características: “A predominância do ritmo sobre o interesse melódico, o uso da dissonância tratado como sonoridade e a harmonia de linguagem não-funcional nesta corrente principal comprova a separação da tradição clássica<sup>317</sup>.” Para Etter, ainda, há na música do século XX a negação de qualquer sentido metafísico e moral da própria arte, sendo ela apenas expressão do niilismo e do sofrimento do homem contemporâneo.

O dodecafonismo tem como característica básica utilizar da ideia de *série das doze notas* que integram a oitava, de maneira não hierárquica, podendo estas serem usadas sucessiva ou simultaneamente, em qualquer registro de oitava e com a variação rítmica que se pretenda dar. Estas séries podem ser manipuladas também de acordo com as formas de inversão (série original com inversão dos intervalos), retrógrada (a série original tocada de trás para frente) ou inversão-retrógrada (que é a série invertida tocada de trás pra frente). Esta técnica foi sistematizada por Schoenberg em 1923, mas, como ele mesmo reconhece em sua *Harmonielehre*, isto é já uma justificação sistemática do modelo musical que já estava intuitivamente expresso nas suas obras anteriores.

Schoenberg usa o método de relacionamento matemático que inverte de todas as formas possíveis as relações espaciais e temporais da composição dos temas, de maneira que a

---

317 ETTER, Brian K. **From Classicism to Modernism: Western Musical Culture and the Metaphysics of Order**. Aldershot: Ashgate, 2001, p. xii.

relação simétrica (no sentido de evitar hierarquias funcionais) entre as relações seja o ponto em comum, aquilo que traz a identidade entre eles:

A abundância ilimitada de possibilidades obstrui a apresentação sistemática das ilustrações; assim, um procedimento arbitrário deve ser usado aqui. No mais simples dos casos, a parte de um tema, ou mesmo no tema inteiro, consiste simplesmente na ritmização e fraseamento de um conjunto básico e seus derivativos, as formas-espelho: inversão, retrógrado, e a inversão do retrógrado. Enquanto uma peça geralmente começa com o conjunto básico [a série], as formas-espelho e outros derivativos, tais como as onze transposições de todas as quatro formas básicas, é aplicada apenas depois; as transposições servem, como nas modulações nos estilos anteriores, especialmente para construir ideias subordinadas<sup>318</sup>.

Esta técnica se coaduna com a ideia de tornar o espaço musical absoluto, como uma espécie de superação do tempo, enquanto as perspectivas das relações musicais podem ser construídas em uma multiperspectiva, em um conjunto de relações que não se prende à lógica unidirecional da mera sucessão horizontal. Estas técnicas são formas de lidar com as séries (que são espécies de átomos temáticos) e de diversificar suas combinações, mantendo um parâmetro lógico de orientação. A série dodecafônica torna-se um elemento de negatividade diante do processo tanto de construção quanto de compreensão musical que tende intuitivamente a reproduzir o sistema tonal (já enraizado nas formas de compreensão e nas redes de expectativas musicais). Nas palavras de Safatle:

De fato, quando se racionaliza todas as incidências do material musical por meio do primado da série, um primado que reporta a cada evento a uma forma de *critério transcendental de justificação*, a música parece se libertar da aparência produzida pela naturalização do sistema tonal. Ao mesmo tempo, graças à onipresença da série, o tema é o processo mesmo de construção. A série é o que realiza estas exigências de ‘uma obediência absoluta à uma junção ou ao princípio de valor’ do qual falou Greenber. Assim, Schoenberg mostrou como a forma crítica tornou essa forma capaz de expor, através de uma ‘distância adequada’, seu processo mesmo de construção, forma que porta em si mesma a negação da naturalização de sua aparência funcional<sup>319</sup>.

Sem entrar em detalhes sobre a questão do fetichismo (conceito estranho às delimitações deste trabalho), é importante notar que a razão musical tonal envolve formas de inferência musical e de percepção que estão enraizados e naturalizados na cultura. Hegelianamente falando, poderíamos afirmar que o *Geist* absoluto determina as formas culturais de intuição de maneira ao que, no nível no *Geist* subjetivo, estas formas de compreensão musical em todos os níveis de processamento possíveis (intuição, representação e pensar) não possam se tornar outras senão através de um processo de tornar objetivo, no nível do *Geist* absoluto, elementos críticos desta compreensão mesma por meio da manifestação sensível de novas ideias: isto é,

318 SCHOENBERG, A. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950, p. 117.

319 SAFATLE, Vladimir. La nouvelle tonalité et l'épuisement de la forme critique, **Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société**. [En ligne], Numéros de la revue, La société dans l'écriture musicale. URL: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=137> Grifos Nossos.

da arte. Sendo assim, uma nova concepção musical só pode emergir no momento do esgotamento do sistema tonal, através de uma perspectiva crítica. Ao tratar de tonalidade, Schoenberg faz a seguinte observação:

Alguém poderia achar que, sobre o tom fundamental apenas, sobre a relação entre os dois satélites [isto é, o I e o V grau], deve poder resultar cada movimento que realiza a música. Essa relação, sendo tão completamente consistente, claramente definida, parece tão marcante que isso poderia dar a alguém a noção que isso ou algo similar deve ser achado em toda música que possa ser chamada de música. Mas não apenas isso não pode ser, como também alguém tenha talvez apenas não procurado o suficiente e possa aqui ainda não encontrar. Pois é realmente provável que aqueles mais altos, mais complicados números, que estão em conexão com as relações harmônicas, uma mística ainda mais rica em si tragam do que os números primos, que o indivisível, a simples relação harmônica, e ainda fundando a si a esperança sobre um desenvolvimento mais rico de interessantes segredos. Consequentemente, eu penso que é importante salientar todas essas coisas tão frequentemente para que elas nunca sejam esquecidas; pois estou certo de que elas também podem ser a chave que carrega em si a manifestação daquilo que para nós, hoje, ainda é obscuro<sup>320</sup>.

Para Schoenberg, o sistema tonal não é uma lei natural ou algo sem o qual não se possa fazer música. Nosso compositor entende que a música (e, assim, também as nossas formas de compreensão dos eventos artísticos) envolve uma gama de possibilidades que pode ser aberta pela história e pelo desenvolvimento cultural (como veremos adiante). Schoenberg acredita que as leis do sistema tonal são apenas a possibilidade “mais óbvia” das características naturais. Seu objetivo é tornar possível ao pensamento musical “a aparência da completude<sup>321</sup>”.

## A emancipação da dissonância

Para tratarmos da emancipação da dissonância, cabe-nos iniciar apresentando a seguinte citação da *Harmonielehre* de Schoenberg, onde o compositor/teórico deixa claro que o processo de superação da relação consonância-dissonância para o reconhecimento da especificidade de cada intervalo é também um processo progressivo de assimilação musical da série harmônica da maneira mais ampla possível:

E, apesar de que desde o princípio eu aspirei apenas a um sistema de apresentação, não a um sistema natural, ainda assim encontrei um ponto de vista, ao menos um, proporcionado pela contemplação sistemática da harmonia antiga, que permite tam-

320 SCHOENBERG, A. *Harmonielehre*. 3ª ed. Wien: Universal-Edition, 1922, pp. 161 – 162.

321 *Ibid.*, p. 156.

bém um olhar ao futuro: o princípio de que *as dissonâncias são consonâncias mais remotas na série harmônica*. Esse princípio apenas implica que o soar junto [*Zusammenklänge*] das notas produzido por notas não-harmônicas são acordes também, tanto quanto os outros. Esse princípio é amplo o bastante para incluir todas as ocorrências harmônicas e não necessita de exceção. As formas de soar junto das notas [*Zusammenklänge*], consideradas como acidentais são acordes; fica claro que elas são usadas enquanto tais, e o sistema tem sido abandonado aqui, pois esse modo de apresentação poderia ter continuado. Essa continuação teve que ser negada por aqueles teóricos porque eles não reconheciam essas harmonias enquanto acordes<sup>322</sup>.

Ao invés da dissonância estar atrelada a ser meramente um contraponto complementar da consonância ou, ainda pior, um limite a ser evitado, a partir do século XX a dissonância passa a ser abordada como uma concepção que tem méritos próprios, não sendo apenas complemento coadjuvante ou “tempero” musical, mas um elemento central e autônomo<sup>323</sup>. Enquanto na harmonia tradicional a dissonância exprime uma tensão que deve ser resolvida numa consonância, no século XX passa-se a concebê-la de outra forma, onde “é a consonância que pode exprimir uma tensão (Bartók), um desequilíbrio (Debussy), ou até ser abolida (dodecafonismo)<sup>324</sup>.”

É relevante considerar com relação à dissonância (que pode ser “medida” de acordo com os batimentos) que a intensidade dos harmônicos é o que configura o timbre dos instrumentos e dos sons, e levando em consideração que temos diferentes timbres, conseqüentemente temos diferentes intensidades de harmônicos, e que certas configurações de intensidades de harmônicos (ou seja, de timbres) podem suavizar ou intensificar os batimentos (e, conseqüentemente, a dissonância). Portanto, a própria dissonância varia de acordo com os timbres, o que nos leva também a outro ponto: a textura (os sons resultantes do conjunto de timbres e intensidades) também varia, assim a dissonância não pode ser medida de maneira absoluta, mas é dependente de contextos de timbre, dinâmica e textura.

A dissonância também depende de fatores psicológicos e culturais, ou seja: de determinação de hábitos de acordo com os reforços do ambiente. Além disto, a interpretação de cada momento sonoro em uma obra musical depende do contexto. O reconhecimento de que certas “dissonâncias” poderiam ser suavizadas ou tornar-se mais significativas ainda que quando fortalecidas era algo contextual aparece de maneira já bastante forte no romantismo, seguindo a própria lógica da harmonia funcional. O que os compositores do século XX farão,

322 Ibid., p. 399.

323 “Não há notas não harmônicas [*Harmoniefremd Töne*], pois harmonia significa notas soando junto [*Zusammenklang*]. Notas estranhas à harmonia, ou não harmônicas [*Harmoniefrem Töne*], são apenas aquelas que os teóricos não conseguem fazer caber no seu sistema de harmonia. E isso segue-se da suposição arbitrária dos teóricos, de que o ouvindo pode perceber apenas os cinco primeiros harmônicos da série.” Ibid., p. 384.

324 CANDÉ, R. **História Universal da Música**. Vol. 2. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 185.

e de maneira mais radical dentro da lógica atonal, será questionar a ideia mesma de consonância como princípio. Com isto, questiona-se o “centro” da funcionalidade harmônica, a saber, o *tom fundamental*. Junto com isto, também a tríade fundamental (acorde), enquanto base de toda harmonia e de todo o desenvolvimento musical. Esta mudança traz consigo uma mudança de perspectiva: enquanto na música tonal havia um centro claro de onde partia a perspectiva para relacionar todo o conjunto harmônico (gerando hierarquias internas e caminhos de desenvolvimento rumo ao *telos* imanente da música, a tonalidade), a harmonia atonal passa a colocar esta hierarquia em formas menos definidas e mais arbitrárias, ou, ainda poderíamos dizer, simplesmente horizontaliza as relações harmônicas e dá independência aos intervalos e às vozes que constituem o conjunto harmônico.

Este ponto estrutural é trabalhado por Schoenberg em comparação com modelos políticos (autocracia e anarquia) na seguinte passagem da *Harmonielehre*:

Pode-se perguntar: é a tonalidade forte o suficiente para dominar tudo, ou não? Ambos. Ela pode ser forte o suficiente, ela pode também ser muito fraca. Se ela acredita em si mesma, ela pode ser forte o suficiente. Se ela duvida do seu direito divino, torna-se ela fraca. Se desde o começo ela segue autocrática, acreditando na sua missão, então ela será vitoriosa. Mas ela pode também ser cética, pode querer conhecer, que tudo que alguém chama de bem-estar dos subordinados serve apenas a seus próprios interesses. Pode-se ter visto como sua soberania não é absolutamente indispensável para a prosperidade e o crescimento do todo. Que a soberania é admissível, mas não indispensável. Que a autocracia pode ser, na verdade, uma faixa unificadora, mas que descartar essa faixa pode favorecer o funcionamento autodirecionado de outras faixas e conexões; que se as leis, das quais isso se segue, as leis da autocracia, fossem superadas, seu antigo domínio não iria, assim, afundar no caos e na libertinagem. Antes, iriam automaticamente buscar leis de acordo com sua natureza, seguindo seus próprios ditames. Não acabaria, assim, em anarquia, mas em uma nova forma de ordem. Mas, se poderia acrescentar, esta nova ordem logo se assemelharia à antiga, até aquela se tornar completamente equivalente a esta: pois esta ordem é tanto uma vontade divina quanto a mudança, que persistentemente leva de volta à ordem<sup>325</sup>.

A questão da relação entre consonância e dissonância já é tratada por Schoenberg de uma maneira que poderíamos colocar como já próxima do resultado de um pensamento dialético-especulativo. Schoenberg compreende que tanto a consonância quanto a dissonância tem um fator em comum, e que sua diferença é de intensidade ou de quantidade, não diferindo na qualidade. O que faz com que uma relação intervalar entre duas notas seja considerada

325 SCHOENBERG, A. *Harmonielehre*. 3ª ed. Wien: Universal-Edition, 1922, pp. 184 – 185. Grifos nossos. Ainda, neste trecho em que Schoenberg trata do papel da dissonância no sistema tonal (e isto também relacionado à crítica do sistema, que vai além de questões musicais, mas trata de questões psicológicas, de tendência à dominação e domesticação do incômodo, e também pode ser associado com psicossociologia musical): “Preparação e resolução são dois cobridores, que embalam a dissonância para evitar que ela sofra ou cause algum dano.” *Ibid.*, p. 57.

mais ou menos dissonante é a série harmônica, que é imanente à vibração de um corpo que emite uma nota específica (isto é, uma nota só). Disto se segue que esta nota é formada por uma série de harmônicos (que seriam aqui “sons puros” ou, ainda poderíamos considerar, “notas puras”) que soam “antes” e com maior intensidade ou soam “depois” e com menor intensidade. Assim, aqueles intervalos (a saber, os de oitava, quinta e terça maior, respectivamente) mais “próximos” do tom na série harmônica seriam considerados “mais” (aqui não cabe mais a consideração em termos absolutos) consonantes do que aquela nota que gera um intervalo que está mais “distante” na série harmônica. E desta forma as noções de consonância e dissonância não mais se configuram como termos absolutos, mas como elementos que variam de acordo com a intensidade. Deste modo, também a forma de orientar a construção da música e a normatividade estética implícita nestas regras de construção se transforma: não há mais a idealização de uma “consonância bruta”, assim como não há mais hierarquias permanentes e funções fixas nas relações de dissonância e consonância. Elas devem ser compreendidos de acordo com seu papel em cada contexto.

Como nos diz Schoenberg

Mais uma vez: a nota é o material da música. Ela deve, assim, ser vista com todas as suas características e efeitos para a conveniência da arte. Todos os sentimentos [*Empfindungen*], que ela liberta, são já os efeitos, onde suas características se fazem conhecidas, tomam em algum sentido influência sobre a forma (dos quais são parte integrante) da peça sonora. Na série harmônica, que é uma das propriedades mais marcantes da nota, aparecem, após uma série de sons fortes, um número de sons fracos. Sem dúvida os primeiros são mais familiares ao ouvido, enquanto os últimos, dificilmente percebidos, soam estranhos. Em outras palavras: os harmônicos mais próximos ou que são mais facilmente percebidos como mais próximos do tom fundamental parecem contribuir mais para o fenômeno total da nota – são sons aceitos como eufonia, como úteis para arte – enquanto os mais distantes parecem contribuir menos ou são mais dificilmente percebidos. Mas é certo que todos contribuem, mais ou menos, e que da emanção acústica da nota nada é perdido. E é igualmente certo, que o mundo dos sentimentos trata igualmente com o complexo todo. Mesmo quando os mais distantes não são tomados na escuta analítica consciente, eles são experienciados como timbres ou cores sonoras [*Klangfarben*]. O que se pode dizer, é que aqui o ouvido musical abandona a busca por uma análise exata, mas a impressão precisa permanece. Eles [os harmônicos distantes e ignorados na escuta analítica] são registrados no subconsciente, e quando eles chegam à consciência, serão analisados e sua relação com a nota completa será descoberta. Essa relação, porém, é a seguinte, dito de outra maneira: os harmônicos mais próximos contribuem mais, os mais distantes contribuem menos. A diferença entre eles é apenas gradual e não essencial. Eles são, como a si já expressão nas frequências, tão pouco opostos quanto dois e dez são opostos. *As expressões consonância e dissonância, que sinalizam uma oposição, são falsas*. Isso depende apenas da ampliação da capacidade da escuta analítica, para que ela se familiarize com os harmônicos mais distantes, assim ampliando a concepção do que soa bem no uso da arte, de maneira a compreender que toda a manifestação dada naturalmente tem lugar ali<sup>326</sup>.

326 Ibid., pp. 17 – 18. Grifos nossos.

## Escuta impressionista

Um dos aspectos centrais da compreensão construtivista e historicista de Schoenberg é a questão da postura e do comportamento com relação à escuta e, conseqüentemente, a maneira de lidar com as expectativas (e assim recriá-las). Neste ponto, Schoenberg defende um modelo de escuta que chama de “escuta impressionista”:

Talvez o futuro da nossa música fale através dessa intocabilidade. Isso é escutado apenas por aqueles que são altamente sensíveis a impressões, os *impressionistas*. O órgão dos impressionistas é um mecanismo de extraordinária afinação, um sismógrafo, que registra os movimentos mais sutis. O mais delicado estímulo pode acordar a sensibilidade, enquanto que a grosseria o estilhaça. Para perseguir esse estímulo mais delicado, que a natureza grosseira nunca percebe porque ela ouve apenas aquilo que soa alto, é uma tentação poderosa para o verdadeiro impressionista. O que é suave, dificilmente audível, atrai o impressionista, aguça sua curiosidade para o que nunca foi procurado antes. Pois a tendência de algo não escutado de revelar a si ao pesquisador é tão grande quanto a tendência do pesquisador encontrar algo não escutado. E nesse sentido toda verdadeiro grande artista é um impressionista: a mais fina reação ao estímulo mais sutil revela para ele o que nunca foi escutado, o novo<sup>327</sup>.

O que podemos perceber na concepção de Schoenberg, quando ele clama por uma escuta e uma criação impressionistas é que isso envolve um diferente tratamento do material musical. Esta mudança de tratamento é mais radical do que uma mera mudança na estrutura lógico-harmônica, como, por exemplo, uma mudança do modelo de escala tonal diatônica e de encadeamento harmônico baseado em tríades (com um acorde e uma nota central). Ela envolve uma nova concepção da nota e da sua série harmônica, buscando assimilar elementos mais “distantes” na série harmônica e envolvê-los no tratamento musical não como elementos secundários ou marginais, mas como de igual direito. Ou seja: Schoenberg desenvolve uma nova maneira de compreender a música sem que precise, teoricamente, de um fundamento diferente daquele que o modelo tradicional-tonal tinha, a saber: a nota e a série harmônica.

Além de um processo de nova concepção lógica na sintaxe musical, Schoenberg é ainda mais sutil na nova estética que propõe (ainda que ele critique os tratados de estética, ele o faz enquanto considera que os “estetas” são “reguladores” ou “geradores de regras” estéticas, enquanto que o que ele faz, tanto enquanto compositor quanto enquanto teórico, é provocar e trazer novas propostas para a própria experiência musical). A transformação aqui acontece no modo como se direciona e como se intui a própria música. E um dos pontos mais decisivos é expresso na sua concepção de que o som envolve três elementos, a saber: a altura,

---

<sup>327</sup> Ibid., pp. 182 – 183. Grifo nosso.

o timbre (ou a “cor”) e a intensidade. Levando em consideração estas três características, Schoenberg questiona a univocidade da concepção que tem a altura como parâmetro. Schoenberg nos lembra que, até agora, apenas a altura é medida em termos absolutos, enquanto a consideração dos timbres é ainda menos explorada e menos considerada no seu tratamento. Enquanto há uma teoria para tornar consciente o tratamento das relações das alturas, o mesmo não acontece com os tratamentos de timbres, que são muito mais guiados pelo sentimento e pela intuição. Este novo tratamento envolve um novo modo de orientar a atenção, o que podemos conectar com esta *perspectiva impressionista*. Esta mudança de perspectiva envolve não apenas atitudes individuais, mas tem um caráter de transformação histórica. Segundo Schoenberg: “De qualquer modo, nossa atenção sobre cores sonoras têm se tornado cada vez mais ativa, está se aproximando cada vez mais da possibilidade de descrevê-las e de organizá-las<sup>328</sup>.”

A tese de Schoenberg é a de que a altura é um elemento que deve ser considerado derivado do timbre ou da cor sonora, e não como algo separado ou independente. O que se faz, quando se considera a altura sonora, é considerar e privilegiar apenas um aspecto do timbre. Nas palavras de Schoenberg, “Eu acredito que a nota se torna perceptível apenas por conta da cor sonora, da qual a altura é uma dimensão. A cor sonora é, assim, um tópico principal, enquanto a altura é uma subdivisão. *Altura não é outra coisa que a cor sonora medida em uma direção*<sup>329</sup>.” Esta provocação abre a possibilidade para novas formas de tratamento do material sonoro, e conseqüentemente de novas organizações lógicas e de sintaxes a partir dos elementos usados e privilegiados dentro de cada modelo. Isto é, novamente, uma proposta de aprofundamento e ampliação da escuta sonora. É um aprofundamento e uma transformação no âmbito da intuição. Sobre estas novas possibilidades, nos diz Schoenberg, na conclusão do seu tratado de harmonia [*Harmonielehre*]:

Se é possível, agora, criar padrões a partir de timbres que são diferenciados de acordo com altura, padrões que nós chamamos ‘melodia’, progressões, dos quais a coerência evoca um efeito análogo a processos de pensamento, então deve também ser possível fazer tais relações lógicas através de timbres em outra dimensão (para além daquela dimensão do timbre que nós precariamente chamamos de altura), completamente equivalente à lógica que nos é suficiente para as melodias das alturas. Isso parece uma fantasia futurista e o é também, aparentemente. Mas uma fantasia que creio poder ser realizada. Pois estou firmemente convencido de que os prazeres sensíveis, espirituais e da alma, com os quais a arte lida, é ampliar a sua capacidade com relação ao que é, ainda, não escutado [*unerhört*]<sup>330</sup>.

328 Ibid., p. 506.

329 Ibid., p. 506. Grifos nossos.

330 Ibid., p. 506 – 507.

Isto é, uma vez que há novos elementos materiais, temos também novas possibilidades de *inferências* no interior destas relações, enquanto tratadas ao nível do pensamento. O fato de tratarmos destes elementos no nível do pensamento afeta a maneira como o material se apresenta esteticamente, intuitivamente, da mesma forma que novas formas de intuição (uma escuta impressionista, como sugere o compositor em questão) pode trazer novos materiais que transformam o modo de pensar e possibilitam novas inferências. Na música está dada, assim, a possibilidade de relação entre o pensamento e a intuição. Que a intuição e o pensamento não estão separados, atesta o próprio Hegel. Que há a possibilidade de uma intuição já transpassada pela mediação do pensamento, é o que trataremos no capítulo três.

### **Abordagem construtivista/historicista**

#### **1.**

Schoenberg analisa as concepções harmônicas historicamente, e suas justificações nunca estão isoladas da escuta e da compreensão, do seu caráter estético ligado à intuição – como estamos chamando de acordo com uma perspectiva hegeliana –, e portanto esta escuta e a percepção mesmas tem um percurso histórico. Assim como o processo fenomenológico em Hegel, algumas perspectivas perceptivas e estéticas dependem de acontecimentos anteriores que são seus pré-requisitos. Isto quer dizer: um determinado tipo de escuta (c) só é possível se construído através de uma passagem anterior em (a) e (b), que contém suas sementes lógicas e são passos do processo fenomenológico de manifestação da configuração subjetiva e cultural da escuta (portanto, são configurações do *Geist* absoluto, enquanto estrutura racional, no nível da intuição, assim como também podem ser compreendidas como um percurso de *manifestação sensível da Ideia*)<sup>331</sup>. Isto envolve, portanto, a noção de que não há apenas uma

---

331 “Tais são as causas que produzem mudanças nos métodos de composição. De maneira diversificada, a música usa o tempo. Ela usa o meu tempo, ela usa o seu tempo, ela usa o seu próprio tempo. Seria muito entediante se ela não tivesse como meta dizer as coisas mais importantes da maneira mais concentrada em cada fração desse tempo. É por isso que, quando compositores tiverem adquirido a técnica de satisfazer uma direção com conteúdo na sua capacidade máxima, eles devem fazer o mesmo na próxima direção, e finalmente em todas as direções nas quais a música se expande. Tal progresso deve ocorrer passo a passo. A necessidade de compromisso com a compreensibilidade proíbe o salto para um estilo saturado de conteúdo, um estilo no qual os fatos são de tal forma justapostos sem conectivos, e que caminha para conclusões antes da devida maturação.” SCHOENBERG, A. **Style and Idea**. New York: Philosophical Library, 1950. p. 40.

forma possível de escuta, mas que as formas de escuta elas mesmas são constituintes da composição e dos sistemas de composição, assim como a ampliação da escuta para que compreenda diversas formas e sistemas de composição é um enriquecimento e uma ampliação histórica (um *progresso*) da capacidade estética e compreensiva da escuta musical. Temos, com isto, uma concepção historicista, que chamamos aqui de construtivista. Apesar disto, Schoenberg não nega que possam existir leis eternas na natureza, muito embora não as conheçamos (ou as conhecemos de maneira limitada). E ainda, apesar disto, o compositor reconhece a possibilidade de diversas escutas e diversos modos de compreender sistematicamente o fenômeno da música e da sua composição. Como afirma na seguinte passagem: “A natureza admite tantas diversas interpretações que nós podemos incluir nela mesmo nossos artefatos, nossos produtos artísticos e culturais; e ainda outros sistemas podem certamente ser inferidos da natureza tão naturalmente quanto o nosso. Mas isto é, ao mesmo tempo, tão anti-natural<sup>332!</sup>”

Desta forma, o próprio fenômeno histórico da música dodecafônica/atonal refuta a unilateralidade da concepção mimética naturalista. Muito embora existam características físicas do som, e ainda que possam haver regras universais para explicar a fisiologia da escuta, enquanto fenômeno psicológico e social a escuta musical possui uma gama de possibilidades, e a escolha de uma forma de escuta como a “oficial” é apenas uma escolha arbitrária, e assim também um fator cultural. Portanto, a concepção mimética pode ser apenas um modo de se comportar normativamente diante da tarefa de fazer e escutar música; ela pode também ser compreendida como uma visão de mundo [*Weltanschauung*], mas enquanto tal ela é apenas uma visão parcial. A concepção historicista ou construtivista é muito mais abarcante, e engloba também a compreensão das formas que antes foram justificadas através de uma concepção mimética. Portanto, isto é uma vantagem teórica para a concepção construtivista. Diz-nos Schoenberg que:

A arte reduz o perceptível ao que é possível de ser expresso. Assim, alguém pode perceber diferentemente e expressar diferentemente. Acima de tudo, enfim, a arte não é algo dado, como a natureza, mas algo que tem um dever [*ein Gewordenes*]. Isso poderia também ter sido de outra forma. O caminho através do qual a arte está envolvida, o desenvolvimento histórico, apesar de frequentemente indicar melhor o que ela se tornou do que o faz a natureza, do qual ela parte para se desenvolver<sup>333</sup>.

Em um momento onde analisa o uso de quintas paralelas na condução de vozes (e onde tenta encontrar alguma justificativa suficiente para sua proibição na condução de vozes),

332 SCHOENBERG, A. *Harmonielehre*. 3ª ed. Wien: Universal-Edition, 1922, p. 114.

333 *Ibid.*, p. 115.

Schoenberg nos apresenta uma possível justificativa, baseado em uma concepção historicista que nos remete a uma espécie de proto-psicologia social da música:

Cantar em oitavas e em quintas, sem dúvida, satisfaz, de uma maneira bastante natural, a preferência e o gosto de um determinado tempo; isso está de acordo com a natureza do som e com a natureza do homem, então isso é belo. Porém, a possibilidade de somar terças a oitavas e quintas e usar movimento contrário e oblíquo muito provavelmente produziu um inebriante entusiasmo que passou a tomar tudo do tempo anterior como algo ruim, apesar de isso ser apenas fora de moda. Tal entusiasmo nós podemos ainda observar em todos os grandes avanços – não apenas na arte. O entusiasta esquece tão completamente de ser grato pelo trabalho preparatório feito pelos seus predecessores que ele odeia aquela obra e não pensa que o avanço presente seria impossível sem ele<sup>334</sup>.

Este processo histórico está conectado com a criação de uma cadeia de expectativas, que ao mesmo tempo que tem uma limitação de compreensão, também se entedia com o óbvio, assim como denega aquele momento que foi recentemente renegado. O retorno a elementos anteriormente renegados demanda a garantia e a segurança da sua superação. E isto afeta as expectativas e também o juízo estético, compondo certas normatividades estéticas ao longo da história. Ainda, sobre o processo de transformação na música (apesar de manter uma “essência” comum), afirma Schoenberg:

Esse propósito [de uma certa atitude diante do novo] é realizado por um curso que, na sua liberdade de preconcepções estéticas, revela a mortalidade de muitas leis eternas, e dá assim uma visão desobstruída da evolução do belo: isto é, uma visão de como concepções mudam; de como, por conta dessas mudanças, o novo, o qual a escuta da tradição proíbe, se torna velho, e então se torna então agradável ao ouvido; de como este novo, por sua vez, nega à outra inovação (ainda mais nova, a qual, por sua vez, é temporariamente proibida) o acesso à escuta<sup>335</sup>.

Finalmente, este processo histórico é um processo que envolve essencialmente a escuta e a compreensão, e esses estão ligados a condições de compreensibilidade (que chamamos aqui de *Weltanschauung*) que transformam-se progressivamente. Sobre a relação entre homem e natureza e o processo histórico da concepção básica de consonância-dissonância (que, como vimos, Schoenberg trata já no nível especulativo), ainda pode-se acrescentar:

Poderíamos refletir que a arte determinou seu curso não apenas pela natureza dos sons, mas também pela natureza dos homens, que ela é um acordo entre esses dois fatores, buscando mútua acomodação. E desde que o som, o material inanimado, não se acomoda, isso fica a nosso cargo. Mas nós, às vezes, dificilmente encontramos acomodação. Assim, quando nós conseguimos encontrar, nós frequentemente supervalorizamos nossa tarefa e subestimamos a tarefa daqueles que deram o passo preparatório, um passo tão grande e tão difícil quanto aquele que nós demos<sup>336</sup>.

334 Ibid., pp. 81 – 82.

335 Ibid., pp. 86 – 87.

336 Ibid., p. 82.

Sobre a relação entre consonância e dissonância, Schoenberg ainda afirma que “hoje nós chegamos ao ponto de não fazer diferenciação entre consonância e dissonância<sup>337</sup>.”

Torna-se mais claro, nessa passagem, que a concepção acumulativa de Schoenberg está perfeitamente em consonância com a concepção especulativo-dialética que Hegel aplica à história e à sua fenomenologia. Este tratamento da evolução histórica da audição está conectada com a concepção de Schoenberg de consonância e dissonância, que na verdade são dois pares que revelam apenas um juízo sobre a mesma coisa, que varia apenas em intensidade. Tomando a série harmônica de um tom como base, Schoenberg tenta mostrar como a evolução da escuta envolve aceitar antigas dissonâncias como consonâncias, isto é, poderíamos também dizer, influencia e é influenciado pelo caráter lógico-funcional de cada modelo/sistema musical, além do aspecto já citado anteriormente que, embora a escuta consciente não perceba a série harmônica inteira, mas talvez apenas seus elementos mais destacados, é possível *sentir*, ainda que a nível subconsciente – e a experiência estética ou o que Schoenberg vai chamar de *escuta impressionista* envolve uma busca por atenção a estas sensações e sentimentos causados pelo som, para além da mera consciência lógica da estrutura sonora consciente. Como na seguinte passagem, onde Schoenberg trata das quintas paralelas:

[...] a distinção entre dissonâncias e consonâncias é apenas gradual; a dissonância não é nada mais que consonâncias remotas, que a análise dá à escuta mais dificuldade por conta de seu afastamento; mas uma vez que a análise fê-las mais acessíveis, elas terão a chance de se tornar consonâncias, exatamente como os harmônicos mais próximos<sup>338</sup>.

## 2.

A concepção harmônica de Schoenberg engloba a possibilidade da música tonal, não a relegando a algo a ser “ultrapassado”, mas como uma das formas possíveis de se pensar e se organizar a harmonia – sem, porém, que suas regras sejam consideradas leis estéticas eternas e imutáveis, mas apenas formas de considerar a orientação e a organização da composição e da escuta musical. Apesar disto, o compositor aceita que possam existir elementos naturais envolvidos na percepção, na escuta, etc. Vemos que é possível, por meio do pensamento de Schoenberg, conceber que há (como em Hegel) o que chamamos aqui de construtivismo regulado (em contraposição ao construtivismo livre e às duas formas de mimetismo – o natural e o social), uma espécie de estrutura lógica imanente comum aos diferentes sistemas

337 Ibid., p. 85.

338 Ibid., p. 80.

musicais, como na seguinte passagem: “Eu acredito que na nossa harmonia (isto é, dos ultramodernos) serão finalmente encontradas as mesmas leis que se obteve na harmonia antiga, *apenas correspondentemente ampliadas, concebidas de modo mais universal*”<sup>339</sup>.  
Ainda:

O trabalho preliminar é o investimento; no decorrer, porém, que é o lucro, o trabalho preliminar está ainda presente, se não com tudo em que isso formalmente consistiu, mesmo com o que é mais importante. E, visto historicamente, todo avanço é apenas trabalho preliminar. Consequentemente, não há níveis de aquisição insuperáveis, porque o pico, ele mesmo é apenas relativo a picos já ultrapassados<sup>340</sup>.

Esta ampliação da concepção harmônica, que posteriormente a um momento negativo e de contraposição, reencontra sua unidade, pode ser associado com o processo lógico de *Aufhebung*, momento crucial do processo histórico-fenomenológico em Hegel. A concepção historicista de Schoenberg (que não exclui aqui a relação com a natureza e não é meramente relativista, mas é, como defendemos, um construtivismo regulado) lembra em muito o processo hegeliano, onde o processo de autoconstrução do *Geist*, regulado pela *Ideia*, envolve fenomenologicamente um processo de autossuperação enquanto o colocar de limites e o dissolver e ultrapassar desses limites, através de um momento de nova delimitação<sup>341</sup>. Este processo é o que Hegel chamaria liberdade. Schoenberg nos atesta isto de maneira clara na seguinte passagem, em que trata da tonalidade e do seu processo de (auto)superação:

E mesmo que nossa tonalidade esteja se dissolvendo, ela já contém em si o germe da próxima manifestação artística. Nada é definitivo na nossa cultura; tudo é apenas preparação para um estágio mais alto de desenvolvimento, para um futuro que no momento pode apenas ser imaginado, evolução conjecturada não finalizada até que o pico seja ultrapassado. É apenas o começo, o pico vira apenas, ou talvez nunca, justamente porque ele pode ser ultrapassado<sup>342</sup>.

339 Ibid., p. 86. Grifo nosso.

340 Ibid., p. 117.

341 “A isso se chama revolução; e os artistas, aqueles que se submetem a tais necessidades e as estimam, são acusados de todas as possíveis crimes que podem ser tirados do refugio do vocabulário político. Ao mesmo tempo, se esquece que o que alguém poderia chamar isso de revolução, se isso é possível, apenas no sentido comparativo, e que essa comparação se sustenta apenas em relação aos pontos comparados, isto é, pontos de similaridade, mas não com respeito a tudo. Um artista que tem uma boa, nova ideia, não deve ser confundido com um incendiário ou com um jogador de bombas. Qualquer similaridade entre o advento do novo na esfera espiritual e intelectual e revoluções políticas consiste no máximo nisto: o sucesso irá prevalecer por um período de tempo, e sob a luz desta probabilidade, o mais antigo irá sentir-se traído pelo que é novo. Mas as distinções fundamentais são grandes: as consequências – as consequências espirituais e intelectuais de uma ideia irão permanecer, uma vez que elas são espirituais e intelectuais; mas as consequências de uma revolução que corre seu curso em questões materiais são transientes. Ainda: nunca houve o propósito e o efeito da arte nova de superar a antiga, seus predecessores, e certamente não há o de destruí-los. Muito ao contrário: ninguém ama mais e mais profundamente seus predecessores, mais ardentemente, mais respeitosa, do que o artista que nos dá algo realmente novo; em consideração a isso a posição de consciência que se tem é a de amor e pertencimento mútuo.” Ibid., pp. 480 – 481.

342 Ibid., pp. 118 – 119.

Este ponto, que afirma uma constante evolução, pode entrar em choque com Hegel, dependendo da interpretação que se faz deste último autor. Hegel buscava a reconciliação, assim como justificar a autoconstituição do ser como algo, em algum momento, já acabado. De outro lado, o processo de liberdade envolve a constante autossuperação. A questão poderia ser aprofundada aqui através de uma análise pormenorizada do papel da contingência na *Lógica*, assim como uma análise da relação entre liberdade e necessidade. Esse ponto, porém, está para além da delimitação da nossa pesquisa no momento.

Schoenberg deixa claro que sua posição historicista não é meramente ontológica, mas esta posição é, antes de tudo, uma posição epistemológica: uma vez que os processos musicais se dão em uma relação entre o homem e a natureza, e esta relação é nela mesma diversa e limitada (e limitada de acordo com as configurações sociais das concepções e percepções), nosso conhecimento, sendo limitado, não pode simplesmente “fundar” na natureza um sistema verdadeiro e infalível. A sempre iminente possibilidade de ampliarmos ou mudarmos nosso conhecimento é justamente aquilo que permite que a música, enquanto fenômeno humano, entre em processo histórico. Por outro lado, não há negação de uma estrutura permanente e eterna da natureza: nós apenas não a sabemos. Se por estrutura da “natureza” pudermos entender a sua estrutura lógica e de funcionamento, poderíamos compreender o que Schoenberg chama aqui de “natureza” por *Ideia* no sentido hegeliano (uma vez que para Hegel a natureza é uma concreção desta *Ideia*, porém sem a reflexividade consciente, em estado de alienação de si mesma). A isto também podemos acrescentar que novas descobertas matemáticas e físicas podem modificar as justificações teóricas da música quando elas são fundamentadas nelas, assim como novas capacidades perceptivas (seja pelo desenvolvimento natural ou social da capacidade de escuta, seja pela modificação artificial, através de meios mecânicos, biotecnológicos ou farmacológicos) podem trazer novas perspectivas sobre a própria música.

Schoenberg afirma que há um impulso fundamental no fazer musical, que é adaptar a audição (e, seguindo a lógica de suas afirmações no restante do livro, progressivamente) ao “material” dado pela natureza, que é o tom e suas séries harmônicas, sendo o objetivo contemplá-lo e compreendê-lo da maneira mais ampla possível (e isto significa, no *progresso*, incluir a sua série *cada vez mais*, o que implica que a cada “progresso” a estrutura de inclusão dos harmônicos posteriores – considerados, antes, “fora” ou “dissonâncias” – envolve uma mudança da concepção destas notas no conjunto e, assim, mudança da concepção lógica e também do seu papel enquanto “consonância” ou “dissonância”). Isto seria uma forma de

adaptação à natureza mesma do tom, sendo que não há uma mera *mimesis* do tom, mas um processo de compreensão que envolve a relação com a audição. Em um certo sentido, Schoenberg reconhece isto como uma “imitação”, mas obviamente não é uma mera reprodução, mas um processo de produção de compreensão do tom através do processo musical (que não é “dado na natureza”, mas construído, ainda que com uma *motivação*). Quando ele afirma que “o tom propaga a si mesmo”, ele faz uma colocação que podemos relacionar com algumas afirmações de Hegel, isto é, de que o objeto mesmo inclui uma estrutura que *motiva* o desenvolvimento da sua compreensão, e que (seguindo o raciocínio de Hegel) sua compreensão é parte imanente daquilo que ele é (e assim seu desdobramento é *buscado*, como se este desdobramento seguisse uma *ordem teleológica* que está posta na estrutura da coisa mesma mas depende da relação e da estrutura da alteridade – neste caso, da audição e da compreensão musical humana – para se *efetivar*). Este ponto sustentaria uma aproximação entre Hegel e Schoenberg enquanto *construtivistas regulados*, muito embora Schoenberg use o termo *imitação* e use a *natureza* enquanto princípio regulativo, e Hegel use a *Ideia* (enquanto a natureza é um momento de desenvolvimento desta).

Apesar do seu historicismo, Schoenberg usa a série harmônica como instrumento regulativo da música, e a considera como *natural*, ou seja, como elemento não a ser imitado, mas como instrumento motivador do desenvolvimento musical enquanto este desenvolvimento musical visa traduzir esta série harmônica em compreensão de escuta para o humano. A maneira de lidar com isto, porém, pode até ter uma regulação ou estrutura eterna ou natural, *mas nós não a conhecemos*. O processo de desenvolvimento musical é histórico, e o desenvolvimento da música mesma envolve não a mudança de critério ou norte, mas é ela mesma o desdobramento *necessário* deste elemento regulativo:

Nós deveríamos nunca esquecermos que ainda devemos ter em conta os tons atualmente soando, mais uma vez, e devemos não descansar deles nem de nós mesmos – especialmente de nós mesmos, pois somos pesquisadores, os inquietos, os que não cansarão diante do que já descobrimos, até que nós tenhamos resolvido os problemas que estão incluídos nos tons<sup>343</sup>.

Ao contrário de Hegel, porém, o *telos* de Schoenberg não é externo, mas *imanente à música*. Ele pode, apesar disto, ser *complementar*, ainda que criticamente, ao sistema racional hegeliano – principalmente pela falha historicista de Hegel na análise da música. Schoenberg não considera, porém, a diferença entre a natureza estática da série harmônica e o desdobramento harmônico/musical, que tem uma estrutura lógica própria e apresenta

---

343 Ibid., p. 379.

elementos que vão além do seu suposto objeto (ou seja, o colocam em situação de *inferência/silogismo*, como na segunda etapa do pensar hegeliano).

Se a formação [*Entstehung*] histórica destes sons compostos que são chamados harmonias acidentais meramente mostram o modo que os compositores o usaram inicialmente, então há quatro razões por que isso não sustenta a conclusão de que essas harmonias são acidentais: (1) a formação histórica é outra coisa do que seria a formação natural; de acordo com a formação natural existiram estruturas que correspondem a leis da natureza. (2) porque a formação histórica mostra ser verdadeiro, apesar disso, que ele segue-se de uma vontade da natureza, mesmo que por desvios problemáticos, pois nosso *Geist* não pode produzir nada que seja completamente diferente da natureza. E se nós assumirmos que a natureza tem leis, então mesmo essa criação humana não pode ser acidental, mas deve estar conforme essas leis. (3) A formação histórica, afinal de contas, conta apenas em que ordem e por qual rota tornam-se, essas harmonias, música, mas não conta como elas se relacionam com o principal objetivo da nossa atividade. Então, independente de como essas harmonias possam ter tido seu curso, surgindo como estruturas harmônicas acidentais ou não, elas deveriam ser consideradas tão legítimas e básicas quanto as outras, as quais o caráter fundamental nós já conhecemos. (4) Porque todos os outros acordes do nosso sistema se formam de maneira semelhante a essas harmonias. Isto: também eram usadas raramente e com cuidado, o mais discretamente possível; mas então, *assim que se tornaram familiar ao ouvido*, se tornaram rotineiras, eventos autoevidentes em cada composição harmônica. Foram libertos do contexto em que apareciam ordinariamente e foram usados como acordes independentes, como demonstrei nos casos do acorde de tríade diminuta e com o acorde com sétima<sup>344</sup>.

A “formação histórica” de Schoenberg é um processo de tornar progressivamente claro aquilo que está obscuro, o que envolve necessariamente uma mudança, que deve, porém, ser uma espécie de continuação de movimentos anteriores. A seguinte passagem toca no ponto essencial da relação entre transformação histórica, o momento histórico em que surge o dodecafonismo e a relação disto com o material e o tratamento musical, tendo como base a série harmônica:

O modelo natural, a nota, pode ser usado para explicar, como acordes, ainda outras combinações completamente diferente dessas, mais simples. E nossa relação com esses modelos é aquela do analista, daquele que busca; ao imitá-los nós descobrimos mais ou menos das suas verdades. O espírito criador se esforça por mais, mais, mais; aqueles que meramente buscam divertimento estão satisfeitos com pouco. Entre esse mais e esse menos são lutadas as batalhas. Aqui, verdade, a busca. Lá, estética, aquilo que presumivelmente foi encontrado, a redução do que vale a pena buscar àquilo que está ao nosso alcance. O que se vale a pena lutar é para descobrir o que se encontra na nota natural, para atingir assim tudo aquilo que o cérebro humano, com seus poderes de associação e sua habilidade de sistematizar, é capaz. O que está dentro do alcance tem suas fronteiras temporárias. O que é alcançável no fenômeno fora de nós, no que concerne à nota, teoricamente não tem limites. O que ainda não foi alcançado é aquilo pelo qual vale a pena se esforçar. *O que já foi alcançado é a quase exaustiva combinação de todas as possibilidades desse sistema pela escuta inconsciente do músico criativo, pela sua intuição*. Nós devemos ainda nos esforçar pelo que ainda falta: *a precisa acomodação de todos os harmônicos*, a relação com os harmônicos fundamentais, *eventualmente a formação de um novo sistema*, que

344 Ibid., pp. 380 – 381. Grifos nossos.

permite, por meio da combinação de relacionamentos resultantes, a invenção de instrumentos que possam trazer à existência esse tipo de música, etc<sup>345</sup>.

Hegel certamente exigiria que esta multiplicidade de tons, sem relação hierárquica, se organizem em uma unidade. A música dodecafônica certamente tem uma unidade, ela é uma obra. Seus sentidos podem, em alguns casos, se multiplicar, mas isto não é exclusividade da música dodecafônica: fugas de Bach também podem ser “montadas” e interpretadas em sentidos diversos, de acordo com a ênfase que se dá a uma ou outra voz e da maneira como se compreende ou se divide as diversas vozes (e, finalmente, o contraponto em si). A diferença da música dodecafônica é que ela não possui o que com Flo Menezes podemos chamar de unidirecionalidade<sup>346</sup>. E assim como não há esta única direcionalidade imposta (o que podemos comparar com uma espécie de *teleologia* imanente na música, e, de acordo com a interpretação, relacionar com uma espécie de teleologia imanente com viés ao uno presente no pensamento de Hegel<sup>347</sup>), poderíamos buscar compreender a música em possibilidades diversas de unidade. Porém, poderíamos pensar esta obra como uma espécie de “unidade” que contém em si o momento negativo não *aufgehoben* (superado), ou seja, uma unidade tensa de elementos que se aproximam mas que mantém sua permanente tensão e negatividade, não se permitindo uma *coesão coerentista*. Podemos repensar, porém, se a noção de unidade coerente precisa estar atrelada a modelos hierárquicos e funcionais, tal como a música tonal, ou se o modelo serial de Schoenberg não poderia ser compreendido como uma justificção suficiente para uma unidade da obra. Ainda, podemos perceber (ainda que não trataremos deste tema) que a obra musical não pode ser compreendida fora da relação coerentista, ainda que seja possível (como ocorre, de fato) que a justificção do modelo harmônico e mesmo modelos de análise musical sejam baseados em modelos fundacionistas. Quando posta em prática a análise e a escuta a unidade da obra se realiza através da coerência entre as partes, ainda que tenhamos uma relação de gravitação central em torno do tom, no caso da música tonal.

### 3.

345 Ibid., 1922, p. 386. Grifos nossos.

346 MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg**: tratado sobre as entidades harmônicas. 2ª ed. Cotia: Ateliê, 2002, pp. 95 – 96.

347 Cf. LUFT, E. **As sementes da dúvida**. São Paulo: Mandarim, 2001; LUFT, E. Ontologia Deflacionária e Ética Objetiva. In: CIRNE-LIMA, C. V.; LUFT, E. **Ideia e Movimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

Em um trecho onde trata das fronteiras da tonalidade<sup>348</sup>, Schoenberg nos apresenta, como uma breve observação em meio às suas análises musicais, uma visão de uma possível completude deste movimento musical-estético, lembrando a ideia de uma teleologia (muito embora não, ao menos explicitamente, de maneira *além* e *através* do homem, como em Hegel, mas apenas *através* da própria ação humana sem um *além* que lhe atravessa, ou seja, o *Geist*):

Deve haver, em algum lugar do nosso futuro, um glorioso cumprimento, ainda que por ora escondido de nós, desde que todo nosso esforço para sempre fixa suas esperanças nele. Talvez esse futuro seja um estágio avançado no desenvolvimento da nossa espécie, no qual aquela ânsia vá ser preenchida com o que hoje não nos deixa em paz. Talvez isso seja apenas a morte; mas talvez isso seja também a certeza de uma vida superior depois da morte. O futuro traz o novo, e isso é talvez o porquê nós tão frequentemente e tão justificadamente identificamos o novo com o belo e com o bem<sup>349</sup>.

Ainda, nessa passagem encontramos a ideia de um possível cumprimento, o que lembra muito da ideia de reconciliação hegeliana, que é buscada como uma reconciliação apenas possível no nível mais alto e *através* de uma unidade sistemática e final. Se a filosofia de Hegel realmente defendeu que este nível foi alcançado de fato ou não, e quais as consequências disto, é algo que não será tratado em detalhes aqui. Nós temos uma tendência ou motivação a buscar isto, como a razão que busca sua completude e só se satisfaz nesta completude e realização. Podemos ainda, mediante esse ponto, pensar em que sentido este movimento de busca pela completude e “descoberta” das “verdades estéticas” (ainda que Schoenberg não as nomeie enquanto tais), na música completa, colabora ou influencia o movimento humano de conhecimento, o que significa: qual seu conteúdo de verdade, e se este conteúdo de verdade precisa ser completo para que a razão, de maneira geral, seja completa, e também se ela pode ou não simplesmente ser superada em movimentos “superiores” (como pensa Hegel), ou se sua importância é independente ou, ainda, maior do que espera Hegel. Esta observação de Schoenberg, porém, é apenas uma conjectura, mas o trecho mostra algo de afirmativo: a constante transformação *motivada* das concepções musicais *através* da busca pelo novo, mas *regulada* por uma lógica imanente na sua história, onde os saltos são evitados, e onde mesmo as rupturas têm sua justificação em momentos de saturação/esgotamento, como é o caso da música tonal – que talvez não seja propriamente uma *ruptura excludente*, mas a passagem para um modelo que a abrange e ainda possibilita outras concepções irredutíveis ao sistema tonal).

---

348 Cf. SCHOENBERG, A. *Harmonielehre*. 3ª ed. Wien: Universal-Edition, 1922, p. 288 – 320.

349 Ibid., pp. 389 – 390.

## Inovação

Um criador, no sentido estrito do termo, é aquele que não reproduz ou imita alguma coisa. E este ponto, o da criação, que Schoenberg entende como uma perspectiva essencial para compreender o dodecafonismo. Segundo nosso autor/compositor:

Para entender a verdadeira natureza da criação, deve-se reconhecer que não havia luz antes do senhor dizer ‘deixe haver luz’. E desde que não havia ainda luz, a onisciência do senhor adotou a visão do que apenas sua onipotência poderia levar adiante. Nós, pobres seres, quando nos referimos àquele de melhor inteligência entre nós como criador, não devemos nunca esquecer o que um criador é na realidade. O criador tem a visão de algo que não havia ainda existido antes dessa visão. E um criador tem o poder de trazer visão à vida, o poder de realizar isso<sup>350</sup>.

Ou seja, o autor explicitamente coloca-se na posição de “criar algo que não existe”, portanto, coloca-se na perspectiva da autonomia, coloca-se como alguém que cria não apenas sua obra, mas a perspectiva na qual a obra se encontra. E é justamente este o ponto da mudança de paradigma em Schoenberg, que chamamos aqui de “razão atonal”. A “razão tonal”, como vimos anteriormente, pode basear-se também na perspectiva de um construtivismo, portanto, não apenas na ideia de uma imitação de uma estrutura anterior – seja da natureza cósmica ou da estrutura da compreensão/percepção humana. Uma criação é, pela definição de Schoenberg, “aquilo que não existia”, e que passa a existir através da criação. Portanto, isto deve ser considerado relevante no momento de avaliação do seu resultado e da sua recepção. Aquilo que não existia antes, e que passa a existir diante de outros já existentes, será sempre algo *estranho*. A criação, neste ponto, é sempre a geração de um *estranhamento* (e aqui não estamos usando o juízo de Schoenberg). Como poderia algo *novo* conviver com o antigo sem tornar-se estranho? Se fosse algo assimilável, não seria novo no sentido radical que Schoenberg usa a palavra “criação”. O que é “criado” como Deus cria a luz não pode, em nenhum caso, ser considerado “não-novo”, mas só pode ser novo no sentido radical do termo.

Schoenberg faz uma distinção (assim como Hegel, em algum sentido) entre arte enquanto expressão de uma ideia e a beleza:

A forma nas artes, especialmente na música, visa primeiramente a compreensibilidade. O relaxamento que um ouvinte satisfeito experimenta quando ele segue uma ideia, seu desenvolvimento, e as razões para tal desenvolvimento são

<sup>350</sup> SCHOENBERG, A. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950, p. 102.

intimamente relacionados, psicologicamente falando, com o sentimento de beleza. Assim, o valor artístico demanda compreensibilidade, não apenas para a satisfação intelectual, mas também para a satisfação emocional. De qualquer modo, a ideia do criador tem de ser apresentada, qualquer que seja o humor que ele seja forçado a evocar<sup>351</sup>.

Hegel restringe o valor da beleza, enquanto avaliação artística, à manifestação do *Geist*, portanto, àquele nível de ação e transformação humana no sensível que tem alguma forma de relação com a ação motivada pela consciência subjetiva e pela mediação objetiva (ou seja, a concretização da vontade humana em sua mediação) ao mesmo tempo – isto é, no nível do *Geist* absoluto. O belo de Hegel, como já vimos, é o belo-na-arte [*Kunstschöne*]. Este, porém, não é idêntico à delimitação conceitual da arte, mas serve como conceito normativo para compreender e orientar a manifestação artística na história, compreender seu desenvolvimento enquanto parte do desenvolvimento da autocompreensão do *Geist* (ou seja, o *Geist* absoluto) e, assim, a arte não se limita à ideia do belo, mas se desenvolve através da lógica de manifestação da *Ideia* na história e no real envolvendo o processo da sua autossuperação enquanto elemento substancial para o *Geist* absoluto – porém mantendo seu direito de existência enquanto *contingencialidade*.

A concepção de *belo* de Schoenberg aqui parece ser outra, obviamente não orientada nem restringida pela visão hegeliana. Mas eles possuem algo em comum, a saber, que a expressão artística vai além tanto da ideia quanto da percepção do belo (ou, ainda, da agradabilidade). Schoenberg trata, aqui, de um “sentimento do belo”, pois ele está “falando psicologicamente”, assim próximo ou relacionado com o *belo* enquanto *sensação* ou *sentimento* (portanto não no mesmo sentido que Hegel, que tem como norma a *Ideia* em sua manifestação sensível, ou seja, o *Ideal*), e que isto “demanda compreensibilidade”. Este último ponto, a compreensibilidade, é essencial para a nossa análise. Schoenberg ainda afirma, na citação acima, que a ideia deve ser apresentada, *independentemente do humor [mood] que isto acarreta*. Ou seja, o valor artístico e o sentido de sua manifestação não se reduzem à maneira (contingente) como isto será apreendido psicologicamente ou sentimentalmente. Eles têm seu conteúdo e sentido próprio na inteligibilidade, e isto devém da própria ideia de criação.

Mas Schoenberg acredita que a composição dodecafônica é feita também para agradar e ser compreendida – e este é um ponto fulcral. O ponto é que ela “cria” algo, mas também não deve ser separada da compreensão. Esta compreensão, porém, está ligada à satisfação

---

351 Ibid., p. 103.

daqueles mais exigentes, exige uma maior atenção e questiona as formas de percepção. Diz Schoenberg:

A composição dodecafônica não tem outro propósito que a compreensibilidade. Na perspectiva de certos eventos na história recente da música, isso poderia soar surpreendente, uma vez que obras escritas nesse estilo tenham falhado em serem compreendidas apesar do novo modo de organização. Assim, se poderia esquecer que os contemporâneos não são os juízes finais, mas são geralmente rejeitados pela história, podendo-se considerar esse método como condenado. Mas, mesmo que isso pareça aumentar a dificuldade dos ouvintes, isso compensa sua deficiência ao penalizar o compositor. Pois o compositor então não se fez fácil, mas, antes, dez vezes mais difícil. Apenas o mais bem preparado compositor pode compor para os mais bem preparados amantes da música<sup>352</sup>.

Schoenberg admite compor para o desenvolvimento futuro da compreensão musical. Ou seja, ao mesmo tempo que se coloca como “criador” de algo novo, também se compreende como alguém que está desenvolvendo a compreensão musical progressivamente. Aquele que compreende a sua música não é, necessariamente, aquele que se coloca em “outra” perspectiva com relação à audição e interpretação da estrutura musical. O “apreciador de música melhor preparado” é também aquele que escuta a música não-dodecafônica, ou seja, aquela anterior ou diferente desta “nova criação”. Portanto, há uma relação de compreensibilidade entre aquilo que é fora desta criação (a saber, a música não-dodecafônica ou tonal) e esta nova criação. A ampliação desta compreensão envolve a compreensão de uma mesma coisa: a música. E apenas aqueles que se desafiam a ir além das possibilidades já postas são capazes de a compreender. Mas há, já desde de início, uma *compreensibilidade* desta forma de composição, que é, mesmo enquanto *nova criação*, música – ou seja, algo já existente, algo *já velho*.

Schoenberg pensa o desenvolvimento de seu sistema musical historicamente, progressivamente através dos desdobramentos da concepção tonal logo anterior a ele. O autor compreende que há uma necessidade histórica do surgimento do dodecafonismo, pois, segundo ele “o método dodecafônico de composição surgiu de uma necessidade<sup>353</sup>.” Sobre o desenvolvimento lógico-histórico que leva à sua concepção, Schoenberg diz:

Nos últimos cem anos, o conceito de harmonia tem mudado drasticamente através do desenvolvimento do cromatismo. A ideia de um tom básico, a fundamental, dominou a construção de acordes e regulou sua sucessão – o conceito de tonalidade teve que se desenvolver primeiro no conceito de tonalidade estendida. Logo se tornou dubitável, se tal tom fundamental ainda se mantinha como centro a qual toda harmonia e encadeamento harmônico deveria referir-se. Ainda, se tornou dubitável se a tônica aparecendo no começo, no fim, ou em qualquer outro lugar realmente

352 Ibid., p. 103. E isto é justamente aquela questão que Hegel critica na composição feita “para especialistas”, que isto tem apenas um valor formal e não pode servir de parâmetro para o conteúdo substancial do *Geist*.

353 SCHOENBERG, A. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950, p. 103.

tinha um significado na construção harmônica. A harmonia de Richard Wagner promoveu uma mudança na lógica e no poder construtivo da harmonia. Uma das suas conseqüências foi o chamado uso impressionista das harmonias, especialmente praticado por Debussy. Suas harmonias, sem significado construtivo, frequentemente servia ao propósito de dar coloração à expressão de humores e imagens. Humores e imagens, apesar de extra musicais, então se tornaram elementos construtivos, incorporados em funções musicais; eles produziram um tipo de compreensibilidade emocional. Nesse sentido, a tonalidade fora já destronada na prática, se não na teoria. Isso apenas teria talvez não causado uma mudança radical na técnica composicional. Contudo, tal mudança se tornou necessária quando ocorreu simultaneamente um desenvolvimento que terminou no que eu chamo de *emancipação da dissonância*<sup>354</sup>.

Há aqui, explicitamente, o apelo a um desenvolvimento histórico da música, e assim também da sua percepção. A composição musical se desenvolve de tal forma que condiciona e desenvolve o ouvinte e a audição à *emancipação da dissonância*. Este deve ser nosso ponto principal, pois a ideia de consonância enquanto ponto central, e a de dissonância enquanto mero “contraste” para o desenvolvimento e significação da consonância, era a base do desenvolvimento da música tonal, que se ampliou de tal modo a transcender seus próprios princípios. Assim como a arte no seu período romântico, a música desenvolve-se historicamente através de seus princípios imanentes, mas guiados pela possibilidade de tornar-se outra coisa além daquilo que seus princípios iniciais determinam. Isto significa: a música tonal transcende a si mesma tornando-se outra – ou seja, *a música tonal, a partir de si mesma, gera a música atonal*. Lido de uma maneira hegeliana, isto deve significar que a *Ideia* orienta este desenvolvimento, e que na própria *Ideia* está a possibilidade lógica de que a música encontre uma forma (*Gestalt*) que orienta sua prática (isto é, a razão tonal) e que ela mesma, pela sua própria prática, leve este modelo ao limite, gere uma antinomia e a supere. E o ponto central desta superação encontra-se, segundo Schoenberg, na ideia (que também é uma concepção sobre a percepção) de dissonância. Portanto, a nova música de Schoenberg pode ser compreendida como uma forma de desenvolver uma *nova forma de compreensibilidade*, uma vez que a relação entre consonância e dissonância está na base tanto da percepção quanto da compreensão e da forma lógico-estrutural da música.

Schoenberg parece compreender que a percepção humana muda de acordo com os hábitos de percepção quando afirma que “o ouvido tem se tornado gradualmente acostumado com um grande número de dissonâncias, e assim tem perdido o medo do seu efeito de ‘interrupção de sentido’<sup>355</sup>.” E assim Schoenberg toma a compreensibilidade (que aparentemente também pode ser moldada pelo hábito e, assim, historicamente) como critério

354 Ibid., pp. 103 – 104. Grifo nosso.

355 Ibid., p. 104.

da distinção entre consonância e dissonância, pois “o que distingue a dissonância da consonância não é o maior ou menor grau de beleza, mas o maior ou menor grau de *compreensibilidade*<sup>356</sup>.”

A compreensão da relação e da tensão sonora modifica o próprio significado da dissonância, de modo que a música atonal é baseada na superação (poderíamos aqui dizer superação no sentido de *Aufhebung*) entre consonância e dissonância:

O termo *emancipação da dissonância* se refere a sua compreensibilidade, o qual é considerado equivalente à compreensibilidade da consonância. Um estilo baseado nessa premissa trata a dissonância como consonância e renuncia ao tom central. Ao evitar o estabelecimento de uma clave, a modulação é excluída, visto que modulação significa abandonar uma tonalidade estabelecida e estabelecer *outra* tonalidade<sup>357</sup>.

Isto é, o que muda na estrutura musical da música dodecafônica ou atonal não é apenas sua estrutura de composição, mas *a própria compreensão perceptiva está incluída*, isto é, o “*Geist*” (poderíamos dizer) na forma como ele se compreende ou como se manifesta no nível da intuição – e isto seria dizer, de certa forma, que a própria *intuição* muda (isto é, que ela é também desenvolvida historicamente). A própria ampliação da estrutura e a nova habituação com as formas de tensões e suas (não-) resoluções abre a porta para uma transformação musical onde a dissonância e a consonância têm sua diferença superada. E isto traz também não apenas a possibilidade, mas a *necessidade* de uma nova estrutura musical.

O processo histórico de ampliação da escuta envolve a ampliação do uso dos acordes:

Não há notas estranhas à harmonia [*Harmoniefremdtöne*], mas apenas notas estranhas ao sistema harmônico. Notas de passagem, notas de mudança, suspensões, etc., são, como sétimas e nonas, nada mais que tentativas de incluir nas possibilidades de sons soando juntos [*Zusammenklängen*] – esses são por definição, é claro, parte da harmonia – algo que soa similar aos harmônicos mais remotos. Quem seja que dê regras para o seu uso, está descrevendo, no melhor dos casos, as maneiras nos quais eles geralmente são usados<sup>358</sup>.

Podemos considerar a análise crítica de Schoenberg como uma desnaturalização de uma teoria através da análise do próprio material natural usado como base para a teoria, a saber, o tom e a série harmônica. Vemos, através de Schoenberg, que este material mesmo pode ser concebido de diversas formas, e que a determinação da consonância ou dissonância depende da compreensão dos elementos e suas distâncias na série harmônica que, como sabemos hoje em dia, é extremamente ampla, e o som real tem as intensidades da série harmônica dependente do material e do ambiente onde ressoa, o que apresenta a diversidade de timbres – sendo aqui a identidade entre o *timbre* e a *nota* dado através da relação que ambos tem com o soar de uma série harmônica.

356 Ibid., p. 104. Grifos do autor.

357 Ibid., p. 105. Grifos do autor.

358 SCHOENBERG, A. *Harmonielehre*. 3ª ed. Wien: Universal-Edition, 1922, p. 389.

Agora a questão seria: se mudamos nossa forma de compreender a consonância e a dissonância, como podemos compreender outras obras que são baseadas nesta distinção? Será que nossa mudança de percepção nos impossibilita de compreendermos outras obras anteriores ou mesmo contemporâneas com esta “pressuposição” de diferença? Ou seria possível que tivéssemos uma espécie de controle sobre a maneira que *esperamos* (nossa *expectativa*) as coisas, de acordo com o conhecimento prévio que temos sobre a origem e a intenção da obra? Isto, de qualquer maneira, deve considerar que a percepção não é apenas moldada socialmente, mas também cada indivíduo possui seu hábito musical e sua história pessoal com relação às percepções de consonância e dissonância. Será que este processo todo pode ser abordado apenas do ponto de vista social-histórico ou para cada indivíduo que pretenda entender esta superação entre consonância e dissonância deve haver uma experiência específica gradual com relação a isto? Será que um indivíduo pode já estar adaptado socialmente a determinadas formas de concepção e percepção posteriores àquilo que lhe antecedeu como *necessidade* para seu desenvolvimento?

Schoenberg também estava consciente da negatividade de sua (e de seus pupilos) forma de composição, quando afirma que “subconscientemente, consequências foram traçadas de uma inovação a qual, como qualquer inovação, destrói enquanto produz<sup>359</sup>.”

## Recepção

Vemos uma grande discrepância entre o desenvolvimento de uma música *avant-garde* e a recepção do público. Muito embora seja comum entre músicos acadêmicos a ideia de que não é mais possível compor música tradicional *sem uma boa justificativa para tanto* (isto é, voltar à tradição deve ser uma forma de revisita-la, não de permanecer nela), podemos também dizer que a música *avant-garde*, em especial na nossa consideração, a música atonal (nas suas variantes) não é bem assimilada nem bem recebida pelo público geral. Podemos então falar de uma cisão entre campos e momentos culturais – o campo do “especialista” da música (aquilo que justamente Hegel critica na sua filosofia da arte) e o campo do senso comum (entendido aqui no sentido amplo, e não pejorativo). Um dos temas que se pode

<sup>359</sup> SCHOENBERG, A. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950, p. 105.

abordar aqui é: o que significa culturalmente esta cisão, e como ela pode ser relacionada com os modelos de racionalidade gerados historicamente, em analogia com a concepção hegeliana de *Geist* absoluto, lida de um modo não teológico nem teleológico?

No século XX, a música acadêmica (aquela que carrega a memória cultural estudada, que um dia foi música relacionada à igreja – litúrgica ou até mesmo profana –, posteriormente às cortes e, depois, se relacionando de maneira mais direta com os eventos sociais burgueses e, até certo ponto, também populares – nos teatros e casas de show) entra em um movimento de inovação radical e de rompimento com a tradição. De outro lado, temos o surgimento da música de entretenimento e da reprodutibilidade do material sonoro através da gravação e das rádios. Estes dois movimentos encontram-se em caminhos conflituosos e até opostos. Deixaremos este último ponto de lado para focarmos nossa análise na questão das formas de racionalidade enquanto representadas pela música que podemos chamar “acadêmica”<sup>360</sup>.

Os movimentos modernistas na arte e da música dodecafônica em específico não podem ser simplesmente considerados como uma “rejeição” da tradição, nem como um surgimento novo sem lastro de anterioridade, mas eles se conectam com aquilo à qual se relacionam negativamente através de uma certa continuidade – e esta continuidade é o processo mesmo de negatividade, este processo que movimenta a concepção de história hegeliana. Ao contrário do que diz Brian Etter<sup>361</sup>, o próprio Schoenberg considerava sua música, apesar de algo novo, não como uma mera negação absoluta e rompimento com a tradição, mas como seu desenvolvimento.

No livro *From Classicism to Modernism: Western Culture and the Metaphysics of Order*, Brian K. Etter traz-nos a seguinte observação:

Os argumentos justificando a *avant-garde* são vários e merecem ser tomados seriamente: essa nova música é vista por seus proponentes como uma inevitável continuação da tradição tonal, ou como comentário nas maldades do século XX que não podem ser ignoradas. Os argumentos, mesmo que plausíveis apesar da aparente contradição entre eles, nunca convence as audiências a modificar seus gostos. Mas eles também falham em ser suficientes para um entendimento filosófico da *avant-garde*. Pois desde que sua justificação está ligada com suas relações com a tradição histórica anterior, um entendimento filosófico da *avant-garde* terá necessariamente que ser levado em conta. As questões permanecem: quando a

360 Cf. ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: **Os Pensadores**. 5ª edição. Tradução Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1991; HORKHEIMER, Max; ADORNO, T. W.

**Dialektik Der Aufklärung**: Philosophische Fragmente. 15. Aufl. Frankfurt a.M: Fischer, 2004; KURLE, Adriano B. Indústria cultural: quando a arte encontra a mercadoria. **Intuição** (Porto Alegre), v. 06, 2013, pp. 103 – 122.

361 ETTER, Brian K. **Between Transcendence and Historicism**: The Ethical Nature of the Arts in Hegelian Aesthetics. Albany: State University of New York Press, 2006, p. 08.

*avant-garde* apareceu pela primeira vez na história? Qual a sua relação com a modernidade? Qual sua lógica interna, estética<sup>362</sup>?

Esta contraposição entre a tradição e a *avant-garde* é tratada aqui através da relação entre a música tonal e a música atonal (muito embora existam ainda diversas maneiras de considerá-la e outras formas de *avant-garde* que não necessariamente atonais). O ponto crucial, determinado através de um pensamento dialético-especulativo, é que a identidade da música atonal só se define através da relação (negativa) com a música tonal. O que significa que a compreensão do que significa a racionalidade tonal na música é essencial para compreendermos o tipo de racionalidade dominante no sistema atonal. E o sistema atonal, por sua vez, traz uma antinomia do processo tonal, fazendo com que ele possa ser visto criticamente através de outra perspectiva. Através de uma relação dialética, vemos duas formas de racionalidade que são aqui postas em comparação em um momento da lógica dialética em que os processos de continuação e ruptura entre racionalidade tonal e atonal refletem o desenvolvimento de uma racionalidade geral em um âmbito particular. E esta racionalidade geral, se pretende manter-se digna do nome, deve englobar ambos os modelos particulares de racionalidade ou justificar a negação de um ou de ambos. Este último momento pode ser comparado com a lógica especulativa hegeliana. Até que ponto, porém, pode a racionalidade hegeliana contemplar este momento de *Aufhebung* entre estas duas formas de racionalidade<sup>363</sup>, sem transformar-se em um modo de racionalidade diferente do que é?

O objetivo de Schoenberg é justamente evitar aquilo que é familiar ao ouvido. Isto quer dizer, automaticamente, que trazer o estranhamento é algo que faz parte do objetivo<sup>364</sup>. O

estranhamento é aquilo que orienta a composição. Mas estranhamento e familiaridade não é  
362 ETTER, Brian K. **From Classicism to Modernism: Western Musical Culture and the Metaphysics of Order**. Aldershot: Ashgate, 2001, pp. ix – x.

363 O que é justamente o que Schoenberg busca em sua teoria harmônica, muito embora este tratado não seja sistemático e conclusivo com relação à construção de um modelo de inteligibilidade da música, que englobe ambos os modelos. Trataremos deste tema mais adiante.

364 Uma das possíveis justificação, com relação ao uso de acordes com cinco ou seis notas e da esquiva do uso de acordes “tradicionais”: “Há talvez também uma aversão instintiva (talvez exagerada) em recordar os acordes mais tradicionais, mesmo que remotamente. Pela mesma razão, aparentemente, os acordes simples da harmonia anterior não aparecem com sucesso nesse ambiente. Eu acredito, de qualquer maneira, que há outra razão para a sua ausência aqui. Eu acredito que eles soariam muito frios, muito secos, sem expressão. Ou, talvez, o que eu mencionei em uma ocasião anterior se aplique aqui. A saber: que esses acordes simples, que são imitações imperfeitas da natureza, parecem muito primitivos para nós. A eles falta algo, o que, por exemplo, falta à pintura japonesa quando comparada à nossa – perspectiva, profundidade. Perspectiva e profundidades do som podem ser o que nós encontramos a espera nas harmonias simples de três ou quatro partes. E assim como nas imagens, uma seção pode dificilmente mostrar consideração pela perspectiva enquanto outra a desconsidera, sem estragar o efeito, então talvez, analogamente, esses sons, de alguma forma vazios, não podem aparecer ao longo dos outros sons cheios, completos; onde seja exclusivo o uso de um ou de outro confirma coerência, assim o efeito certo.”  
SCHOENBERG, A. **Harmonielehre**. 3ª ed. Wien: Universal-Edition, 1922, p. 505.

algo já que depende da formação do hábito do ouvinte? Por isto mesmo a tarefa de Schoenberg é uma tarefa ao mesmo tempo histórica e social – envolve identificar, nos diferentes públicos e em uma espécie imaginada de “substância social” (o que não poderia ser muito diferente daquilo que Hegel entendeu como *Geist* absoluto) aquilo que já estava assimilado e aquilo que poderia surgir como algo ainda não redutível às categorias já presentes, isto é, como algo não assimilado. Portanto, reduzir o “sucesso” da música de Schoenberg à sua compreensão ou à sua assimilação é não compreender seu objetivo, que é justamente questionar e ampliar as formas de compreensão através do desafio da não compreensão.

### **O questionamento intuitivo da intuição e o processo de transformação dos modos de inferência na música**

O que pretendemos abordar agora é o ponto específico da razão particular através dos desdobramentos das figuras racionais na música. Para tanto, buscamos no desenvolvimento histórico da música ocidental de concerto (música erudita ou acadêmica) dois modelos contrastantes de sistematização musical: a música tonal (que pode ser compreendida como o modelo de música construída do barroco até o fim do romantismo) e a música atonal (constituída pelo sistema de Schoenberg e seus seguidores, como Berg e Webern). Desta maneira, não queremos dizer que toda a música da segunda escola de Viena seja atonal, nem ignorar que existem nuances no interior da música de vanguarda, e mesmo no que poderia ser chamado de atonalismo (podendo variar em diversas formas, mistas com tonalismo, serial, aleatória, etc.). Da mesma maneira, a música encaixada dentro do que chamamos de modelo tonal não se reduz a todos os princípios, variando em cada modelo singular de obra e em cada época.

O que queremos defender aqui, porém, é que através da prática musical podemos encontrar dois modelos divergentes de sistematização normativa da música, que podem ser simplificados em duas formas particulares de racionalidade musical: o tonal e o atonal.

Podemos classificar diversos movimentos musicais em tonais e atonais, e para tanto deixaremos de lado detalhes e casos de fronteira. Schoenberg também escreveu música tonal e algumas de suas músicas, embora usem de uma dissonância típica da racionalidade atonal, também misturam “momentos tonais”<sup>365</sup>. Portanto, estes modelos não são necessariamente modelos excludentes, podendo a música lidar com um diálogo amplo no seu interior, inclusive entre momentos e modelos contrastantes<sup>366</sup>.

A música, enquanto arte, envolve tanto a criação quanto a recepção em um movimento social de significação. A música, de uma perspectiva hegeliana, não expressa concepções e criações de uma subjetividade particular, mas de uma “singularidade universal” em busca de si mesma (sem a necessária pressuposição de que ela *já esteja lá*, mas de que encontrar a identidade da identidade e da diferença através dos conjuntos sociais e intersubjetivos de significação seja uma finalidade). Disto se segue que o sentido da obra ou de um conjunto de obras envolvidas na formação e expressão de uma racionalidade particular não pode ser reduzida à vontade de um indivíduo, por mais genial que ele seja<sup>367</sup>. Este movimento da racionalidade particular só toma sentido em conjunto e culturalmente. Assim, deve englobar também o diálogo com sua recepção.

O que acontece com a música atonal talvez não tenha equivalente histórico na história da música: uma vez que a música toma autonomia de outras áreas (como do seu uso em rituais, festas, como expressão cosmológica ou mimese da natureza), ela também se permite certas liberdades que, só elas, permitem o surgimento da concepção atonal de música enquanto uma visão *contraintuitiva*. Devemos considerar aqui que a própria noção do que é intuitivo ou não (ou do que tem maior ou menor grau de “intuitividade”) pode ser discutido, podendo isto ser também dependente da formação cultural (envolvendo, neste quesito, também formações fisiológicas e cerebrais). Além disto, a concepção do que é ou não é “intuitivo” também está envolvida no contexto cultural onde a própria música atonal aparece. Na modernidade, visões como a de Kant sobre a intuição (a de que toda intuição é sensível e tem como forma pura o espaço e o tempo, estes dois como elementos diferentes e separados,

365 O primeiro caso ocorre no final da sua carreira, enquanto o último é mais comum nas suas primeiras obras.

366 Sendo neste sentido uma das formas mais ricas de dialética, apesar do *gap* de referencialidade. Schoenberg, porém, busca incentivar e esboçar uma concepção de harmonia que consiga dar conta de explicar e compreender tanto a música tonal quanto a dodecafônica (ele não aceita o termo “atonal”, mas não por não aceitar a negação da centralidade de um tom como base, mas por negar que alguma música possa ser, em outro sentido, “sem tom” – o que equivaleria a dizer que ela não é musical, negando assim o sentido pejorativo deste termo.

367 A expressão do gênio seria já a intuição deste universal e sua transposição em forma intuitiva, e neste caso o indivíduo é apenas um meio da expressão, não sua fonte primária.

estando um relacionado à noção de exterioridade e outro à de interioridade e, ainda, a noção de que o espaço é intuitivamente tridimensional<sup>368</sup>) são amplamente aceitas – e alguns desdobramentos científicos, especialmente na física, surgem como baseadas em modelos *contraintuitivos*<sup>369</sup>.

Temos ainda outros exemplos do que aparentemente poderia ser contraintuitivo do ponto de vista cultural, mas que foi historicamente superado tornando-se, inclusive, intuitivo. Neste exemplo podemos citar a concepção Darwinista de desenvolvimento da história natural assim como a transformação mais básica da modernidade, o Iluminismo e sua concretização (parcial) política. Parece que o mundo mesmo, ou a verdade, poderem ser *contra-intuitivos* é algo que a própria contemporaneidade traz (a partir do século XX). E isto abala, obviamente, toda e qualquer crença que poderia estar bem assentada – ou, de outro lado, abala qualquer racionalidade baseada na concepção do que é intuitivo<sup>370</sup>.

Esta cisão só poderia ser resolvida através da resolução em *novas intuições*. E este é justamente o ponto hegeliano da arte: a arte *constrói formas de intuição*. Através da arte podemos tornar a Ideia sensível, senti-la como algo nosso e torná-la familiar. Pois bem, mas não teria a própria intuição humana um limite natural, além da construção social<sup>371</sup>? Estas questões podem ser testadas não pela física quântica (ou ao menos não somente), mas pela *arte*. E neste sentido a música atonal (e, de forma mais ampla, toda *avant-garde* musical do século XX em geral, incluindo aqui de maneira mais radical a música eletroacústica e o questionamento dos limites entre ruído e nota<sup>372</sup>) transforma-se em pedra de toque intuitiva de uma nova forma de racionalidade<sup>373</sup>.

368 Cf. KANT, Immanuel. **Kritik der reinen Vernunft**. Hamburg: Verlag von Felix Meiner, 1956.

369 Cf. LIAN, A. H. **Do Cubismo Musical: Uma investigação em estética comparada**. 2008. 189 f. Tese (Doutorado em Filosofia) –Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

370 Ou ainda: ideias claras e distintas.

371 Esta discussão poderia ser ampliada com a ideia de pós-humanismo. Fora, porém, do escopo deste trabalho.

372 Que podem ser considerados desdobramentos do movimento que inicia com o dodecafonismo e, assim, compõe parte do que chamamos de razão atonal, muito embora nosso foco seja no caso específico de Schoenberg e do dodecafonismo.

373 De outro modo, Schoenberg diz: “Essa é a explicação, para mim, da qualidade impressionista que caracteriza novos dispositivos na sua primeira aparição: sons jovens daquilo que está crescendo; sentimento puro, sem nenhum traço de consciência, ainda firmemente anexado à sua célula-germe, o que é mais intimamente ligado com o universo do que nossa consciência; ainda, já marca a singularidade que trará, mais tarde, o ser singular, aquele que se singulariza para fora dos outros porque é singularmente organizado. Esses sons jovens são um presságio de possibilidades que mais tarde se tornarão certezas, um pressentimento, envolvido por um lustre misterioso. E como esses são parte daquele que nos conecta com o universo, com a natureza, então eles quase sempre aparecem primeiro como expressão de uma voz da natureza [*Naturstimmung*]. O córrego [*der Bach*] lembra-nos de sua fonte.” SCHOENBERG, A. **Harmonielehre**. 3ª ed. Wien: Universal-Edition, 1922, p. 481. Envolvida na concepção de Schoenberg está uma certa ideia de gênio, aquele agente individual que transforma através da sua expressão intuitiva. Não trabalharemos a noção de gênio. Uma ligação

Através da seguinte passagem, podemos levar a sério a sugestão de Schoenberg da noção de um “espaço musical absoluto”, onde as relações temporais, de altura e de intensidade possam ser consideradas sob várias perspectivas. Sob este ponto de vista, podemos relacionar uma certa perspectiva sobre o conjunto da música como um todo com relação ao seu evento temporal de forma análoga à concepção de Hegel da relação entre conceito e intuição:

[...] a unidade do espaço musical demanda uma percepção absoluta e unitária. Nesse espaço, como no céu de Swedenborg (descrito em *Seraphita*, de Balzac) não há baixo absoluto, não há direita ou esquerda, para frente ou para trás. Toda configuração musical, todo momento sonoro deve ser compreendido primariamente como relação mútua de sons, de vibrações oscilatórias, aparecendo em diferentes tempos e espaços. Para a faculdade criativa e imaginativa, relações na esfera material são como formas independentes de direções ou planos, assim como o são objetos materiais, na sua esfera, para as faculdades perceptivas. Assim como nossa mente sempre reconhece, por exemplo, uma faca, uma garrafa ou um relógio, independente da sua posição, e pode reproduzi-los na sua imaginação em qualquer posição possível, mesmo assim a mente do criador musical pode operar subconscientemente com uma gama de sons, independente da sua direção, independente da maneira na qual um espelho possa mostrar as relações mútuas, que permanecem uma dada quantidade<sup>374</sup>.

Não queremos dizer, com isso, que a música atonal seja espelhamento ou que seja análoga a formas racionais surgidas em outras formas particulares de ciência, muito menos

---

interessante entre ação do gênio, enquanto ação intuitiva e inconsciente, e história, pode ser feita. Estes pontos podem, porém, serem associados à questão da arte enquanto intuição do *Geist*, o que implica que, de certa forma, também o aparecimento fenomenológico das obras de arte e o desenvolvimento histórico da arte contém uma lógica que, apesar disto, não estão sendo pensadas ou elaboradas no momento da sua composição, mas transparecem através do indivíduo que cria (aqui, do gênio). Apesar do indivíduo que cria não estar consciente da lógica e das razões através da qual cria, há, na estrutura mesma do inconsciente e da intuição, tanto uma herança cultural quando uma lógica que orienta esta intuição. Neste sentido, é interessante a seguinte observação de Schoenberg: “Eu não devo esquecer de mencionar algumas poucas pequenas experiências e observações que vieram a mim a partir da contemplação de composições atuais. Obviamente, eu posso fazer aquilo apenas por sentimento [*Gefühl*]; esse sentimento, por sua vez, é dependente de pré-requisitos, através da influência da minha cultura inata e adquirida. Assim, eu não excluo o que eu não mencionei. Possivelmente, eu não percebi isso ainda; provavelmente, eu não sei isso ainda. E seu eu não escrevi tudo que deve ser considerado possível por associação ou combinação, talvez isso seja por conta de inibições da minha educação inicial mantendo-se no meu caminho. Ao compor eu tomo decisões apenas de acordo com o sentimento, de acordo com o sentimento pela forma. Isso me diz o que eu devo escrever; tudo o mais é excluído. Cada acorde que eu ponho ali corresponde à sua necessidade, a necessidade do meu instinto de expressão; talvez também a necessidade de uma inexorável porém inconsciente lógica na estrutura harmônica. Eu estou firmemente convencido de que a lógica está presente aqui [ou seja, nas harmonias que usam seis ou mais notas simultâneas, assim como na composição de Schoenberg, seja na fase do atonalismo livre, seja no dodecafonismo, já com maior ‘consciência sistemática’ ou, ainda poderíamos dizer, ‘justificação estrutural’, também, ao menos tanto quanto nos campos da harmonia cultivados anteriormente. E como prova eu posso citar o fato daquelas correções da inspiração, a ideia [*Einfall*], fora de considerações formais, a qual o alerta consciente é apenas muito frequentemente disposto, tem geralmente estragado a ideia [*Einfall*]. Isso prova para mim que a ideia [*Einfall*] fora obrigatória, que isso teve necessidade, que as harmonias presentes nisso são componentes da ideia [*Einfall*], na qual ninguém pode mexer.” Ibid., pp. 501 – 502.

374 SCHOENBERG, A. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950, p. 113. Grifo nosso.

que ela seja determinada por novos desenvolvimentos filosóficos pós-Hegel<sup>375</sup> (ou ainda, de Nietzsche em diante, enquanto expressão de niilismo<sup>376</sup>). Nem, também, que as formas de intuição musical tenham um padrão natural. O que queremos dizer, isto sim, é que a música atonal *põe em cheque* uma forma de intuição, não de maneira a mostrar que ela deixará de ser intuitiva por conta de uma nova adaptação (coisa que não ocorreu na cultura musical em geral até hoje), mas por mostrar que a função da música não é, de todo, *meramente reprodutora de formas de intuição estabelecidas*.

Assim, não nega-se aqui que a música enquanto arte seja uma “expressão sensível da ideia”, mas sim que esta expressão sensível tenha que ser compreendida em certas formas relacionadas a um padrão previamente instituído. Nem se afirma que seja possível transformar formas de intuição previamente estabelecidas para além de seus limites naturais. Mas sim que, através de intuição e sua relação com o pensamento (e assim, através da “manifestação sensível da ideia”, uma nova manifestação intuitiva deste pensamento) se possa *tematizar intuitivamente a própria intuição*. Neste sentido, a música atonal e todo seu questionamento das formas tradicionais é uma autorreflexão sobre a intuitividade cultural e natural da recepção musical. Disto não se segue, porém, que a música atonal também não tenha outras finalidades e significações (nem que ela assume esta finalidade expressamente ou conscientemente).

Hegel nos afirma que a arte expressa um conteúdo – logo a música também o expressa. De outro modo, porém, Hegel afirma que a música, por não denotar nada (como o fazem as artes espaciais) e por não poder determinar nada conceitualmente ou representacionalmente (como o faz a poesia através da palavra) não pode apontar um conteúdo determinado. Mas de maneira geral, a música trabalha com seu próprio conteúdo, que é a estrutura interna da subjetividade enquanto vibração, aquilo que também podemos dizer estar relacionado com os sentimentos. Ora, formas de sentir e compreender estes

---

375“ A modernidade é também caracterizada por interações entre o musical e o filosófico – alguns dos quais, ainda, são o resultado da perda de fé na habilidade da filosofia alcançar positivamente objetivos metafísicos. A música ela mesma não é, evidentemente, imune à crise que ocorre, em certo ponto, em todas as esferas da vida cultural moderna. A ideia de legar à filosofia a restauração ou substituição dos significados trazidos pela secularização e pelo surgimento da ciência moderna também pode ser vista como relacionada à crise das formas musicais sinalizadas pelo advento da atonalidade e pela crescente distância entre um público mais amplo e aqueles que exploram radicalmente as novas possibilidades na música. De qualquer modo, mesmo a música que reflete essa crise ao mesmo tempo envolve um fato ‘redentor’, de que isso pode ser experienciado esteticamente, como uma expressão da liberdade humana.” BOWIE, Andrew. **Music, Philosophy, and Modernity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 124 – 125.

376 Como quer uma leitura equivocada de Adorno por Brian K. Etter. Cf. ETTER, Brian K. **From Classicism to Modernism: Western Musical Culture and the Metaphysics of Order**. Aldershot: Ashgate, 2001.

sentimentos em formas de vibrações musicais, de estruturas sonoras, não podem ser também compreendido como uma forma de expressão de uma configuração sócio-cultural, uma espécie de tendência cultural e histórica da subjetividade de grupos sociais específicos – isto é, a interioridade do *Geist* absoluto?

O ponto que se coloca esteticamente aqui, e que transparece também no desenvolvimento das ideias e da filosofia de modo geral, é o limite entre *natureza* e *cultura*, e até onde vai a *autodeterminação* humana. Este ponto era caro a Hegel, e a sua divisão entre *Natur* e *Geist* envolve uma diferença qualitativa onde o homem, enquanto representante particular da manifestação do *Geist*, *domina* a natureza e se autodetermina de acordo com o processo de liberdade. O que Hegel não assume, porém, é que esta determinação seja totalmente contingente e livre com relação à ação humana. De outro lado, Hegel também não assume que é a natureza que, de um lado, determina os limites. Tanto a natureza quanto o *Geist* estão limitados e determinados pelas possibilidades racionais da *Ideia*, muito embora esta não possa ser considerada “anterior” no sentido ontológico e temporal, mas uma estrutura *necessária do ponto de vista do pensamento para a realidade enquanto passível de ser pensada*<sup>377</sup>.

Por isto, Hegel se diferencia de boa parte dos pensadores que contrapõem *natureza* e *humano*, ou, ainda, que relacionam *razão* com *humano*. A natureza e o humano não se diferenciam por um ser racional e o outro não (o que nos levaria a um paradoxo insolúvel com relação à possibilidade do conhecimento daquilo que não é, em si, racional, ou da relação entre duas formas separadas de racionalidade), mas se diferenciam por *graus de reflexividade*. Assim, não há em Hegel diferença entre a estrutura da natureza e do humano. Se há alguma limitação humana com relação à intuição, ela não está posta pela natureza (ainda que o humano seja também parte da natureza enquanto está relacionado com o nível não refletido desta), mas *pela estrutura lógica da Ideia*. O que quer dizer: se há alguma limitação racional para as formas de intuição é porque (1) esta estrutura racional não pode ser intuitiva (algo plenamente de acordo com a estrutura racional de Hegel) ou (2) porque ela não é racional.

---

<sup>377</sup> E não há realidade “não pensada” que não seja, ao mesmo tempo, sem sentido e sem efetividade. A posição de Hegel é, simplesmente, que não podemos delimitar o pensamento por aquilo que o próprio pensamento limita como não pensável. Se há o não pensável, simplesmente não podemos pensá-lo. Então não há, no pensamento, o não pensável. Devemos lembrar aqui que, na teoria da racionalidade de Hegel, há espaço para formas não tradicionalmente postas no pensamento enquanto algo racional, que vão desde a inconsciência (natureza), a sensação, a loucura (!), paixões, valores morais, formas artísticas, etc.

Pois bem: como pode uma estrutura existente e efetiva culturalmente ser, ao mesmo tempo, efetiva e irracional? Teríamos que aceitar, assim, que esta forma se adéqua ao modelo de (1), ou seja, que é racional, mas não intuitiva. Mas como então poderia ser arte, uma vez que a arte é a “manifestação sensível da Ideia”, e que esta manifestação sensível só pode se dar na forma da intuição (espaço-temporal)? Neste ponto, cabe-nos lembrarmos que o papel do processo lógico de Hegel (como vimos no primeiro capítulo) envolve a determinação de limites, a negação destes limites e a superação destes limites a partir do estabelecimento de novos limites. Semelhante a este ponto é a produção criativa na música, na perspectiva de Schoenberg:

Pois se nos perguntamos, por que nós medimos o tempo na música, nós podemos apenas responder: porque nós não poderíamos, de outra forma, apresentá-la. Nós medimos o tempo para fazê-lo semelhante a nós mesmos, para dá-lo limites. Nós podemos transmitir ou retratar apenas o que tem limites. A imaginação criativa, não obstante, pode representar o ilimitado, ou ao menos o aparentemente ilimitado. Assim na arte nós sempre reproduzimos algo ilimitado através de algo limitado<sup>378</sup>.

Esta concepção que estamos abordando corrobora, de um lado, com a ideia de uma arte conceitual ou de uma intuição pós-pensamento. Por outro lado, devemos refletir em que sentido esta nova concepção de música não questiona, além das formas de intuição “anteriores”, também a estrutura geral da razão hegeliana. Se a razão hegeliana pretende justificar toda uma estrutura histórica (como a razão moderna-iluminista) de razão, então como poderia Hegel, ao mesmo tempo, desenvolver uma *Ideia* lógica que tem uma estrutura determinante e justificadora desta razão histórica mesma e, ao mesmo tempo, permitir transformações radicais nas formas de intuição que ainda assim estejam de acordo com esta *Ideia* orientadora da manifestação do *Geist* em todas as suas estruturas?

---

378 SCHOENBERG, A. **Harmonielehre**. 3ª ed. Wien: Universal-Edition, 1922, pp. 249 – 250.

### CAPÍTULO 3 – A RAZÃO ATONAL NA HISTÓRIA DO *GEIST* E DA ARTE

*Estou farto do lirismo comedido  
Do lirismo bem comportado  
Do lirismo funcionário público com livro de ponto  
expediente protocolo e  
[manifestações de apreço ao Sr. diretor*

*Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no  
dicionário o cunho [vernáculo de um vocábulo  
Abaixo os puristas*

*Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais  
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção  
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis*

*Estou farto do lirismo namorador  
Político  
Raquítico  
Sifilítico  
De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora  
de si mesmo.*

*De resto não é lirismo  
Será contabilidade tabela de co-senos secretário do  
amante exemplar com  
cem modelos e cartas e as diferentes  
maneiras de agradar às mulheres, etc.*

*Quero antes o lirismo dos loucos  
O lirismo dos bêbados  
O lirismo difícil e pungente dos bêbados  
O lirismo dos clowns de Shakespeare*

*– Não quero mais saber do lirismo que não é  
libertação.*

*(Manuel Bandeira – Poética)*

#### 3.1. INTRODUÇÃO

O *Geist* é, na arte, a origem (*arché*) e o objetivo final (*telos*). A obra de arte tem o *Geist* como origem no sentido de apresentar o desenvolvimento do conceito para si mesmo por meio de uma exteriorização no sensível e de um estranhamento consigo mesmo. *Telos* no sentido de que esta exteriorização tem um objetivo reflexivo, que é o retorno do *Geist* a si mesmo, em forma de uma consciência que tem agora seus conteúdos desenvolvidos no

sensível e, assim, postos diante de si por meio da forma da intuição e da representação (este último especialmente no caso da poesia, caso limite da arte através do uso da palavra – elemento sensível mais próximo da idealidade e já no nível do conceito)<sup>379</sup>. Podemos dizer, assim, que a arte é uma das formas de construção e autocompreensão do *Geist* – e, portanto, do homem sobre si mesmo e sobre suas relações nos planos tanto existencial e social, na síntese do subjetivo e do objetivo em que o *Geist* absoluto se encontra.

Enquanto a música ligada ao sistema tonal já tinha encontrado seu parâmetro de inteligibilidade (e, assim, sua compreensão já estava além do mero nível da intuição), a música dodecafônica de Schoenberg nos provoca a buscarmos a inteligibilidade da sua obra, que é expressa intuitivamente, que deve vir ainda a ser construído através do princípio da escuta atenta (que Schoenberg chamou, como vimos no capítulo anterior, de “escuta impressionista”). Esta forma confirma os níveis expressos por Hegel: a intuição aparece fenomenologicamente antes ao processo de construção representacional e conceitual de inteligibilidade. A música dodecafônica talvez ainda busque seu princípio de inteligibilidade. A ideia que defendemos aqui é que o princípio de inteligibilidade encontra-se já embutido (porém de maneira imediata) na expressão intuitiva. Assim, a música dodecafônica contém em si processos inferenciais que são, eles mesmos, o caminho primeiro de compreensão desta forma de música, sua condução estética e o cerne a ser compreendido para a construção deste princípio de inteligibilidade. Trabalharemos a questão em três pontos: a lógica e o inferencialismo na música, enquanto processo histórico; a relação da música dodecafônica e da razão musical atonal com o processo histórico da arte em Hegel e a possibilidade de uma arte conceitual; e por fim como a música e seu processo histórico podem continuar sendo relevantes ao *Geist* por meio da busca de compreensão da relação entre liberdade e arte.

### 3.2. LÓGICA, INFERENCIALISMO E MÚSICA

O ponto que nos guia neste subcapítulo é o seguinte: como justificar que pode haver inferencialismo na música? Ora, uma vez que a arte é orientada pelo processo do aparecer

<sup>379</sup> Cf. A I, p. 28; POCAI, Romano. **Philosophie, Kunst und Moderne: Überlegungen mit Hegel und Adorno**. Berlin: Xenomoi, 2014, p. 108.

sensível da *Ideia*, podemos dizer que há a estrutura toda da *Ideia* presente nesta manifestação sensível – uma vez, também, que esta manifestação sensível é uma atividade do *Geist*, e esta sua atividade também é de acordo com a estrutura da *Ideia*. Os processos inferenciais são parte integrante e essencial do processo da *Ideia*, devendo também serem incluídos no processo fenomenológico-histórico. Ainda, Hegel compreende que a razão toda está presente já na intuição, mas (é apercebida) de modo imediato. Como a arte se encontra no nível do *Geist* absoluto, podemos dizer que no absoluto se encontra já a *Ideia* e, manifesta no modo da arte, esta *Ideia* é como a estrutura ainda não mediada conceitualmente, mas mediada de acordo com os materiais (espaciais e temporais) sensíveis na intuição pela atividade do *Geist*. Temos aqui condições suficientes de conceber um inferencialismo na música, uma vez que a música é uma forma de arte.

Para além disto, uma vez que (como vimos acima) é permitido conceber um processo inferencial como parte da manifestação da razão na história, e como a arte mesma possui sua historicidade imanente, podemos conceber que a música também pode conter uma historicidade imanente (ainda que Hegel não trate deste aspecto em específico). Mesmo que a música esteja restrita à forma particular de arte romântica, esta forma particular contém também um processo histórico. Para além de Hegel, porém, podemos conceber que o processo histórico da arte não se reduz a elevar o *Geist* ao nível da sua autorrepresentação e revelação (ou seja, a religião), para depois chegar à filosofia, mas que este processo de relação entre intuição e conceito, entre arte e pensar, são constantes culturais e históricas que ocorrem no interior da configuração livre do *Geist*.

A abordagem da arte de Hegel, segundo Pocaí<sup>380</sup>, é uma perspectiva que privilegia o conteúdo [*Gehalt*] diante da forma [*Gestalt*], ao contrário da perspectiva kantiana. Desta forma, podemos considerar a perspectiva hegeliana como voltada àquilo que a arte (desde a sua perspectiva geral, passando por suas escolas até as obras de arte singulares) expressa sensivelmente enquanto conteúdo (e como ela o faz) no decorrer da história, e que relação isto tem com uma espécie de forma social (ou transindividual) de consciência (que é basicamente o que compreendemos aqui por *Geist* absoluto). A obra de arte é uma manifestação sensível da *Ideia*, e enquanto tal, possui em si idealidade, ao mesmo tempo que deve estar singularizada, e, portanto, sensibilizada. Dito isto, segue-se que, muito embora a forma sensível em si não manifeste diretamente um conceito (apesar de manifestar alguma forma de

380 POCAI, Romano. **Philosophie, Kunst und Moderne**: Überlegungen mit Hegel und Adorno. Berlin: Xenomoi, 2014, p. 85.

*significado, ou conteúdo*), por ser um conteúdo ideal deve poder ser compreendida também conceitualmente, isto é, além de experimentada como arte na forma da intuição, também deve poder ser pensada.

Hegel considera o pensar sob três perspectivas: sob a perspectiva da categorização e classificação, sob a perspectiva do raciocínio silogístico e sob a perspectiva da unidade deste movimento silogístico e das classificações em um conceito. O entendimento coloca a classificação e a categorização ao postular termos universais que se referem a objetos ou características, sendo que o conceito está relacionado com os particulares que ele denota. Mas neste nível mantém-se a diferença entre o objeto/característica/evento denotado e o conceito. Essa diferença apresenta-se como algo imediato, algo que não vai além desta mera relação entre um universal e um singular. A solução deste paradoxo encontra-se no movimento de julgar: através do movimento silogístico a separação entre os conceitos e seus diversos níveis (o universal, o particular e o singular) são mediados. A conclusão de um silogismo não é apenas uma consequência a ser vista isoladamente ou meramente implícita ao raciocínio, mas o conjunto do silogismo (ou dos silogismos) é uma estrutura de mediação que, ao mesmo tempo que envolve uma relação entre elementos que são postos como separados nas proposições, estão mediados de maneira lógica a compor uma unidade. O resultado destes silogismos, quando vistos sob a perspectiva da razão especulativa, é a *unidade composta* (termo que designa de maneira adequada o que Hegel chamou de “identidade da identidade e da diferença”). O conceito é visto como este conjunto ou estrutura que envolve o silogismo e suas inferências, explícitas ou implícitas<sup>381</sup>.

O *inferencialismo* em Hegel é manifesto também *concretamente*, isto é, através da sua concretização e manifestação fenomenológica. E isto envolve, portanto, um desenvolvimento histórico/intuitivo das inferências (ou seja, das relações entre os elementos até então tomados como não relacionados ou relacionados em uma relação *exteriorizada*, como no caso das classificações do entendimento).

Segundo Hegel:

O juízo fora tomado geralmente no sentido *subjetivo*, como uma *operação* e forma, que ocorre puramente em um pensar *consciente de si*. Essa diferença é, porém, no lógico, ainda não apresentado. O juízo é para ser tomado como completamente uni-

381 O juízo (*Urteil*): “As verdadeiras diferenças do conceito, o universal, particular e singular, constituem espécies de conceitos, e ainda somente na medida em que são mantidas fora umas das outras por uma reflexão exterior. A diferenciação e o determinar, imanentes do conceito, estão presentes no *juízo*, pois o julgar é o determinar do conceito.” Enz., §165. Grifos do autor. O juízo é o momento dialético, onde há a diferenciação daquilo que inicialmente era dado como imediato. O processo de conexão e mediação desta primeira cisão é dado pelo silogismo.

versal: *todas as coisas são um juízo* – isto é, elas são *singulares*, os quais contém em si uma *universalidade* ou natureza interna, ou um *universal* que é *singularizado*; a universalidade e a singularidade se diferenciam entre si, mas são da mesma forma idênticos<sup>382</sup>.

O processo de desenvolvimento histórico da música poderia ser considerado, de acordo com esta ideia, como uma *inferência histórica*. Desta forma, a distinção entre consonância e dissonância é parte do processo de desenvolvimento histórico da música que mostra, ao fim, que esta distinção é imanente ao processo de inferência (e muda historicamente), mas que do ponto de vista da razão especulativa consonância e dissonância são aspectos arbitrariamente distinguidos de um mesmo elemento posto em autorrelação inferencial. Podemos fazer uma relação entre “cadência” (Schoenberg utiliza o termo *Schluss*) e inferência (onde *Schluss* também pode ser utilizado, como resultado da inferência ou como conclusão, denotando, de certa forma, a própria atividade de inferir). Vejamos este trecho de Schoenberg (trecho onde trata dos *Harmoniefremde Töne*):

O tratamento dessas notas-que-soam-juntas [*Zusammenklänge*] ocasionais nas obras de arte se diferenciam daquele dos acordes reconhecidos pelo que segue: os acordes reconhecidos são ou consonâncias ou dissonâncias. Enquanto consonâncias são eles completamente livres, sujeitos no máximo às necessidades dos passos fundamentais. Enquanto dissonância eles devem ser preparados e resolvidos, mas o desenvolvimento trouxe consigo a ampliação do tensionamento. Mas tome-se as condições de resolução efetivamente, e a não resolução mostra-se apenas aparente ou uma picanteria estilística, cuja premissa básica é a resolução. Então seria factual constatar a seguinte diferença: acordes dissonantes se resolvem, isto é, segue-se deles um caráter dissonante e a etapa necessária de um novo acorde correspondente; mas a construção harmônica ocasional mostra-se diferente através da resolução. A nota ‘ré’, por exemplo, posta no acorde dó-mi-sol, ocorre como suspensão ou nota de passagem, e se resolve; mas o acorde dó-mi-sol se mantém, não muda. Parece assim que o som dó-mi-sol é efetivamente o principal, o imutável, e a nota ré como um adendo não essencial, ocasional, mutável. Pode até ser, que na harmonia nenhum caso paralelo seja dado e, não obstante, isso não deva ainda provar que dó-mi-sol-ré não é um acorde. Eu penso: *isso é apenas a formação histórica desse soar-junto-das-notas, e isso comprova apenas que essas foram suas primeiras ocorrências e seus primeiros métodos de tratamento*. E que se esse método de tratamento mudou para casos singulares que se tornaram gerais e familiares, isso eu já mostrei várias vezes. Eu preciso apenas agora lembrar do caso, para o qual a regra diz que ao mesmo tempo que uma suspensão é resolvida, a harmonia também pode mudar, de uma forma que o novo acorde apanha o tom da resolução. E isso mostra-se como não sendo uma característica incondicional para o tratamento de um tom estranho à harmonia [*Harmoniefremden Töne*]<sup>383</sup>.

Hegel nos dá abertura para pensar um inferencialismo aplicado à música, uma vez que “em tudo há inferência [*Schluss*]”. Vejamos o seguinte trecho:

O silogismo é o *fundamento essencial de todo o verdadeiro*; e a *definição do absoluto* é, de agora em diante, que ele é o silogismo, ou, exprimindo essa determinação como proposição: *‘tudo é um silogismo’*. Tudo é *conceito*, e seu ser-aí é a diferença dos momentos do conceito, de modo que a natureza *universal* de tudo, mediante a

382 Enz. §167. Grifos do autor.

383 SCHOENBERG, A. **Harmonielehre**. 3ª ed. Wien: Universal-Edition, 1922, pp. 381 – 382. Grifos nossos.

*particularidade*, se confere realidade exterior, e assim, enquanto reflexão-sobre-si negativa, se faz algo *singular*. Ou, inversamente, o efetivo é um *singular*, que pela particularidade se eleva à *universalidade*, e se faz idêntico a si mesmo. O efetivo é uno, mas é igualmente o dissociar-se dos momentos do conceito, e o silogismo é o percurso completo da mediação de seus momentos, pelos quais se põe como uno<sup>384</sup>.

Embora a música seja uma manifestação artística, e esteja assim no nível da intuição, ela contém (como o próprio Hegel reconhece) estruturas lógicas nas relações harmônicas e rítmicas (que ele associa, apesar disto, com o entendimento e com o quantitativo). Podemos, porém, compreender que a ideia de encadeamentos ou de funcionalidade harmônica envolve um processo lógico, que se assemelha, guardadas suas devidas especificidades e em *latu sensu*, com inferências. Se compreendermos, como acreditamos que é o caso de Hegel, que “inferência” não se reduz ao silogismo formal, mas à estrutura imanente do pensamento nas próprias coisas e atividades, então podemos também crer que há a possibilidade de compreender conceitualmente aquilo que ainda não está no nível do conceito. Assim, a própria música pode ser vista do ponto de vista conceitual, e assim possui uma estrutura conceitual e inferencial (pois tudo é inferência, a mediação mesma que, enquanto mediação, unifica os elementos mediados em uma unidade imediata pós-mediação). O conceito, porém, encontra-se no nível do eterno, do além do tempo. Apesar disto, as manifestações fenomênicas que o compõe no seu percurso de efetividade se dão no tempo, e têm também, em si (e esta consciência também se torna *para si* quando chegamos na filosofia e, neste caso específico, na filosofia da arte), a estrutura conceitual, que é desvelada na música na forma intuitiva do tempo.

Podemos diferenciar, assim, entre inferências formais, que lidam com proposições ou com a mera forma do pensamento subjetivo, e inferências materiais, no sentido que estas inferências não apenas tem uma forma subjetiva do pensar, mas se realizam materialmente e, assim, através dos fenômenos. Desta forma, a inferência material ocorre também na história e em fenômenos como a música (que por sua vez também contém historicidade). Uma obra musical se desenvolve, assim, através de inferências musicais, que constituem a sua identidade enquanto obra, enquanto singularidade que, para ser compreendida, deve ter relação inferencial com o particular e com o universal. O processo histórico da música envolve o desenvolvimento e a exploração de diferentes formas de configuração e de inferência musical, e a mudança dos padrões de inferência envolve uma nova redelimitação do modelo musical – sendo esta redelimitação entendida enquanto expressão da liberdade do

---

384 Enz. §181. Grifos do autor.

*Geist* na efetivação, da forma mais ampla e coerente possível, da *Ideia*. As regras pressupostas em certas práticas específicas (como a música) nunca dão conta plenamente das possibilidades abertas pela própria materialidade conceitual, que se irrompe para além dos limites estabelecidos. Eis aí o elemento da transcendência constante – o processo de pôr e superar o limite, o que é justamente o que Hegel, ao fim, chama de liberdade, tendo o *Aufhebung* como sua ferramenta lógica – em um processo inferencial que, enquanto tal, envolve a necessidade imanente.

Levando em consideração que a música tem como conteúdo os sentimentos [*Empfindungen*] (que é uma forma imediata e que se dá na forma da intuição), podemos avaliar a seguinte afirmação de Hegel:

No sentimento [*Empfindung*] está presente a razão toda – o material completo do *Geist*. A partir de nossa inteligência que sente se desenvolvem todas as nossas representações, pensamentos e conceitos sobre a natureza externa, o jurídico, o ético, e o conteúdo da religião; como também inversamente, depois que tiveram sua plena explicitação, se concentram na forma simples do sentimento. Por isso um antigo disse, com razão, que os homens formaram para si os seus deuses a partir de seus sentimentos e paixões. Mas esse desenvolvimento do *Geist* que parte do sentimento costuma entender-se como se a inteligência estivesse de todo vazia, e portanto recebesse todo o conteúdo de *fora*, como se ele fosse totalmente *estranho*. Isso é um erro. Com efeito, no que a inteligência parece acolher de fora, na verdade, não é outra coisa que o racional; por conseguinte, é idêntico ao *Geist* e imanente ao mesmo. A atividade do *Geist*, portanto, não tem outro fim que refutar, pela superação do aparente *ser-exterior-a-si-mesmo* do objeto [*Objekt*] em si racional, a aparência de que o objeto [*Gegenstand*] é algo de exterior ao *Geist*<sup>385</sup>.

Aqui pode-se perceber como, no pensamento hegeliano, há já uma estrutura racional, porém não desenrolada (sem mediação), na intuição. Sendo a arte a forma de autorrelação e autoexpressão intuitiva do *Geist* absoluto, podemos dizer que há na arte também uma estrutura racional que é apresentada de maneira não mediada. Através da história e da filosofia da arte, porém, é possível (defendemos aqui) trazer ao conceito (ao nível do pensar) esta racionalidade da arte, muito embora esta transposição seja, como o próprio nome já diz, uma transposição. Não queremos dizer, com isso, nem que a intuição possa ser plenamente realizada pelo pensar, nem que a arte possa ser realizada pela filosofia – muito antes, os primeiros (a intuição e a arte) são condições fenomenológicas para os segundos (o pensar e a filosofia). Hegel nos dá abertura para tratarmos de uma intuição pós-mediação do pensar, quando trata da possibilidade de uma intuição intelectual, mas não como algo dado imediatamente, mas como um retorno do pensar à intuição após a mediação conceitual<sup>386</sup>:

385 Enz. §447, Zusatz. Grifos do autor.

386 Podemos ainda pensar a música como contendo uma espécie de pensamento sem conceito, como propõe Hindrichs na seguinte passagem: “Da mesma maneira, porém, existem duas tradições de teorias musicais que,

Mas a necessidade [*Notwendigkeit*] de *sair da simples intuição* [*Anschauung*] reside em que a inteligência atinge seu conceito através da cognição [*Erkennen*], e a intuição, ao contrário, não é ainda um conhecer cognoscitivo, pois *como tal* não atinge o *desenvolvimento imanente* da substância do objeto [*Gegenstand*], mas antes se limita ao apreender da substância *não-desdobrada*, ainda com o *acessório do exterior* e do *contingente*. *A intuição* [*Anschauung*] *é assim apenas o começo da cognição* [*Erkennen*].[...] *A cognição completa* pertence apenas ao *puro pensar da razão conceituante*, e apenas aqueles que se elevaram a este pensar possuem uma intuição completamente determinada e verdadeira; nele a intuição constitui simplesmente a forma genuína em que seu conhecimento, plenamente desenvolvido, de novo se concentra. Na intuição imediata eu tenho a coisa completa diante de mim; mas apenas na forma da simples intuição que a si retorna eu tenho diante do meu *Geist* a cognição desdobrada por todos os lados da coisa posta enquanto uma totalidade *em si mesma articulada e sistemática*<sup>387</sup>.

### 3.3. PROCESSO HISTÓRICO

#### Historicidade geral e a relação com a música

##### 1.

A arte traz a “sensibilização” ou torna sensível a *Ideia* (para Hegel). Neste sentido, a música torna sensível uma estrutura histórico-racional e suas transformações – o fato de que esta estrutura racional se compõe de diversas maneiras, mas não apenas formalmente, mas também no jogo entre sua composição e sua recepção, o que se dá no contorno social no qual uma conectada com a outra, que sugerem a determinação da música como um pensar não conceitual. A primeira tradição conceitua a música como a região do inconceituável. A segunda tradição a conceitua como *logos*. Ambas as tradições remontam ao início do pensamento musical europeu, iniciando porém no século XIX uma expressão particularmente marcante. A filosofia romântica da música formulou a região do inconceituável como um transbordar em um absoluto indizível. Para citar a famosa passagem de E.T.A Hoffman: ‘a música abre ao homem um reino desconhecido; um mundo, [...] em que ele deixa todo o sentimento determinável por conceitos para trás, para entregar-se ao indizível.’ [cit. E.T.A Hoffmann – *Ludwig van Beethoven, 5. Sinfonie*, no seu *Schriften zur Musik*, Berlin und Weimar 1988, pp. 22-42, aqui p.23]. Aqui, de acordo com o que já vimos (§178), completa-se na lógica da autorreflexão do pensar. Uma lógica musical pensa conformemente o pensar, que por sua vez se encontra na música. Música é assim – assim diz a tradição da segunda linha – conceituada como uma forma de pensar cuja lógica se pode explicar. Quando as duas tradições se conectam, deve o transbordamento sobre o conceituável apresentar-se como sendo mais do que um transbordar na intuição ou na emoção. Ele se efetua como um transbordamento em uma forma específica de pensar, talvez no pensar do absoluto, que essa lógica da lógica musical expressa. Esse pensar seria um pensar sem conceito. O indizível se constrói assim não como um irracional. Isso oferece muito mais uma forma de racionalidade onde o pensar não é conceitual. A fórmula de Rilke da música enquanto ‘linguagem onde a linguagem acaba’ [RILKE, Rainer Maria, *An die Musik*] seria nesse sentido uma linguagem que aponta para além do conceito.” HINDRICHS, Gunnar. **Die Autonomie des Klangs**. Berlin: Suhrkamp, 2014. §219, pp. 232 – 233.

387 Enz., §449, Zusatz. Grifos nossos.

se insere. Através deste jogo é que se compõe sua significação (que está ligada a uma *Weltanschauung*, ou visão de mundo).

Podemos pensar com Platão sobre a influência da música na constituição e formação emocional e, assim também, de um grupo social. Já na República, Platão fazia a análise entre os modos musicais e a forma que esses afetavam o comportamento<sup>388</sup>. A partir de Hegel também podemos conceber a música como agindo/configurando sentimentos e, por outro lado, também como expressão objetiva destes. Deste modo, a configuração musical pode ser concebida como estrutura objetiva de emoções e suas conexões, de modo que cada música é um entrelaçamento de afecções que, em seu conjunto, formam um “*ethos*” da obra. O *ethos* expresso pelo conjunto dessas obras, pelas regras que as determinam (as escolas artísticas, os sistemas de regras – tonal, atonal etc.) e pela compreensão/ recepção e discurso que eles geram, manifesta um momento e uma configuração particular da racionalidade geral – portanto, é uma manifestação histórica.

Mediante a análise hegeliana podemos criticar e superar a visão naturalista, que identifica relações sonoras objetivas e busca construir uma concepção musical através destas relações. O problema deste naturalismo é que a sua concepção não faz diferenciação entre o que é interno e externo na percepção, ignorando que os conceitos de consonância e dissonância não são apenas relações físicas independentes dos sujeitos, mas dependem da percepção e, deste modo, da relação entre o evento físico objetivo e a maneira com que ele é processado pelo aparato subjetivo. Ainda podemos ir mais longe e considerar que juízos perceptivos também estão relacionados com determinações de categorias perceptivas, e que estas categorias podem ser inatas ou construídas através da experiência. Ainda, as categorias perceptivas (que determinariam a percepção) sofrem influências do hábito, que por sua vez sofre influência também dos estímulos sociais.

A partir destas considerações, podemos entender que a percepção musical não pode ser explicada apenas por uma relação entre natureza e homem, mas estas percepções mesmas são constituídas de acordo com a construção dos objetos que lhe estimulam<sup>389</sup>. Considerar que alguns intervalos musicais ou algumas configurações de música são recorrentes pois são inatos à relação do homem com a natureza, ou são objetivos *na* natureza, ou são configurações inatas subjetivas, é um modo de pensar que desconsidera a variação da compreensibilidade humana e confunde limites de compreensão com a ideia de perfeição.

388 PLATÃO. **A República**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3ª ed. Belém: EDUFPA, 2000, 386 a – 445 e.

389 Cf. PATEL, Aniruddh D. **Music, Language and the Brain**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Ideias de perfeição são baseadas em construções históricas, e ainda que se pudesse almejar encontrar algum modo de configuração musical que pudesse de fato expressar uma espécie de perfeição, disto não se segue que a música e a sua compreensibilidade se reduza à busca pela perfeição.

Quando buscamos determinar a prática musical (seja na composição das suas obras, seja na execução ou no improvisado) por meio de um objetivo externo que ela deve buscar, estamos colocando um *telos* externo a ela. E ainda que a música possa ser pensada de uma maneira mais ampla como prática humana, social, existencial, etc., disto não se segue que existe uma finalidade própria ou específica da música. Apesar de a música abrir a possibilidade de se relacionar com finalidades externas, estas finalidades externas dependem de outros fatores que não são musicais. Um exemplo disto são concepções musicais que visam finalidades que são determinadas por interesses sociais, históricos, éticos e cognitivos que estão ligados às determinações destes elementos mesmos (visões sociais, éticas, etc.), mas não podem ser extraídos de maneira imanente da música mesma.

As configurações musicais, sendo as mais diversas, podem ocorrer, aparecer e ser apreciadas sob diversas óticas, e não devem se reduzir a funções ou a categorias como o belo, a perfeição harmônica, a expressão divina ou espelhar a natureza ou a configuração ideal social humana, assim como também não pode se restringir a influenciar a formação afetiva e ética de indivíduos.

A exploração da música mesma não precisa ficar presa a valores como os citados acima, nem a conceitos determinantes como consonância e dissonância, etc. A música pode ser determinada de maneiras diversas e mesmo a agradabilidade ou o gosto podem ser elementos não levados a termo na sua composição, pois outras sensações, emoções ou significados que ela possa vir a ter podem também ser um caminho explorado. Mas aí nos perguntamos: afirmar que a música não se prende a categorias ou funções determinadas significa que a música pode ser significativa independente da sua função, dos seus modos de ser percebida, sentida, de emocionar, entre outros?

Parece que quando pensamos ou buscamos interpretar uma música, elementos externos a ela são necessários para sua contextualização e significação. E é justamente este ponto que deve ser explorado: enquanto a música (e mesmo suas obras) não contém necessariamente *uma* função ou *esta* ou *aquela* relação com os sentimentos, emoções ou

estruturas sintáticas, ela tem a possibilidade de se relacionar com diversas funções e significados. A significação de uma obra musical pode mudar de acordo com o contexto em que ela se apresenta, assim como sua função. Um estilo musical que em determinada época ou para um determinado grupo social soasse desagradável, incômodo ou difícil, pode em outro momento ou em outro grupo social soar e significar de maneira diferente.

E por esta variação dos significados e sensações que a música traz que podemos relacionar as configurações musicais com algo de externo a ela: modelos de compreensão e racionalidade. No nosso entendimento, o termo “racionalidade” envolve expressões e configurações sociais que influenciam e são influenciados por emoções e sentimentos. O medo ou a tensão que uma determinada imagem ou intervalo sonoro cause pode estar ligado aos hábitos e ao imaginário de grupos sócio-históricos – o que Hegel chamou de *Weltanschauung*. Da mesma maneira, quando um modelo se repete até a exaustão e se esgota, mesmo aquilo que inicialmente seria rejeitado como “desagradável” passa a fazer sentido, pois a relação humana com a arte e com a música envolve não apenas a busca pelo prazer, mas a autocompreensão, a construção social e o desenvolvimento da diversidade racional e estética<sup>390</sup>.

Assim que podemos pensar que a música atonal, embora utilize intervalos tidos como desagradáveis e tenha uma sonoridade muitas vezes tensa, possa se tornar interessante em uma época em que um modelo musical chegou ao esgotamento (a saber, a música tonal tradicional – para diferenciarmos do novo tonalismo).

## 2.

No início do século XX, passamos por buscas de novos caminhos para a música, que podem, de modo simplificado, ser divididos em buscas de fuga do tonalismo através de busca por temas folclóricos (que tem/teriam caráter modal) ou pela fuga sistemática do modelo tonal, através do dodecafonismo e propostas afins. Mesmo em movimentos mais contínuos ao tonalismo encontramos constantes suspensões e dissonâncias que, se comparadas com o modelo classicista tradicional (que pode ser entendido como representante “pleno” do modelo tonal), fogem das regras e tendências mais rígidas.

---

<sup>390</sup> E a repetição do óbvio já assimilado, “obviamente”, é sempre mais facilmente assimilado, pois já está contida em um campo de determinação de sentido que já está delimitado pela repetição e pela prática. Vide indústria cultural musical, música comercial de jabá, rádio, etc.

Porém, existe uma diferença entre as expansões do tonalismo, que chegam até o uso da “margem” do sistema, e a mudança de paradigma que visa compor um sistema antinômico (ainda que não fosse considerado assim pelos seus autores, enquanto antinomia) – ou ainda, como um sistema mais amplo que também englobe o sistema tonal. O uso das “margens” do tonalismo, que marcam a música dos fins do século XIX e início do século XX, em movimentos como os neoclássicos ou nacionalistas, não estão ainda fora do tonalismo, mas buscam explorar as suas bordas ou limites. Ainda que este último caso gere paradoxos musicais para o sistema (como o caso de Wagner, como no emblemático início da ópera *Tristão e Isolda*), ou a busca de foco em outros elementos como variação timbrística, rítmica, ou foco na criação de “climas” mais do que em temas melódicos e seus desenvolvimentos, ainda assim estes podem ser considerados como pertencendo ao paradigma da música do sistema tonal.

Este movimento da margem marca, porém, a declinação/decadência de um paradigma musical. Neste ponto, decadência não deve significar diminuição do estético, racional ou musical. Antes, deve significar indícios de esgotamento de uma figura e sua tentativa de superação. “Decadência” aqui significa que o cerne do paradigma se tornou saturado ou inadequado sem, no entanto, mudança no paradigma central de significação ou no “horizonte de sentido”.

Isto porque mesmo a música feita à margem do sistema tonal apenas toma significado e forma através do paradigma tonal – é construído *nele*. Diferentemente, o sistema que se lhe contrapõe é construído *contra* ele. Neste sentido, ambos estão em relação com o sistema tonal, mas um como lhe pertencendo imanentemente (como um bebê que quer romper a placenta) e outro extrinsecamente (como algo que só se explica e significa enquanto a sua *contraposição* está pressuposta, isto é, seu significado inclui, ainda que negativamente, o paradigma do qual é a antinomia – e esta antinomia, lida de uma maneira hegeliana, surge *de dentro* do primeiro modelo, que se amplia, gera sua própria antinomia e, se quisermos ser hegelianos ainda, encontra seu ponto de assimilação identitária através do processo de *Aufhebung*).

É essa a situação da música atonal de Schoenberg.

Se a arte é um produto cultural que manifesta uma configuração do *Geist* absoluto, compreender a música dodecafônica parece ser parte integrante da compreensão social e cultural da sociedade ocidental a partir da primeira metade do século XX. Como, por que e

em que sentido este exemplo é válido e representativo é algo que também pode ser constatado dado sua importância histórica, o choque e a falta de assimilação que traz e também os elementos em comum que tem com outras manifestações culturais e artísticas da mesma época. O próprio conflito com relação à assimilação (ou a não-assimilação) da música dodecafônica é um elemento central nesta discussão.

Depois das catástrofes políticas, econômicas e sociais pelas quais a humanidade passou durante a primeira metade deste século [a saber, o século XX], já não é possível fazer arte como se estivéssemos vivendo em outro século, passado. A bancarrota de tantos credos e ideologias leva à mesma conclusão. Os artistas tiraram-na. Não só na música. Politonalismo, atonalismo e técnicas semelhantes correspondem ao abandono da perspectiva pelos pintores, depois de Picasso, e ao relativismo nas ciências naturais. A composição em séries corresponde à racionalização dos movimentos subconscientes no monólogo interior, pelos recursos das ‘psicologias em profundidade’. A polirritmia, que ameaça destruir a homogeneidade do movimento musical, corresponde à dissociação da personalidade no romance de Proust e no teatro de Pirandello. A volta à polifonia linear corresponde às tentativas de simultaneísmo na literatura. O uso de estruturas musicais antigas para objetivos modernos corresponde à arquitetura funcional. O ressurgimento de formas barrocas, pré-clássicas, corresponde ao historicismo na filosofia e na sociologia. A ‘música nova’ não é capricho de alguns esquisitões ou esnobes. É o reflexo verídico da realidade.<sup>391</sup>

### **Arte romântica e dodecafonismo**

Na forma de arte romântica, o que acontece é que uma vez que o conteúdo já encontra sua determinação e clareza, e que o *Geist*, encontrando-se a si mesmo na subjetividade, sabe-se livre. A forma (ou seja, os meios de expressão do conteúdo) ultrapassa o conteúdo. Mas isto, obviamente, expressa uma limitação: o conteúdo a ser expresso já foi esgotado, o que faz com que a arte passe a ser um mero ornamento do conteúdo já conhecido.

O processo de “descoberta”, desenvolvimento e autoconhecimento do *Geist*, assim como o processo de desenvolvimento da arte, envolve uma saída, estranhamento e, enfim, reconciliação com a natureza. Este último estágio, o de reconciliação com a natureza, falta na arte. A arte romântica permanece como manifestação da liberdade subjetiva diante da externalidade material e natural. Enquanto a reconciliação ocorre na forma de arte clássica, na

---

391 CARPEUX, Otto Maria. **O Livro de Ouro da História da Música: Da Idade Média ao século XX**. 5ª edição. RIO DE JANEIRO: EDIOURO, 2001, p. 416

arte romântica há novamente uma ruptura, preparando para a posterior reconciliação diante do caminho da religião e, finalmente, da filosofia<sup>392</sup>.

Por arte romântica Hegel entende a arte medieval do período cristão e também a arte “moderna” dos séculos das luzes e do século XIX (incluindo aquilo que se chama, de forma mais específica, de “romantismo” nas artes do século XIX). O processo da arte romântica, enquanto processo histórico, marca o momento em que o *Geist* ultrapassa a arte, tendo sua forma de autoconsciência ido além dela e, finalmente, gerando um processo de decadência na manifestação histórica da arte. Esta decadência manifesta este ultrapassar mesmo. Mas, por outro lado, a completude do processo histórico da arte traz a possibilidade da arte fazer uso de todas as técnicas e mecanismos que ela desenvolveu ao longo da história. O que a arte não pode mais é significar da mesma maneira como já significou. O que não quer dizer, porém, que ela tenha passado a ser insignificante. Através do momento da arte romântica, o *Geist* encontra sua própria subjetividade e seu conteúdo refletido nele, se colocando além da “mundanidade” da forma sensível. Este caminho para o reencontro da idealidade através da passagem pela intuição sensível e pela singularidade mundana envolve a arte como um meio que não pode ser ressignificado, pois segundo a própria definição de Hegel a arte é a forma do *Anschauung* [intuição] do *Geist*. Este *Anschauung* envolve uma relação com aquilo que é sensibilizado e singularizado, e portanto não pode ser algo além do mundano. A arte é, assim, sempre presa ao mundano, muito embora não se reduza a ele. Por conta disso, a arte não pode

---

392 “O conceito de ‘*Aufhebung*’ é um dos conceitos mais populares da filosofia de Hegel. Usando-se da definição por meios das funções de *negare*, *conservare* e *elevare* torna-se facilmente esquecido, que a efetividade comum desses três, tão distintos, sentidos é como a relação de coisas nas quais esses sentidos se completam. Um conhecimento parcial é superável [*aufhebbar*] em um conhecimento mais amplo. Mas é a arte superada efetivamente pela filosofia, depois de Hegel, em um sentido diferente ou no sentido completo junto com a religião? [...] A união da arte e da religião na filosofia, assim sua superação nela, acontece ‘em certo sentido’: há mais perspectivas de síntese – por exemplo, a síntese de conhecimentos parciais – mas aqui se lida com um sentido específico. Esse não seria determinado através de um *negare*, *conservare* e *elevare*, mas através de uma ‘perda’, de uma ‘mudança’ e de um ‘purificação’. Quando a limitação de um conhecimento parcial é negada, isso é exclusivamente um ganho. Quando, porém, a externalidade sensível é negada, o que é o ‘aparecer sensível da *Ideia*’, então Hegel fala de ‘perda’ [*Verlieren*]. O que é efetivamente perdido é irrecuperável. Há a possibilidade de aparecer outra coisa em seu lugar, mesmo algo superior – como aqui a ‘alta forma do objetivo’, a ‘forma do pensamento’ - mas esse superior é uma *elevatio*, o deslizamento essencial: A manifestação sensível da essência é com o pensamento ‘modificada’, não (ou agora completamente insignificante) sendo nele guardado. E quando se diz, que a vida religiosa é purificadora para o pensar filosófico, assim o que se contamina ali atrás não é apenas a segurança de si da desmitologização, mas igualmente também a consciência que a ‘purificação’ já é novamente o ‘abstrato’ e o ‘formal’, o qual o ‘todo efetivo’, que concretiza a verdade, deixa atrás de si; pois o resultado é de fato apenas o ‘cadáver’. Depois de tudo isso resulta que a arte não é mais superada [*aufgehoben*] na filosofia, como um conhecimento singular diante do conhecimento total. O que a arte traz, apenas ela pode dar; seu modo de ‘comunicar’ foi ‘perdido’ pela filosofia. O *kairos* da arte é experimentável apenas na escultura clássica. O tratamento histórico e filosófico dessa escultura é apenas o mediado, não a reposição superada. A ‘arte romântica’ mantém-se superior que a arte clássica no progresso gradual da consciência, sem a última poder ser superada; muito antes abre ela uma esfera própria da verdade, uma que a arte clássica havia fechado.” NOWAK, Adolf. *Hegels Musikästhetik*. Regensburg: Bosse, 1971, p. 208.

satisfazer a necessidade do *Geist* de encontrar seu pleno desenvolvimento através da *Vorstellung* [representação] e do *Denken* [pensar].

Ainda outra observação importante é que a arte romântica *não é mais a expressão adequada do Ideal*, e através disto devemos nos questionar em que sentido a *Ideia* lógica trabalha de maneira não apenas a regular o *Ideal*, mas também a permitir seu ultrapassar histórico. Podemos ver, por outro lado, que a *Ideia* deve se manifestar sensivelmente para que possa se tornar material para autorreflexão do *Geist*, ela deve se tornar intuitiva e se singularizar. Porém o caminho da manifestação da *Ideia* não pode se prender a este ponto, pois a *Ideia* não pode ser reduzida à mundanidade da forma sensível. Disto segue-se que a *Ideia* tem também sua idealidade para muito além desta forma sensível. Esta idealidade, de alguma forma, é também conteúdo para o *Geist*, assim como sua própria constituição (uma vez que a *Ideia* constitui o real). A arte romântica é assim a tomada de consciência deste caráter ideal do conteúdo expresso pela arte, assim como a experimentação desta idealidade enquanto conteúdo subjetivo e interno do próprio sujeito. Assim, o ir-além-da-arte manifesto pela forma romântica de arte é um complemento do desenvolvimento fenomenológico da *Ideia* e do *Geist*, sendo assim manifesto pela própria consciência artística que a arte não é capaz de concretizar plenamente, por si só, a consciência da *Ideia* enquanto elemento constitutivo do *Geist* – a sua verdade. A arte, como já vimos, é uma expressão de verdade (e não uma mera prática estética). Por isto, a arte romântica aponta, artisticamente, para o limite da arte, mostrando que sua verdade está além das suas capacidades de manifestação. E é neste ponto que podemos usar a teoria da arte romântica enquanto um elemento normativo para avaliar cultural e historicamente a arte moderna, e em específico o dodecafonismo de Schoenberg, através da perspectiva de Hegel. Sobre o desenvolvimento histórico da arte, diz-nos Pocaí: “O motor do desenvolvimento histórico artístico é, no fundamento, não a arte mesma, mas o movimento global do *Geist* absoluto, o divino-religioso. [...] A história do *Geist* absoluto segue seu caminho para a destruição da realidade adequada do conceito de arte<sup>393</sup>.”

O conteúdo da arte está ligado ao conteúdo divino e religioso, e assim a arte romântica representa o divino enquanto homem não porque a divindade, ela mesma, seja um indivíduo particular com forma humana (como os deuses gregos), mas porque esta representação da divindade é colocada na forma humana para representar não apenas o divino enquanto

---

393 POCAI, Romano. **Philosophie, Kunst und Moderne: Überlegungen mit Hegel und Adorno**. Berlin: Xenomoi, 2014, p. 245.

singular (enquanto algo que possa ser intuído), mas também enquanto algo que tem conteúdo interior e subjetivo, portanto, que sente e que sofre. E neste sentido, a arte romântica expressa o deus cristão:

Este conteúdo, em que o ‘acordo completo da *Ideia* e sua realidade’ novamente se rompe, é o conteúdo cristão, enquanto representado como *Geist* de Deus. Essa arte traz à história global do *Geist* absoluto diante do triunfo do cristianismo, aquela representação de Deus e com isso também essa compreensão da unidade entre homem e Deus – onde cada conceito de Deus tem sua realidade na experiência do divino – e assim a arte romântica é dada como conteúdo exterior. O cristianismo representa o Deus *como Geist* e *no Geist*, *como Geist* absoluto, que assenta sua realidade *na* ‘interioridade autoconsciente’ do humano.<sup>394</sup>

A forma romântica é o nível de consciência artística onde o conteúdo se prende à interioridade, à subjetividade e a liberdade desta, que é posta enquanto o infinito (o bom infinito) do *Geist*, isto é, sua contínua capacidade de autotranscendência. Através disto, a arte romântica se realiza em um estágio cultural onde a externalidade é posta como secundária e não essencial, sendo porém necessário o material externo para a expressão do conteúdo que esta arte manifesta, isto é, o interno não pode ser manifesto artisticamente senão através da externalidade, o infinito do *Geist* não pode ser manifesto artisticamente senão através da finitude da singularização.

Ora, o limite desta possibilidade de autonomização do sujeito diante do material externo (e da suposta “naturalidade” da própria constituição da percepção artística subjetiva) é o que vai determinar como pode a filosofia da arte de Hegel se comportar diante do evento da música dodecafônica de Schoenberg. No momento que a arte atinge autonomia plena diante de seu material, tendo sua significação e suas possibilidades de expressão ido além dos limites impostos pela externalidade, teríamos que aceitar que a arte de Schoenberg se encaixa perfeitamente na concepção hegeliana de arte romântica. A questão, aqui, é quando e onde – se no cume ou no estágio de decadência. Uma vez que questões como as ideias de consonância e dissonância, de tonalidade e toda a estrutura das relações entre melodia, harmonia e timbre são questionadas por Schoenberg, assim como a própria naturalização da percepção e da intuição artística, temos uma relação desta atitude com o espírito do que Hegel chamou de forma de arte romântica. De outro lado, a tendência do pensamento de Hegel é articular diferenciações para, ao fim, articular formas de reconciliação entre aqueles elementos que se colocam externos um ao outro. Aqui, ao fim, deveríamos encontrar na arte uma reconciliação do *Geist* consigo mesmo, assim como do *Geist* com a natureza. O que nos

---

<sup>394</sup> POCAI, Romano. **Philosophie, Kunst und Moderne: Überlegungen mit Hegel und Adorno**. Berlin: Xenomoi, 2014, p. 246. Grifos do autor.

parece, porém, é que tanto o dodecafonismo de Schoenberg (e, assim, a razão atonal) quanto a forma de arte romântica não tem como finalidade e consequência nenhuma forma de reconciliação, a não ser que esta reconciliação seja entendida, em Hegel, como o caminho que leva da arte para a religião – ou que a própria forma da interioridade seja o meio da reconciliação entre subjetividade e substancialidade, entre infinito e finito, entre liberdade e dependência, entre *Geist* e natureza. Porém encontramos em Schoenberg um processo de busca de superação da distinção entre consonância e dissonância, através da autonomização dos intervalos e da absorção mais ampla da série harmônica. Isto ocorre, de certa maneira, por meio de um *Aufhebung* que visa uma conciliação identitária entre as diferenças mediadas, ao mesmo tempo que garante autonomia e singularidade plena às diferenças de intervalos.

Uma coisa é certa: a arte romântica e o dodecafonismo têm em comum serem formas de arte pós-belo. O belo não é mais o paradigma principal da arte. Podemos entender melhor a própria racionalidade atonal se a concebermos como forma de expressão da liberdade na arte e como expressão de um conteúdo de verdade que não é mais dependente (ou ao menos não tem mais como marco regulador) da ideia de belo.

Teria, porém, a arte chegado ao seu estágio de negação de sua substancialidade espiritual através de uma espécie de forma niilista, que atestaria sua decadência<sup>395</sup>? Ou, mais ainda, seria este niilismo mesmo uma expressão artística válida para expressar a forma e o conteúdo mesmo do *Geist* absoluto, sendo a suposta “reconciliação”, tão aclamada por Hegel, uma falsa promessa na história? Além disto: poderia a música dodecafônica ser considerada uma forma musical do niilismo? É a estrutura da razão atonal, manifesta na música enquanto forma particular da razão, uma estrutura que aponta para a negação do conteúdo, ou ela mesma é uma nova estruturação de um conteúdo positivo? Ou seria possível, através da estrutura atonal, pensar ainda a possibilidade de um novo conteúdo? Porém, devemos nos perguntar antes (e aqui pensar junto com Hegel) como podemos falar de conteúdo através da música? Em que sentido a música pode expressar um conteúdo?

Hegel nos afirma que a arte expressa um conteúdo – logo a música também o expressa. De outro modo, porém, Hegel afirma que a música, por não denotar nada (como o fazem as artes espaciais figurativas) e por não poder determinar nada conceitualmente ou

---

395 Como quer ETTER com relação ao que ele chama de música moderna – em contraposição à música tradicional, tonal – representada por Schoenberg. Cf. ETTER, Brian K. **Between Transcendence and Historicism: The Ethical Nature of the Arts in Hegelian Aesthetics**. Albany: State University of New York Press, 2006; ETTER, Brian K. **From Classicism to Modernism: Western Musical Culture and the Metaphysics of Order**. Aldershot: Ashgate, 2001.

representacionalmente (como o faz a poesia através da palavra) não pode apontar um conteúdo determinado. Mas de maneira geral, a música trabalha com seu próprio conteúdo, que é a estrutura interna da subjetividade enquanto vibração, aquilo que também podemos dizer estar relacionado com os sentimentos [*Empfindungen*] (estando estes sentimentos sempre relacionados com esta sensação corporal, com esta vibração). Ora, formas de sentir e compreender estes sentimentos em formas de vibrações musicais, de estruturas sonoras, não pode ser também compreendido como uma forma de expressão de uma configuração sociocultural, uma espécie de tendência cultural e histórica da subjetividade de grupos sociais específicos – isto é, a interioridade do *Geist* absoluto?

### **Arte romântica e a decadência da arte como realismo**

Hegel divide o processo do romantismo em três partes: a primeira está relacionada com a aceitação da finitude humana mas com um impulso à ascensão infinita; a outra está relacionada à negação do mundo finito a partir de uma perspectiva intimista e religiosa, que parte de si como o infinito e nega, assim, tudo que é mundano; no terceiro nível esta subjetividade infinita se reencontra com o finito, encontrando-se em condições de lidar livremente com ele. Todo este processo é sinalizado com a motivação principal da perspectiva da arte romântica, que é o amor: assim o amor enquanto aspiração à transcendência, o amor ao Deus infinito (à universalidade) e finalmente o amor singularizado no outro indivíduo (o que marca o retorno às coisas finitas)<sup>396</sup>. Na terceira parte do processo, onde se encontra o que poderíamos chamar propriamente “decadência” da forma de arte romântica (que por sua vez é a figura que representa a decadência da arte mesma) a subjetividade infinita, encontrando-se separada da externalidade (que por sua vez também é infinita) passa a lidar com as contingências e singularidades mundanas, até o ponto de perder sua substancialidade. Ela se perde, assim, na contingência, perdendo seu fio de necessidade e de universalidade. Ou seja, o artista perde-se no prosaísmo da objetividade<sup>397</sup>, nos detalhes (muitas vezes insignificantes) da

<sup>396</sup> Cf. POCAI, Romano. **Philosophie, Kunst und Moderne: Überlegungen mit Hegel und Adorno**. Berlin: Xenomoi, 2014, pp. 255 – 265.

<sup>397</sup> Cf. *Ibid.*, p. 272.

rotina comum. Este movimento podemos associar com o realismo<sup>398</sup>. Isso acaba, no seu grau mais extremo, se tornando uma arte de imitação.

Poderíamos falar, aqui, desta forma de imitação da decadência do romantismo enquanto realismo. E poderíamos, assim, tratar de ao menos duas formas de realismo: o realismo naturalista e o realismo social. Em ambos os casos a arte seria baseada na imitação, porém na primeira teríamos elementos da natureza como base, enquanto na segunda teríamos elementos sociais. Podemos pensar estas formas de realismo aplicados à música, enquanto categorias do que chamamos de concepção mimética (em contraposição ao construtivismo). Sobre este processo de historicidade da arte estando ligado ao *Geist* absoluto, diz Pocaí:

Por tudo isso atesta-se o processo histórico-artístico para Hegel como expressão e efeito da história global do *Geist* absoluto, que passou além da arte e alcançou sua completude na contemporaneidade da filosofia. A modernidade encontra sua auto-compreensão adequada somente no conceito filosófico, e portanto qualquer busca por uma restituição da imediatidade estética está estruturalmente fadada ao fracasso: a arte, embora liberta de todos os limites, é agora não mais capaz de apreender assim como realizar as matérias e intenções básicas do ‘novo tempo’. Esse é o preço da sua liberdade<sup>399</sup>.

Ou seja, a arte entra em um estágio histórico de absoluta liberdade, ao mesmo tempo em que encontra um campo de contingencialidades como campo possível de sua significação, como campo de temas e de conteúdos a serem abordados. Ela deixa também de ter um papel significativo e substancial para a formação do *Geist*<sup>400</sup>.

---

398 Cf. Ibid., p. 267 ss.

399 Ibid., p. 292.

400 “Hegel traz para o discurso a mudança decisiva do clássico para o romântico, até o seu fim, sob a perspectiva global da história progressiva do *Geist*. Ele ressalta a história da arte por meio de um princípio geral que se aplica a processos espirituais de apropriação: o de uma necessidade estrutural, de permanente trabalho e resolução da imediatidade. Isto é como o primário, o processo de figuração da identidade subjacente do artista com um conteúdo [*Gehalt*] ideal e sua forma apropriada, que é resolvido por meio da figuração mesma. Cada obra singular mantém-se como unidade exteriorizada para além dessa primeira imediatidade. Embora Hegel tenha em vista menos a obra singular do que a história de uma época, assim como de um povo, que ele – suficientemente em analogia com tal estrutura exposta – ressalta como trabalho e resolução de cada um dos estranhamentos [*Fremdheit*], aquele da identidade imediata com o conteúdo ideal, que estão ligados com uma visão-de-mundo [*Weltanschauung*]. O pensamento, no qual ainda perdura o ‘interesse absoluto’ sobre os objetos, assim como o que é ‘ainda um segredo, um não-público’, com o qual ‘o material ainda é idêntico a nós’, interessa a Hegel enquanto base motivacional da transformação da história da arte. A história do clássico até a dissolução da forma de arte romântica se determina como negação permanente, como um devir-de-abandono [*Loswerden*] de cada ideal efetivo, de cada conteúdo relevante de visão-de-mundo dos povos e tempos por meio de cada esforço de compreensão, daquilo que é obscuro e ainda não tornado aberto e público. A diferença específica entre cada ‘ponto de vista do mais novo tempo’ e cada história mantém-se de tal modo que uma unidade imediata da subjetividade (estética) e cada conteúdo ideal determinado serão, finalmente, igualmente trabalhados, ‘formando assim todas as etapas particulares necessárias da forma de arte romântica.” Ibid., pp. 289 – 290.

Pocai compreende que em Hegel não há mais espaço para arte após ela se tornar algo do passado, ao menos no sentido de que ela tenha a mesma função e a mesma capacidade de expressar um conteúdo de verdade, tal como um dia já teve<sup>401</sup>:

A forma de arte romântica pode aparecer, sob o domínio da ideia de arte clássica como norma, apenas como deficiente – e isso desde o princípio. E isso já desde sempre, mesmo antes de ter que lidar com o novo tempo e antes do advento moderno, e assim deixar de ser ‘cheia de conteúdo’. Isso poderia nela – com uma exceção à parte – não funcionar para configurar essa adequação, porque seu conteúdo absoluto, a experiência divina cristã, não é um objeto estético genuíno, mas se coloca essencialmente para além da arte. A despedida do *Geist* da arte, que é posta pelo cristianismo, é alcançada no advento da modernidade – com a completude da história do *Geist* absoluto na filosofia idealista de Hegel – seu ponto final, a irrecuperável despedida da arte de si mesma<sup>402</sup>.

É no momento mesmo que a arte se torna mundana que ela perde sua “substancialidade” ou sua importância essencial para o percurso do *Geist*. A arte não encontra outra reconciliação posteriormente ao seu estágio de reconciliação no nível da arte clássica, pois a próxima reconciliação do *Geist* não será mais no nível da arte, mas no nível da religião. A arte romântica cumpre a função de fazer a passagem da arte para a religião, assim também opera o esgotamento de sentido da arte e sua autossuperação.

Este processo de des-substancialização ocorre também com a música: enquanto expressão sacra, a música tem a função de mostrar à subjetividade o seu próprio sentimento enquanto conteúdo, e relacionar esta capacidade de sentir com a representação religiosa cristã. Esta associação, porém, não pode ocorrer sem o uso da palavra<sup>403</sup>. Desta forma, a música cumpre uma função única e essencial, mas apesar disto não consegue cumprir esta função sozinha. Mas o processo de decadência da forma de arte romântica traz o mundano e a secularização da música: a música se torna independente e instrumental. Isto quer dizer que a música não mais está associada a sentidos externos de rituais religiosos, festas ou tem seu sentido associado ao texto. A própria música encontra na contingência dos sentimentos a possibilidade ampla de figuração e explora estas possibilidades. A arte secular encontra-se com a valorização histórica da música autônoma e instrumental.

Sobre a posição de Hegel com relação à música instrumental, Olivier acredita que há uma ambiguidade:

---

401 Cf. POCAI, p. 304.

402 Ibid., p. 305.

403 “A dificuldade é que Hegel não tematizou essa problemática da relação da música com o momento romântico da arte ou com a religião. [...] A questão se torna, mais precisamente, saber se a música é destinada a apresentar o conteúdo cristão-romântico, ou se deve considerá-la decididamente como uma arte puramente formal, sem função histórica ou religiosa.” OLIVIER, Alain Patrick. **Hegel Et La Musique**. Paris: Librairie Honoré Champion, 2003, p. 214.

Na realidade, a posição de Hegel é mais ambígua. A filosofia reconhece que com a música instrumental a música se torna independente. O processo de autonomização da música, tal como se manifesta com a realidade musical do século XVIII, se apresenta a seus olhos como historicamente necessário. O curso de estética reconhece implicitamente a lei do desenvolvimento histórico da arte em conformidade com uma lógica do material. Como a essência da música é o som, e não a palavra, a música deve se desenvolver como sistema de sons autônomos. A definição inicial da música de acordo com seu material leva Hegel a reconhecer teoricamente a validade estética de uma forma musical em contradição com a experiência subjetiva que ele faz, ao ponto que alguém poderia ver nele um partidário do processo de autonomia da música instrumental<sup>404</sup>.

A música possui de um lado um momento histórico onde ela se torna peça importante para a manifestação do *Geist* no seu trajeto ligado à necessidade imanente do conceito. De outro, podemos pensar que a música já existia antes do momento histórico do surgimento e da ascensão do cristianismo, assim como existe em ambientes não cristãos. Mas lá não havia ainda a consciência artística ao nível da arte romântica. O que isto deve significar? Se Hegel liga a música à forma de arte romântica, então toda prática musical revela uma forma de consciência da arte romântica? Podemos pensar em duas possibilidades, muito embora o próprio texto de Hegel não nos dê condições para uma resposta conclusiva. A primeira possibilidade é repensar a estrutura historicista da música, de maneira a adequar seu desenvolvimento histórico a todas as etapas das formas de arte particulares. Desta maneira, poderíamos falar tanto de uma música relacionada à forma simbólica quanto de uma música relacionada com uma forma de arte clássica. A segunda possibilidade é pensar que aquilo que é considerado arte não está apenas ligado às práticas técnicas específicas (ou seja, as formas singulares de arte), mas algo apenas é arte quando se encaixa tanto no momento histórico em que passa a fazer-se significante, assim como sua adequação ao conceito de arte em geral. Desta forma, poderíamos dizer que *havia* música antes do cristianismo, porém ela *não era arte*. Enquanto a ideia de arte (especialmente a de forma particular de arte) está ligada à expressão do conteúdo, uma manifestação singular de arte apenas é artística quando está conectada com a arte particular e com o aspecto universal da arte (o conceito em geral da arte). Apenas a relação com o cristianismo daria à música seu estatuto de arte. Desta forma:

O material tonal presta-se particularmente à expressão não apenas do sentimento do belo, mas ainda, *para o uso da dissonância, do momento da negatividade, da cisão, essencial ao conteúdo cristão*. A edição póstuma retorna mesmo à *Lógica* e à concepção da subjetividade para colocá-la em relação com o processo harmônico. A música realizaria, assim, os meios de exprimir o conceito ele mesmo, não somente no elemento exterior mas, ao contrário, o conteúdo mais essencial da representação religiosa, e faria isso muito melhor que a pintura, por exemplo, que não conhece a temporalidade e, por consequência, a dialética do *Aufhebung*. Na medida em que o conteúdo da Paixão é uma representação sensível do movimento do conceito, como

404 OLIVIER, Alain Patrick. **Hegel Et La Musique**. Paris: Libraire Honoré Champion, 2003, p.176.

uma ‘sexta-feira santa especulativa’, a música, com seu material harmônico, seria suscetível de apresentar o conteúdo absoluto<sup>405</sup>.

Disto se seguiria que a própria estrutura da música está ligada ao efeito que causa, e que este efeito está ligado a um objetivo fora dela, que por sua vez possui um conteúdo a ser expresso, e que este conteúdo envolve o sentimento (e um ou mais sentimentos enquanto formas estruturais musicais mais ou menos específicas) enquanto forma de compreensão necessária. Assim, a estrutura do sistema tonal poderia ser justificado como o modelo artístico-musical por excelência. De outro lado, tanto as formas musicais seculares quanto as formas pré-cristãs não entrariam no escopo da arte. Assim, a música instrumental do século XIX apenas poderia ser considerada arte se sua estrutura estivesse de alguma forma relacionada com a estrutura sentimental do cristianismo, enquanto as formas musicais do século XX voltariam ao estágio de não-arte, confirmando o aspecto de decadência da arte. Apesar desta aporia, o próprio desenvolvimento da música em forma autônoma e instrumental faz parte do processo de desenvolvimento da arte romântica, estando ela também ligada ao processo de secularização, que caracteriza a decadência da arte na forma romântica:

Hegel distingue três momentos da arte romântica: o momento *religioso*, a esfera inteligível, em que a interioridade permanece em uma relação imediata consigo mesma; o momento *profano*, em que a interioridade se afirma como tal na realidade mundana; e o momento da *independência* da exterioridade com tal e da subjetividade que se mostra em toda sua arbitrariedade. Esta progressão corresponde tanto ao desenvolvimento histórico da arte quanto ao desenvolvimento da religião ela mesma<sup>406</sup>.

O desenvolvimento da autonomia formal e estética da arte é ao mesmo tempo o tornar-se independente de um conteúdo que lhe determina externamente. Por isto o processo de decadência da arte tem um sentido ambíguo em Hegel: ao mesmo tempo que ela perde um dos elementos que é definidor de seu conceito, ela também ganha sua liberdade e a capacidade de formar-se e lidar com todo e qualquer conteúdo de maneira estética. No caso da música e do desenvolvimento da música instrumental, o processo dá-se como análogo ao processo de decadência da arte:

Na medida em que a música realiza sua essência, em se tornar autônoma, ela perde seu valor substancial; o progresso necessário da música é ao mesmo tempo seu declínio necessário, de forma que a evolução da música para sua autonomia parece justificar, ao mesmo tempo, a tese hegeliana do fim da arte<sup>407</sup>.

Uma das críticas de Hegel é que a música instrumental seria um assunto para “conhecedores”. Também há o ponto da primazia da música vocal e da melodia, e assim o

---

405 Ibid., p. 221. Grifos nossos.

406 Ibid., p. 226. Grifos do autor.

407 Ibid., p. 117.

desenvolvimento de harmonias complexas e do contraponto das vozes tiraria a ênfase da simplicidade da expressão melódica, que é considerada por Hegel como a essência artística da expressão musical, tendo como seu material superior a voz humana. A música instrumental, ao privilegiar as variações harmônicas ao invés da simplicidade melódica, se torna uma “arte do entendimento”<sup>408</sup>.

Porém, podemos entender isto da seguinte forma: o que a arte expressa é o conteúdo do *Geist* absoluto. Este conteúdo pode ser expresso em três níveis distintos: por meio da arte, da religião e da filosofia. Expressar o conteúdo do *Geist* absoluto seria expressar a forma de autocompreensão do *Geist*, e expressá-lo por meio da arte seria expressar este processo de autocompreensão (que entendemos aqui como uma prática cultural humana) não apenas enquanto expressando o desenvolvimento de um caminho pré-traçado, mas também uma expressão *estética*. Isto tornaria a arte algo muito mais formal do que relacionado a conteúdos de verdade. De outro lado, esta formação estética mesma pode ser compreendida no conjunto do *Geist* absoluto, que envolve os níveis do representar e do pensar. Se a razão hegeliana busca a unidade do diverso de forma a contemplar a coerência do todo, buscando trazer as contingências ao âmbito organizado e compreendido da necessidade imanente, então serve-nos aquela máxima leibniziana, expressa aqui em um contexto musical nas palavras de Schoenberg: “Nós estamos interessados em um sistema que estimule o interesse e excite a imaginação por organizar e unificar a maior variedade possível de eventos”<sup>409</sup>.

Abriremos aqui duas discussões: uma com relação à possibilidade de uma arte conceitual, ou da arte como forma de tornar intuitivo a estrutura conceitual, após o estágio em que há consciência filosófica. De outro lado, a própria atividade da liberdade do *Geist* (ou seja, sua autonomia) envolve o fazer artístico, enquanto fazer que lhe transforma ao mesmo tempo que expressa sua capacidade de autotranscendência. Antes disto, devemos considerar a questão do suposto fim da arte em Hegel.

## O fim da arte

---

408 Cf. *Ibid.*, 2003, p. 177.

409 SCHOENBERG, A. *Harmonielehre*. 3ª ed. Wien: Universal-Edition, 1922, p. 306.

Para tratarmos a questão histórica da forma de arte romântica e da música (pós-)moderna, devemos levar em consideração o que Hegel diz sobre a arte ser algo do passado:

Seja como for, o fato é que a arte não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que épocas e povos do passado nela procuravam e só nela encontraram; uma satisfação que se mostrava intimamente associada à arte, pelo menos no tocante à religião. Os belos dias da arte grega assim como a época de ouro da baixa Idade Média passaram. A cultura reflexiva da nossa vida cotidiana faz com que nossa carência esteja, ao mesmo tempo, em manter pontos de vista universais e em regular o particular segundo eles, seja no que se refere à vontade seja no que se refere ao juízo, de tal modo que para nós, as formas, leis, deveres, direitos e máximas, enquanto universais, devem valer como razões de determinação e ser o principal governante. Mas para o interesse artístico bem como para a produção de obras de arte exige-se antes, em termos gerais, uma vitalidade, na qual a universalidade não está presente como norma e máxima; pelo contrário, age em uníssono com o ânimo e o sentimento. É o mesmo que ocorre com a fantasia, que contém o universal e o racional unidos com um fenômeno concreto sensível. *Por essa razão, o estado de coisas da nossa época não é favorável à arte.* Mesmo o artista experiente não escapa dessa situação. *Ele não é apenas induzido e incitado a introduzir mais pensamentos em seus trabalhos mediante reflexões* que em torno dele se manifestam e pelo hábito universal de enunciar opiniões e juízos sobre arte. Pelo contrário, a natureza de toda formação espiritual faz com que esteja justamente no centro desse mundo reflexivo e de suas relações. Ele não poderia abstrair-lo por vontade e decisões pessoais; nem por meio de uma educação específica ou de um distanciamento das relações humanas fabricar uma solidão particular, restauradora do que se perdeu. *Em todas essas relações a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista da sua destinação suprema, algo do passado [ein Vergangenes]*<sup>410</sup>.

Na forma de arte romântica a arte não apenas entra em seu processo de esgotamento em relação à possibilidade de apresentar novas formas de significação que sejam substanciais para o *Geist*, como ela também desenvolve uma liberdade absoluta de lidar com todo e qualquer conteúdo e lidar com estes através das diversas formas possíveis, se apropriando de toda a técnica e conteúdo desenvolvido pela própria arte no decorrer da sua história. Assim, ao mesmo tempo que isto envolve um esvaziamento da arte nas suas possibilidades de significação, isto também é uma libertação absoluta da arte do regime estrito e necessitarista do conceito. A arte moderna tem a possibilidade de lidar com os particularismos e com as contingências da vida no interior do processo histórico do *Geist*, que apesar disto passa a ser indiferente com relação ao que arte pode apresentar após a sua superação e seu esgotamento do ponto de vista da “apresentação do conceito na forma da intuição”.

Hegel afirma que há algo mais elevado do que a aparência/aparecer sensível belo do *Geist*, e que este movimento de elevação leva o *Geist* de volta a si mesmo, de volta à sua própria interioridade, passível agora de ser refletida por conta da mediação sensível<sup>411</sup>. É antes

410 A I, pp. 24 – 25. Grifos nossos.

411 Cf. PIPPIN, Robert. **After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism**. Chicago: The University of Chicago Press, 2014, pp. 54 – 55.

a própria idealidade do *Geist* o fim em si mesmo, é o lidar consigo deixando o material sensível como algo acessório, a ser ultrapassado. Por isto a arte romântica, ao fim, é o ultrapassar do *Geist* da sua manifestação artística através do próprio processo artístico. Ou seja: é um *transcender imanente*, algo que apenas a capacidade autodiferenciadora e que engendra diversidades e diferenças que se relacionam e se influenciam (isto é, a negatividade) é capaz de possibilitar e realizar.

Como em outros momentos da filosofia de Hegel, o processo fenomenológico da realização envolve o momento da sua *Aufhebung* (superação) onde aquilo que é realizado chega a termo e, por isto mesmo, é ultrapassado e deixado para trás. Mas “deixar para trás” (aquilo que se torna um *Vergangenes*, um passado no sentido lógico-histórico, não apenas cronológico) não significa esquecer, apagar ou anular somente, mas manter este processo como caminho e apoio necessário para os próximos estágios – o que deixa evidente o caráter verticalizado e hierárquico desta organização racional e sistemática da experiência, que é a marca do que podemos chamar em Hegel de “processo fenomenológico”: sob esta interpretação, não há incoerência ou paradoxo na relação entre fenomenologia e sistema, mas complementação.

Mas a perspectiva hegeliana de uma unidade final do *Geist* (ou, dito de modo menos preciso, mas adequado, da razão) entra em conflito com a diversidade de caráter emergente na individualidade moderna, um ponto importante na arte romântica e que é reconhecido por Hegel como um traço da modernidade, apesar do caráter “prosaico” da sociedade moderna. Sobre este ponto, temos a seguinte observação de Pippin sobre pintura, mas podemos torná-la ao menos parcialmente análoga à música, em especial ao caso da música moderna, e com a questão da individualidade que emerge forte na música especialmente no período do romantismo, principalmente por meio de Beethoven:

[...] nós podemos dizer que a relação complexa entre a materialidade da pintura ela mesma e a pictórica significa espelhar ou ecoar o relacionamento entre superfícies corporais visíveis e a intencionalidade humana em geral. [...] Nós atribuímos intenção, motivo, reação e propósito de maneiras amplamente governadas por normas em um determinado tempo. No caso mais óbvio, chegar a ver pessoas não primariamente como instâncias de tipos psicológicos ou representantes de destinos de família, ou como exemplificações de uma classe social natural, mas como indivíduos absolutamente distintos em primeiro e mais importante lugar é uma atribuição de significado com uma complexa história moderna<sup>412</sup>.

O processo de decadência da arte (o que, segundo a interpretação de Pippin, abre o campo da arte moderna) envolve, segundo Nowak, três momentos: o de separação entre as

412 Ibid., pp. 55 – 56.

qualidades formais e as expressões, concretas; a separação entre a singularidade subjetiva e a esfera substancial; e os dois momentos juntos compartilhando a separação entre o sujeito criador do ambiente ao seu entorno e os interesses gerais da arte<sup>413</sup>. Envolto nisto está a condição social objetiva e a cultura de unificação narrativa prosaica. O indivíduo se torna envolto em um mundo social já determinado, e seu espaço de ação transformadora e constituidora ao nível do *Geist* objetivo e absoluto se torna diminuto. Sobre a leitura de Hegel da relação da arte com o seu momento histórico (e podemos pensar até que ponto isto é válido para o momento histórico do dodecafonismo), Pocai afirma: “A arte, enquanto uma perspectiva metafísica, essencialmente histórica, forma de conhecimento passada, não é para Hegel uma resposta adequada para a ‘necessidade contemporânea’. A ‘prosa do mundo’ não se deixa apanhar esteticamente, mas apenas conceitualmente<sup>414</sup>.” Isto se conecta com o desenvolvimento do *Geist* rumo a formas de narratividade prosaicas e também conceituais – ou seja, uma racionalidade mais adequada à filosofia (e, incluído aí, a cientificidade) do que à arte. A arte torna-se um elemento particular, contingente, de interesse crítico ou de agradabilidade. Assim

Hegel analisa magistralmente o caráter e conteúdo de verdade que (também) a experiência da arte possui, sob o ponto de vista da sua mediação com a consciência histórica, da experiência. Porém, como Hegel realiza essa história desde a posição absoluta da filosofia, o que ocorre é que a verdade da arte encontra sua verdade última na verdade omniabarcante do conceito absoluto, *que já subsumiu em si toda a experiência*. O conceito chegou a saber que a verdade da arte não está na arte. Podemos refletir sobre a arte de nossos predecessores, sacando à luz o que o *Geist* queria mostrar nas suas manifestações; podemos admirar-nos da sua beleza, suspirando de nostalgia e sentindo-nos arrebatados momentaneamente pela claridade majestosa do substancial, que nos traz talvez a lembrança do que já fomos<sup>415</sup>.

Pippin ressalta o lado prático da necessidade da passagem para o conceitual e para a filosofia. Mais do que um interesse teórico, de conhecer e expressar estruturas da razão, o que o momento histórico da modernidade traz é o autoconhecimento moral, a consciência discursiva da autonomia e a compreensão do que nós somos, enquanto humanos e agentes livres. E é neste sentido que a arte (e Pippin compreende aqui a arte “tradicional”, que ele chama de representacional e, no caso da pintura, pictórica) se torna “algo do passado”, pois ela não pode trazer a mediação conceitual em um nível necessário não apenas para a consciência da liberdade, mas para sua *efetivação*:

413 Cf. NOWAK, Adolf. *Hegels Musikästhetik*. Regensburg: Bosse, 1971, p. 204.

414 POCAI, Romano. *Philosophie, Kunst und Moderne: Überlegungen mit Hegel und Adorno*. Berlin: Xenomoi, 2014, p. 106.

415 ESPÍÑA, Y. *La Razón Musical em Hegel*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 1996, p. 115. Grifos nossos.

Tudo isso foi necessário para expor o que é para Hegel a limitação essencial da arte tradicional, e isso não é uma limitação religiosa: *a arte representacional não pode expressar adequadamente a completa subjetividade da experiência, a completa autolegislação, o estatuto autolegitimador das normas que constituem tal subjetividade, ou, ainda, não pode expressar adequadamente quem nós (agora) somos*. Apenas a filosofia pode ‘curar’ tal ferimento autoinfligido e permitir ao caráter autodeterminante da experiência sua expressão adequada. (‘Apenas a filosofia’, isto é, na concepção oficial de Hegel. Eu estou tentando sugerir que não há razão para que uma forma de arte, como abstração, não possa realizar tal exigência de uma maneira não discursiva.) [...] É a realização histórica da subjetividade no mundo moderno (especialmente a maior realização da liberdade na vida filosófica e política) que faz a arte representacional (ou toda a arte, incluindo a arte romântica) importar menos para nós do que importou um dia<sup>416</sup>.

A própria arte usufrui desta consciência da liberdade, e tanto o artista quanto o público passam a compreender o papel da arte de uma outra maneira. Mediante a arte, é posto ao nível da intuição e da representação elementos críticos e conceituais, o que torna a arte moderna diretamente relacionada com o conceito e com o juízo crítico e reflexivo. A relação da obra de arte com o público envolve o momento de reatualização crítica, de acomodação do estranhamento, e isto é válido tanto com relação à arte contemporânea quanto com relação ao modo como nos relacionamos com as obras e com as concepções artísticas do passado.

Segundo Beat Wyss:

Hegel pensou que o tempo em que ele estava vivendo era banhado no resplendor do pôr do sol. A espécie humana havia envelhecido ao decorrer da sua história, e estava agora na posição de olhar para trás para ver seus longos dias de trabalho. No vespéral encontra-se – espelhados pela distância de milênios – uma completa coleção das obras mais grandiosas do mundo. Cada obra representa, de uma maneira fossilizada, uma forma de consciência deixada para trás pela humanidade ao longo da estrada onde ela viajou para encontrar a si mesma. A arte de todos os tempos e povos estava em um processo de preencher a si mesma na concreta expressão do espírito autoconsciente<sup>417</sup>.

Esta visão tanto da arte quanto da história parece descaracterizar o pensamento de Hegel: compreende que as obras de arte são elementos estáticos, que estão lá para uma espécie de reflexão (no sentido literal do termo) de uma consciência externa que olha a si mesma de forma transparente. Mas o pensamento dialético de Hegel não admite esta separação nem esta reificação da obra de arte – diríamos, talvez, esta fossilização. Nada no pensamento de Hegel é fóssil, pois a relação entre o passado e a atualidade permeia cada instante da relação entre estas duas partes. Diríamos que o pensamento de Hegel é “confuso” justamente por não permitir esta fossilização: muito embora se possa dizer algo, o que se diz escorre no momento que é dito (eis o caráter da negatividade). E o mesmo acontece com a

416 PIPPIN, Robert. What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel), In: PIPPIN, Robert. **The Persistence of Subjectivity On the Kantian Aftermath**. Cambridge University Press, New York, 2005, pp. 300 – 301. Grifos do autor.

417 WYSS, B. **Hegel's Art History and the Critique of Modernity**. Tradução de Caroline Dobson Satlzwedel. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 01.

obra de arte: muito embora a sua produção possa ser compreendida hermeneuticamente como manifestação de um tempo histórico, de uma forma de racionalidade, de uma forma de configurar a ação, que a recepção da obra em um determinado tempo expresse também uma forma de compreender o mundo e a relação da racionalidade e a visão de mundo daquele tempo com aquilo que a obra expressa, o reencontro com estes conteúdos históricos todos (presentes, de certa forma, na obra, enquanto “guardados” - um dos aspectos do *Aufhebung*) deve ser entendido sempre como um momento de estranhamento e de desconforto. O que a obra de arte traz, com todo o conteúdo do seu “passado” ao presente, é justamente sua atualidade e presença: ela importuna o pensamento dizendo a ele “olha para mim, eu sou você!”. Com isto a obra não quer dizer apenas, no momento alienado da consciência, que ela “foi” aquela consciência no percurso histórico – ou seja, que ela é seu fóssil –, ela diz que “ainda é”, e exige o processo de “*Aufhebung*”, o processo de acomodação e reconhecimento por parte desta consciência. E, neste momento, a obra de arte traz também o conteúdo do novo, da readequação, da reinterpretação e também da transformação da experiência vivida com relação à obra e os conteúdos que ela traz – gerando o conteúdo re-transformado. Neste ponto, a ideia de retroatividade deve estar relacionada com a de atividade, e não se pode confundir o olhar retroativo com um olhar petrificador. Mais próximo a essa interpretação encontra-se Markus Gabriel: “Não há o Um originário ou permanente. ‘A substância se torna sujeito’ designa o gesto hegeliano de transição histórica para além da transcendência metafísica: a substância do sujeito é posta apenas *retroativamente* pelo processo de autoconstituição do sujeito<sup>418</sup>.”

### Arte conceitual

A concepção de arte de Hegel envolve uma tarefa histórica e racional, e portanto tem um caminho a cumprir. Por isto a sua ideia de arte parece-nos estranha: partimos de um conceito de arte que já foi elaborado a partir do fim do século XVIII: a de uma arte autônoma e expressiva, a de uma arte, podemos dizer assim, construtivista (de acordo com a terminologia que adotamos, muito embora dentro deste construtivismo a própria mimese

418 GABRIEL, M. O ser mitológico da reflexão – Um ensaio sobre Hegel, Schelling e a contingência da necessidade. In: GABRIEL, M.; ŽIŽEK, S. **Mitologia, Loucura e Riso**. A subjetividade no idealismo alemão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 71. Grifo nosso.

possa acontecer, mas como *técnica*, e não mais como *forma de consciência na arte*), e, portanto, a concepção comum de arte nos dias de hoje é justamente aquela arte que Hegel chamou de romântica, no seu estágio secular ou profano. Isso quer dizer: o que chamamos hoje em dia de arte é o que por meio de Hegel poderíamos chamar de pós-arte, e que mediante uma leitura hegeliana poderíamos conceber como tendo um caráter negativo, algo posto como estranhamento do mundo real (mesmo quando o busca representar, como no realismo), algo que faz pensarmos além (como nos casos de fantasias e da arte pela arte) ou que nos faz pensar sobre, mas não mais como algo que nos traz algo *constitutivo* sobre a realidade – que já está, de algum modo, posta através da filosofia (o que, diríamos, envolve também a abordagem científica de mundo, ou seja, encontramos-nos na pós-consumação do iluminismo).

É neste momento, porém, que podemos pensar os momentos do *Geist* absoluto hegeliano em correlação: além de uma *filosofia da arte* (aquela que encontra sentido e interpreta a função histórica dos conteúdos artísticos ou, ainda, que interpreta a obra moderna na sua negatividade), por que não podemos pensar uma *arte da filosofia*, isto é: não apenas trazer a intuição ao conceito (como o faz a filosofia da arte), mas também trazer o conceito à intuição – o que seria dizer, fazer uma *arte conceitual*.

Robert Pippin traz-nos uma incitação a esta associação da arte romântica secular em Hegel com a arte conceitual, muito embora não utilize esse termo. O ponto de Pippin é que “Hegel poderia pensar que a externalização de nossas ideias sobre nós mesmos em obras de arte é essencial, não meramente exemplificador<sup>419</sup>.” O ponto é que Hegel assume que não há nenhuma ideia *anterior* à arte, mas a ideia está *na* arte. Através da arte o indivíduo tanto se expressa quanto se re-conhece nesta expressão (e descobre de si algo que não sabia anteriormente a esta exteriorização da ideia em forma sensível). Mas esta expressão, enquanto provém de uma ação individual, é motivada por e expressa uma lógica do próprio *Geist*, assim uma lógica coletiva que está por trás destas ações e concepções individuais. Desta forma “Hegel também soma a este quadro do conhecimento de si a noção, controversa, de que algo como nossa identidade *coletiva*, isto é, o *Geist*, é distinto da mera soma de, ou não é apenas uma função direta de, tais confissões individuais<sup>420</sup>.” Logo mais, Pippin afirma:

Quando Hegel observa que, na nossa época, ‘a arte nos convida para uma consideração individual, e isto não pelo propósito de criar a arte novamente, mas para saber filosoficamente o que a arte é’, não apenas ele está já enfraquecendo sua própria concepção estrita da apreciação artística como algo essencialmente afetivo e

419 PIPPIN, Robert. **After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism**. Chicago: The University of Chicago Press, 2014, p. 41.

420 Ibid., p. 42. Grifos do autor.

intuitivo, mas ele poderia ser facilmente interpretado como estando introduzindo a possibilidade de um *diferente tipo de arte*, capaz de encontrar novas expectativas, uma arte da explícita consciência de si e de um tipo exploratório que se começa a ver com Manet, uma arte que requer do observador uma interrogação interpretativa de um novo tipo<sup>421</sup>.

A própria ideia de uma arte que não cumpre mais um propósito específico se expressa artisticamente, como a arte que trata de si mesma, a arte enquanto declaração intencional ou a arte que questiona a própria concepção que espectador tem de arte, fazendo-o refletir se a mera expectativa de arte ou se o mero ambiente em que usualmente se apresenta arte é o suficiente para que uma obra ou um evento esteja em condições artísticas. Temos, neste caso, o enigmático exemplo de 4'33", de Cage (peça onde o pianista senta ao piano e não toca absolutamente nada, fingindo tocar eventualmente). Podemos questionar se esta peça é realmente arte – muito embora seja evidente que não é música<sup>422</sup>. A intenção crítica de transformar um evento onde se espera uma coisa determinada em questionamento sobre as categorias que utilizamos para avaliar e conceber eventos é por si só o suficiente para que tenhamos arte? Para Vieweg

Em momento algum Hegel afirma que a arte está morta. Ele apenas torna manifesta sua ameaça, sua tensão interna, sua oscilação entre 'abstração' e 'concretude', sua oscilação, entre 'construção' e 'desconstrução', sua absurdidade, sua ambiguidade, seu dilaceramento, seu contrapontismo. Em todos os casos, Hegel já indicou antecipadamente tendências importantes da arte do século XX – a não-objetualidade, o formalismo, o simbolismo, o maneirismo, o impressionismo, o contrapontismo, o estranhamento – isso para indicar apenas algumas palavras-chave<sup>423</sup>.

Na modernidade a consciência da liberdade coloca a arte como um signo e como algo posto diante de algo que é livre (ou seja, o espectador). O conteúdo da obra não é mais determinado pela concepção unificada de algo posto objetivamente, mas é reconhecido como algo que é construído em um contexto onde os indivíduos são livres. Isto significa que a liberdade dos indivíduos é reconhecida enquanto parte do conteúdo da arte enquanto tal, e desta forma a própria substancialidade do conteúdo da arte é negada: ela não pode mais ter por conteúdo algo que se encontra além destes indivíduos e de suas relações mesmas. Desta maneira, a arte, ao significar o conjunto do *Geist* absoluto como um todo, e deste expressando a liberdade como uma concretização que envolve a liberdade entre os indivíduos, envolve o contraste e o conflito entre as diferentes expressões individuais de liberdade. Esta liberdade está ligada à realização de um *Geist* absoluto que, apesar disto, no “prosaísmo” da

421 Ibid., p. 42.

422 Uma vez que a música não pode ser outra coisa que a dialética entre o som e o silêncio.

423 VIEWEG, K. A Arte Moderna como Superação da Orientalidade e do Classicismo: Hegel e o “fim da arte”. In: WERLE, M. A; GALÉ, P. F. (Orgs.) **Arte e Filosofia no Idealismo Alemão**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2009, p. 171.

modernidade, guarda certo espaço para a diferença entre os indivíduos, enquanto eles se sabem livres. Por outro lado, estes indivíduos sabem-se livres mas o saber de sua liberdade ou encontra pouco espaço para sua efetivação ou entra em conflito com a realidade posta diante deles. A arte torna-se, assim, expressão deste conflito mesmo, e a multiplicidade das perspectivas (possibilitada pela própria ampliação do *Geist* que, no seu desenvolvimento, encontra um conjunto mais amplo de determinações e o coloca em uma unidade, resguardando suas diferenças) torna-se o conteúdo próprio da arte: o conteúdo é a própria multiperspectiva, que a arte abre no seu mostrar-se intuitivo. A obra de arte torna-se um signo aberto a interpretações, apesar de constituir um campo de possibilidades determinado pelo conjunto de limitações do seu próprio aparecer. Esta abertura de perspectivas pode ser relacionada com a “escuta impressionista” que Schoenberg defende, e esta atitude abre uma nova perspectiva diante da música, que permite novas composições que, por sua vez, têm como conteúdo artístico esta multiperspectiva mesma. Porém, como vimos, a própria ideia de “perspectiva”, enquanto um ponto fixo que dá a ver, é questionado pelo que chamamos de razão atonal.

Enquanto a música tonal representa a perspectiva a partir de um ponto central através do qual todos os outros pontos tomam seu sentido, e enquanto o caminho para o pluritonalismo (ou ordem omnitônica, na classificação de Fétis) e os processos de transição dos tons (como a modulação e a tonicização) abrem a possibilidade do paralelo com um multiperspectivismo e o intersubjetivismo, a música atonal pode ser compreendida como uma nova estrutura, onde a ideia de centralidade e perspectiva é questionada. A objetividade da obra atonal talvez demonstre que *não há lugar privilegiado*, gerando o paradoxo de que se possa pensar que a obra ela mesma possa ser compreendida de um ponto de vista absoluto, enquanto de outro lado só se poderia pensar a própria música atonal e esta objetividade “pura” (enquanto “lugar absoluto”) através de uma radicalização das perspectivas, onde a mesma obra permite, simultaneamente, perspectivas que são inversas umas às outras. Um exemplo disto é como Schoenberg usa as técnicas do serialismo (inversão, espelho, retrógrado, retrógrado invertido)<sup>424</sup>: enquanto esta técnica pode ser usada como técnica de composição, não pode também isto ser um chamado para a aplicação das mesmas técnicas *na interpretação?*

---

424 Técnicas essas já utilizadas por Bach.

Assim, a música atonal poderia ser considerada como uma música que chama a audição e a interpretação de uma maneira que questiona a ordem do tempo, a cronologia, a ciclicidade, a unilateralidade e, enfim, aplica a negatividade do tempo contra ele mesmo, de modo a fragmentar multiperspectivamente a unidade do tempo, exigindo que a música seja compreendida enquanto uma pluralidade de relações temporais que, no conjunto total de suas possibilidades, é congelada e leva ao conflito das temporalidades imanentes à própria obra a uma *contradição temporal que supera o tempo*. Poderíamos relacionar a música atonal com um nível conceitual que Hegel relaciona com o absoluto enquanto pensar (filosofia)? Apesar de todo o esforço, a música nunca poderia renegar o tempo – assim como a realidade não o pode. Apesar disto, trazer o nível conceitual como um momento *imane*te ao fazer musical, enquanto ele *acontece* através do tempo, é algo que pode tentar-se trazer para música, apesar das limitações que esta forma de expressão possui para tal (apesar da sua falta de conceito, do ponto de vista hegeliano).

Mas esta falta de conceito que Hegel atribui à música deve ser delimitada e compreendida nestas delimitações: a música não torna *claro* o objeto como algo alheio e como algo que possa ser compartilhado publicamente sem ambiguidade; de outro lado, a música, enquanto arte, é algo compartilhado e, enquanto todas as coisas são constituídas pelo conceito, ela também possui em si a estrutura do conceito, embora a consciência que ela é capaz de expressar não chegue ao nível de expressão que Hegel chama de *pensar*. A música é uma das formas de expressão da razão, muito embora seu conteúdo determinado se limite àquilo que Hegel entende por “imediato”: os sentimentos. Apesar disto, Hegel compreende que nas formas de intuição, inclusive nos sentimentos, há uma estrutura racional, muito embora compreendida ainda aquém da mediação que a representação e o pensar elaboram. Podemos compreender que os próprios sentimentos, enquanto conteúdos da música, têm uma estrutura racional, e que esta estrutura está relacionada com a estrutura da música – novas formas de estrutura musical trazem novas formas de encadeamento de pensamento (do ponto de vista do *Geist* subjetivo), que por sua vez devem expressar novas configurações de sentimento. Assim, as novas configurações musicais, quando significativas em um determinado momento histórico, trazem novas configurações de conteúdo (sentimentos e formas de responder sentimentalmente às estruturas inferenciais da música) à configuração do *Geist* absoluto, de maneira que através dela podem ser percebidas e testadas intuitivamente. A

partir, porém, da multiperspectiva enquanto tema (ou, melhor dizendo, enquanto *conteúdo*) da obra moderna, podemos compreender que

Hegel está nos pedindo para entendermos as dimensões históricas e sociais de produção e apreciação de obras de arte de acordo com a maneira que ele entende o significado social de ações individuais. (e, especialmente nesse contexto, vice-versa). Nós estamos dispostos a conceder (ou, ao menos, mais dispostos a conceder nesse caso) que de uma obra de arte pode ser dito que ela incorpora a ‘intenção do artista’ (qual intenção ele deve ter tido, considerando o que está exposto) de uma maneira não necessariamente ligada a quais sejam as intenções explícitas que o artista, ele mesmo, possa ter sido capaz de formular, e nós entendemos que obras de arte significam o que elas significam apenas com a instituição da arte em uma sociedade em um determinado período. Há, é claro, grande convergência entre as épocas e as sociedades, mas nós também lutamos com obras históricas para entender o que elas significavam em um determinado tempo, em uma ‘época’, assim como o para entender o que elas significam para nós. Eu creio que é claro que Hegel pensa em ações como também possuindo tal dimensão pública, performativa e também sócio-histórica<sup>425</sup>.

Ou seja, o artista é capaz de colocar suas intenções na obra, inclusive intenções apenas “mencionadas” e não explícitas – mas também que os sentidos e possibilidades de interpretação transcendem, na obra, as próprias intenções do artista, e se transformam de acordo com a configuração sociohistórica do *Geist*. Isto é, a arte atinge *autonomia* – o que quer dizer que não são as obras de arte em si que são “simbólicas”, “clássicas” ou “românticas”, mas, antes de tudo, o estágio artístico do *Geist* – que envolve tanto produção quanto recepção.

Deste modo, um *Geist* artístico “romântico” ou “pós-romântico” (moderno) é capaz de tornar o estatuto de uma obra produzida em outro estágio histórico (como na forma de arte simbólica) em uma nova configuração e significação, de acordo com as condições sociohistóricas atuais, através de reconstrução ou simples reconfiguração da interpretação. Isto não quer dizer, porém, que a obra não contenha em si as condições objetivas nas quais foi produzida, mas que a própria interpretação, por si só, é capaz de abrir novas possibilidades à obra, a reconfigurando através da pura idealidade e mediação do *Geist*, sem necessariamente ter que mudar sua configuração ou composição sensível. E é esta possibilidade, de trazer o sentido da obra de arte para uma discursividade ou idealidade para além do sensível, que caracteriza a forma de arte *conceitual* (que pode, de alguma maneira, estar contida já na forma romântica, sendo entendida como um desdobramento seu ou uma forma de superação através do retorno filosófico à arte análogo ao retorno do pensamento à intuição), e é esta mesma

425 PIPPIN, Robert. *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2014, pp. 57 – 58.

característica que prepara o caminho de autossuperação da arte rumo a novos conteúdos e formas do *Geist* (como a religião e a filosofia).

A superação da possibilidade de significação como algo esgotado e possuída por um indivíduo ou grupo de indivíduos é a expressão da amplitude do *Geist* e de como ele supera a perspectiva individual – é a forma de expressão da superação do *Geist* das formas particulares (os indivíduos), sua característica de transpassar, ir além, e colocar a verdade como algo transindividual (não mais *nos* indivíduos, enquanto cada um, mas algo que se objetiva *através* da relação entre eles), ao mesmo tempo um universal diversificado pela riqueza das contingências singulares. Assim, a arte não mais se prende ao conteúdo universalmente válido ao conjunto de indivíduos que são parte de um agrupamento social (como nos casos da forma simbólica e clássica), mas a própria individualidade e as diferenças entre as individualidades é parte da composição do conteúdo mesmo da consciência artística.

Falhar em reconhecer esta transcendência do *Geist* sobre o indivíduo é o que Pippin chama de “falha de reconciliação do *Geist* consigo mesmo”<sup>426,427</sup>. Neste ponto, o papel de “expressar a verdade” não é impossibilitado, mas uma vez que o próprio conflito de interpretações é reconhecido não como um acontecimento contingente a ser evitado, mas como uma etapa legítima e necessária do desenvolvimento da formação do saber do *Geist*, a expressão da ambiguidade e do conflito mesmo de interpretações torna-se a *verdade expressa pela arte*. Assim, a arte expressa de maneira intuitiva aquilo que, de certa forma, é consequência da dialógica discursiva e pensante entre os indivíduos em uma cultura moderna. Esta dialógica, como forma de mediação racional, traz um novo conteúdo, novas determinações que podem ser tratadas como algo, como um momento substancial da expressão subjetiva do *Geist*.

---

426 Cf. Ibid., p. 58.

427 Ainda: “Hegel, tinha certo sentido de que a mudança de uma época na instituição da arte estava acontecendo, mas ele compreendeu errado a situação como fim da importância histórico-mundial da arte, o fim da era da grande arte como um veículo indispensável do conhecimento de si humano. Ele pensou que a arte tinha se tornado uma ‘coisa do passado’. Ele o fez, sugiro, porque ele não tinha meios de saber como muito mais, em vez de menos, severa a tensão incompatível da cultura moderna se tornaria e especialmente não antecipou que as instituições que ele acreditou que iriam objetivamente realizar a genuína mutualidade do reconhecimento falhariam em fazer isso, tornando problemática a realização da liberdade no coração de sua narrativa. Em um nível mais profundo, Hegel não levou suficientemente em conta a inerente insolubilidade ou o caráter perene do problema da liberdade, e por causa disso ele pensou que algo como a necessidade de uma compreensão ‘intuitiva’ do absoluto poderia ser superada.” Ibid., pp. 65 – 66.

Esta multi ou pluriperspectiva é abordada por Pippin através das obras de Édouard Manet. Sobre isto e a mudança de perspectiva e conteúdo a ser expresso, é válida a seguinte afirmação de Pippin:

Por sucesso [na interpretação] neste gesto eu quero dizer que o equivalente modernista da beleza como ‘promessa de felicidade’ é a *promessa de significado*, talvez sob ainda mais intensa pressão. Nessas pinturas, é a promessa que molda a pintura, mas isso não é, talvez não possa ser, realizado com uma tal moldura<sup>428</sup>.

Segundo Pippin, porém, Hegel falhou em não dar muita importância, ou não ressaltar de maneira séria, a instabilidade potencial do mundo moderno<sup>429</sup>. Pippin então aborda este caráter *anfíbio*, termo do próprio Hegel, do homem e do indivíduo moderno. Segundo Pippin o caráter anfíbio está relacionado com “[...] nossa habilidade para compreendermos a nós mesmos tanto como corpos físicos como todos os outros tanto como sujeitos construtores de significado [*meaning-making*] e respondentes à razões, não meramente objetos<sup>430</sup>.”

A morte da arte, de certa maneira, pode ser considerada também como sua transformação (de modo como pensa Pippin): o que acontece, quando o *Geist* atinge a filosofia, é a possibilidade do desenvolvimento conceitual, assim, do filosofar sobre, mas também a abertura do tratamento estético do conceito (desta vez enquanto conteúdo consciente). E o que é o questionamento das bases conceituais da música mesma, levando a transformação dos conceitos a se sensualizarem nas obras e na prática musical, a transformar e enriquecer a percepção, senão a transformação da arte através do conceito e, finalmente, a manifestação sensível destes conceitos na arte (de modo que, através desta manifestação sensível, os universais, uma vez abstratos, se tornam concretos através da sua manifestação nos particulares)? Este é o caso tornado explícito através do tratamento dos materiais considerados básicos na música (o som e o tempo) através da sua diversificação histórica, que permite novas configurações musicais, ao mesmo tempo que novas configurações musicais permitem a abertura e o questionamento para novas formas de compreensão – o objetivo final é que se alcance uma identidade coerente através das determinações e diferenças geradas, que seja mais rica nas diferenças e tão ou mais coerente que a forma anterior – assim como também respondendo às aspirações de liberdade e de conhecimento que o tempo histórico exige, considerando as exigências do conceito. Ou, nas palavras de Hegel ao definir a *Ideia absoluta*:

428 Ibid., pp. 59 – 60. Grifos do autor.

429 Cf. Ibid., p. 60.

430 Cf. Ibid., p. 65.

Pode-se, daqui em diante, também ser dito que a *Ideia* absoluta é o universal, mas o universal não simplesmente enquanto forma abstrata, diante do qual o conteúdo particular é contraposto como um outro, mas como a forma absoluta, na qual todas as determinações, a plenitude do conjunto que através de si mesma retornou como conteúdo<sup>431</sup>.

### 3.4. LIBERDADE E SISTEMA

#### A posição da arte pós-fim-da-arte

Hösle defende a tese de que depois da filosofia, a religião e a arte perdem sua autonomia e sentido próprios. Elas são superadas não apenas formalmente, mas também real e concretamente pela filosofia. Assim, a relação entre direito abstrato, moral e eticidade na filosofia do direito (e no *Geist* objetivo) não é análoga à relação entre arte, religião e filosofia no *Geist* absoluto, pois no primeiro caso temos conteúdos diferentes, o que não ocorre no último caso, onde a diferença é apenas a forma e a maneira de significar o mesmo conteúdo. Assim, a filosofia é a forma mais adequada de significação e compreensão do conteúdo do *Geist* absoluto. E então o que Hösle afirma sobre a relação religião-filosofia também deve valer para a arte: “Uma atividade religiosa contudo fora da filosofia é, para o filósofo, impensável<sup>432</sup>.”

Um ponto importante da abordagem da relação de *Aufhebung* da arte no *Geist* absoluto é o tratamento desta relação entre forma e conteúdo: Hegel afirma que a diferença entre eles está na forma, mas não no conteúdo. Mas Hösle nos coloca, com relação a abordagem da relação entre religião e filosofia, algo que podemos usar também em analogia da arte com a filosofia: após o tratamento da lógica, não há mais separação entre forma e conteúdo<sup>433</sup>. O ponto aqui é detalhar que “forma” e “conteúdo” na filosofia do real tomam sentido também distinto. Forma aqui deve significar a maneira pela qual o conteúdo se desenvolve, como ele se relaciona com o saber, e sendo assim, de um lado o conteúdo é outro por estar em um

431 Enz., §237.

432 HÖSLE, Vittorio. **Hegels System:** der Idealismus der Subjektivität und das Problem der Intersubjektivität. Hamburg: F. Meiner, 1998, p. 595.

433 Ibid., p. 596.

diferente nível fenomenológico no processo de manifestação e autoconhecimento do *Geist*. Porém, há em diferentes formas a possibilidade de tratamento do mesmo conteúdo, inclusive a possibilidade de trazer a tona a própria forma anterior enquanto conteúdo da forma posterior.

Encontramos exemplos deste tratamento da relação entre forma e conteúdo, por exemplo, no *Geist* subjetivo, onde temos os mesmos conteúdos com tratamento mais complexificado em estágios superiores, como é o caso das paixões, da sensação e dos sentimentos na relação entre alma, consciência e psicologia. Segundo Höslle: “[...] a representação religiosa deve ter um outro conteúdo parcial, diferente do pensar filosófico – não, porém, que entre ambos os conteúdos não seja possível uma tradução<sup>434</sup>.” Este ponto, de uma possibilidade de relação ou tradução, junto com aquilo que Hegel afirma no tratamento da intuição sobre o retorno do pensamento ao nível de uma intuição pós desdobramento conceitual, é importante para tratarmos aqui da relação do pensamento de Hegel com a arte moderna e pós-moderna, especialmente na relação de transição do modelo tonal para o atonal na música do século XX.

Como vimos acima, há a afirmação de que das formas da arte até a forma da filosofia (assim como das formas da intuição até a do pensamento) há uma diferença de contingência: o pensamento busca resolver as contingências encontrando aquele caminho lógico e argumentativo que faz com que a realidade a ser sabida demonstre, racionalmente e discursivamente, a sua necessidade<sup>435</sup>. Pois bem, enquanto arte e filosofia têm o mesmo conteúdo, mas são expressos em formas diferentes, há também algo do conteúdo intuitivo e artístico (e isto também vale para a representação e para a religião) que está conectado à contingência. A questão que nos resta saber aqui é o seguinte: há na contingência mais conteúdo que na necessidade?

Seguindo um pensamento lógico tradicional, parece evidente que o contingente está ligado à consideração de ao menos duas possibilidades. Se estas possibilidades estão lá ainda como “conteúdos”, ou se isto deveria ser considerado apenas “forma”, é o que nos resta saber. Porém, neste ponto devemos considerar o seguinte: o processo de *Aufhebung*. É a partir deste processo de anulação, conservação e superação que Hegel poderia dizer que não há mais conteúdo na contingência do que na necessidade. Isto porque a necessidade se expressa aqui através de determinação, e toda determinação é negação. O *Aufhebung* não acontece sem o

---

434 Ibid., p. 596.

435 E isto, paradoxalmente, Hegel chama de liberdade.

processo de negação determinada, e esta é, como já vimos, um processo de desdobramento de conteúdos diversos através da reflexividade da negatividade.

A razão especulativa mantém, após o *Aufhebung*, aquele caminho da negação determinada, e os conteúdos negados são parte do processo de necessidade. Assim poderíamos afirmar que a diferença de conteúdo entre os níveis mais determinados e os menos determinados está apenas no grau de determinação e de diversidade de consideração, sendo que os graus menos determinados, mais abstratos, contém menos consciência das diferenças de conteúdo, enquanto nos graus superiores temos desdobramentos das diferenças e o processo de negação torna um determinado caminho *necessário*.

Mas ainda há algo mais que deveria ser considerado aqui: há elementos destes conteúdos que não podem ser absorvidos pelo pensamento: os elementos intuitivos da arte, por exemplo (como diz Höhle) deveriam ser traduzidos, de alguma forma, pelo pensamento. Mas pode o pensamento, sem um novo apelo à intuição, tratar de toda a contingencialidade apresentada pela arte no nível da filosofia, ainda que esta contingência esteja lá como superada [*aufgehobene*]? Outro exemplo válido é o que o próprio Höhle nos apresenta, com a relação triádica das figuras da divindade cristã: o pai, o filho e o espírito santo. O que sobra desta representação no nível do pensamento, quando o *Geist* absoluto torna este conteúdo filosófico? A estrutura triádica da lógica traz consigo todo o conteúdo da representação religiosa, ou há algo que fica por trás, algo que é deixado de lado e, em vez de ser trazido enquanto conteúdo mais determinado, não se torna também uma determinação lógica maior através de uma abstração da pluralidade dos elementos sensíveis presentes na intuição e na representação<sup>436</sup>?

Outra questão a saber aqui é: Hegel trata dos conteúdos, no plural, ou do conteúdo, no singular? Se o conteúdo se restringe à *Ideia*, então não há pluralidade, e ainda que esta *Ideia* envolva uma conexão diversa e complexa, ela é uma singularidade sistemática, ao mesmo tempo que é um universal concreto. E aqui temos dois pontos também de discussão: se a *Ideia* é um singular concreto, se ela é a realidade enquanto razão, e se não há fora nada da razão, então ela é uma espécie de ultra-singularidade, onde o aspecto do universal e sua diferença do singular existem apenas no processo de sua apresentação [*Darstellung*] e justificação. De outro lado, se a *Ideia* é o universal mediado pelo singular, ou seja, um universal concreto, um racional que tem efetividade, então podemos ter, nesta segunda alternativa, a consideração da

---

436 Ibid., p. 596.

*Ideia* enquanto elemento normativo da estrutura do real – mas não a identidade absoluta entre todo o real com a lógica e com a efetividade.

Neste ponto é importante retomar a diferença entre realidade [*Realität*] e efetividade [*Wirklichkeit*]. Esta distinção aparece nas *Lições Sobre Filosofia da Arte*, e é uma distinção conceitual usada para explicar o grau de desenvolvimento da *Ideia* enquanto manifestação sensível, ou seja, o *Ideal*. Neste ponto devemos fazer uma questão que, dependendo de como for respondida, retornamos a questão anterior, de como considerar a posição da *Ideia* no final da filosofia do *Geist*. De maneira que nosso ponto aqui é: há efetividade e realidade enquanto elementos distintos, e se há, quais são os conteúdos de ambos e suas diferenças? Há algo fora da razão? Ou, ainda, há algo da razão que não cabe no pensamento nem na forma da filosofia? Ainda, podemos falar de uma realização do *Geist* apenas no seu ponto culminante, ou a estrutura do ponto culminante é apenas a complementação do todo, onde o apelo a outras formas e seus conteúdos ainda é uma necessidade, e, desta forma, este todo fechado é algo que se transforma nas relações consigo mesmo?

Dependendo de como respondermos esta pergunta, teremos respostas diferentes para a questão do fim da arte, da função racional da arte no momento pós-filosófico, e mesmo de uma intuição pensada ou de um pensamento intuitivo – o que nos abre as portas para o tratamento de uma *arte conceitual*.

Voltando ao tratamento da questão da contingência, temos a seguinte afirmação de Höslé:

Mas mesmo que a diferença da forma atue também sobre o conteúdo, Hegel acredita que um conteúdo possa ser transmitido em outro. Essa posição não fora encontrada pelas referidas objeções. De fato segue-se disso que algo fora da linguagem da representação seja perdido nesta tradução. Mas isso Hegel pode aceitar, sem que sua tese fundamental seja atingida: o que é perdido é igualmente apenas o contingente, puramente positivo e histórico, enquanto a essência de cada conteúdo – que sozinho pode reivindicar alcançar o absoluto – não é apenas contido na filosofia, mas, em virtude da unidade entre forma e conteúdo, nela é trazida primeiramente como conceito e, com isso, na sua verdade. Isso surge também do ensinamento da unidade da verdade, que na religião e na filosofia devem igualmente manter-se como necessário, porque elas reivindicam um conhecimento do absoluto<sup>437</sup>.

Uma das questões que podemos colocar aqui é a seguinte: de acordo com o modelo hierárquico-progressista da filosofia de Hegel, uma vez que atingimos um modelo superior dentro da religião ou da filosofia, necessariamente as outras visões são superadas, muito embora o seu processo de desenvolvimento e alguns de seus elementos estejam ainda

---

437 Ibid., p. 596.

presentes enquanto transformados e superados neste modelo superior. O que quer dizer: se o cristianismo é a verdade na religião, não é possível que outra religião seja verdadeira tal qual o cristianismo, muito embora ela seja parte do caminho para a verdade. Assim, o mesmo deveria valer para a arte. E podemos conceber esta relação entre arte e verdade ao menos de acordo com estas possibilidades de interpretação: a arte manifesta a verdade através da modelagem sensível do *Geist*, e assim a arte mais verdadeira é aquela que permite maior grau de domínio do *Geist* sobre seu material e, ao mesmo tempo, maior independência, maior consciência e maior determinação do conteúdo.

Neste ponto de vista, a arte verdadeira é aquela que torna disponível intuitivamente aquilo que o *Geist* é. Deste modo, a arte encontra um processo necessário, que se torna uma lógica para compreender sua manifestação histórica e fenomenológica. Muito embora esta lógica não esteja necessariamente associada à cronologia, o que podemos compreender por meio do tratamento hegeliano da arte é que o processo lógico completo de antes e depois *depende* da conexão necessária entre as manifestações históricas da arte, o papel que estas manifestações têm nestas culturas de acordo com o grau de reflexividade espiritual possível a cada cultura e momento histórico e como, finalmente, se pode conectar este processo histórico de maneira tal que esta linha necessária se torne aparente e conhecida nos tempos presentes de acordo com o nível de consciência histórico deste mesmo presente – a saber, a modernidade.

Esta consciencialização do processo da arte e do seu significado funciona como uma tentativa de conciliar a arte com o sentido sociocultural e histórico, e deste modo também a própria superação da arte através de si mesma manifesta uma consciência cultural que não está aquém nem presa às manifestações artísticas (como no caso das formas históricas do simbolismo e do classicismo), mas além, e assim não apenas prende-se à intuição sensível que a arte possibilita, mas *conceitua o seu conteúdo*. Ou seja, há, na arte romântica, ou ainda, em um “retorno à intuição” através de um retorno da filosofia à arte, a possibilidade de tratarmos de modos de compreensão da arte que não se limitam a tornar um conteúdo intuitivo, mas de tornar conceitual uma intuição e de tornar intuitivo uma ideia ou um conceito.

Mas ora, qual a diferença deste “tornar intuitivo uma ideia” nos âmbitos das diferentes formas particulares de arte (simbolismo, classicismo e romantismo) se, segundo a definição de *Ideal* de Hegel (enquanto um critério normativo de organização lógica e histórica das manifestações artísticas enquanto autoconsciência cultural), todas as formas de arte são

“manifestações sensíveis da *Ideia*”? Por que haveria um lugar privilegiado e mais “conceitual” do que outro? Pois bem, como o próprio Hegel coloca, ainda que a estrutura da *Ideia* esteja presente em vários âmbitos desta manifestação (assim como também está na natureza, ainda que “dormente”), disto não se segue *consciência e domínio do uso dos conceitos na intuição*. O que quer dizer, ainda que a prática artística contenha sempre um conteúdo e seja passível de conceitualização, ela não envolve consciência do conceito *na prática* (seja esta prática considerada aqui na recepção ou na composição do objeto artístico) – este ponto apenas encontramos na forma de arte romântica ou, no que ainda especulamos, em uma possibilidade de retorno filosófico à arte: ou seja, na prática artística enquanto, ao mesmo tempo, *uma prática conceitual consciente de si mesma*.

Sobre a significação na arte devemos considerar uma relação de reciprocidade entre a obra enquanto elemento singular e arte enquanto prática universal. Visto que a arte não existe sem algum modo de manifestação sensível e sem a forma da intuição, não pode haver arte sem alguma forma de concretização e singularização da sua prática. O que nos coloca em relação com o objeto artístico, que é a obra. A singularização da prática artística dá-se na obra<sup>438</sup>, e portanto, não pode haver prática artística sem obra. Da mesma maneira, o significado da obra, ainda que possa ser considerado um sentido autônomo, retira sentido do seu horizonte de sentido, que é o panorama cultural geral do *Geist*. Ainda, no interior de uma prática artística fenomenológica, as obras de arte constituem sentido também através da relação que estabelecem entre si – e deste modo as escolas artísticas, enquanto forma particularizada de uma concepção racional e cultural de arte, assim como os modos e configurações de compreensão de uma cultura, constituem e transformam o sentido da obra. O que não deve ser entendido como uma afirmação relativista, mas como consequência de um modelo holista, onde a significação depende do intercâmbio de uma rede conceitual, onde se desenvolvem hierarquias entre os nós conceituais<sup>439</sup>.

---

438 Podemos abrir aqui a noção de “obra” ou ainda incluir a possibilidade de discutir arte enquanto performance sem obra. Mas o que queremos dizer aqui com a palavra “obra” é este processo mesmo de singularização da prática artística, ainda que esta “obra” resultante da singularização seja algo evanescente. Ela é (ou foi) “obra” enquanto é um *evento* da prática artística, um evento que necessariamente ocorre através de alguma forma de comunicação que, por mais abstrata que seja, usa-se do meio sensível e concretiza seu significado nele. A obra, assim, é este processo mesmo de tornar singular o universal através da prática artística. O fato de um evento artístico ter evaporado no tempo (como, por exemplo, performances não gravadas ou escritas, eventos não reproduzíveis ou um improviso) não significa, no sentido que estamos dando ao termo, que ele não tenha sido uma manifestação singular, portanto, obra.

439 Cf. A I, p. 156.

Assim, sobre o processo aberto de contingência na forma de concretização sensível do conteúdo, afirma Höslle: “Cada conteúdo universal [*Gehalt*] pode ser atribuído a vários conteúdos singulares [*Inhalte*] – quais se escolhe é mais ou menos arbitrário; seria possível também um outro conteúdo singular pensável<sup>440</sup>.”

### Arte e verdade

Ao considerar as limitações de expressão da verdade tanto das formas da arte quanto da religião, Hegel está se opondo a visões reducionistas, que acreditam que a verdade está *ou* em uma *ou* na outra. Poderíamos, porém, interpretar a visão de Hegel como a de alguém que apresenta a filosofia como a última verdade, e assim como uma posição que *exclui* a religião e a arte como detentoras de verdade, as colocando como estágios históricos importantes e necessários para o desenvolvimento da verdade na forma filosófica, mas que ao mesmo tempo não têm mais nenhum interesse para a busca da verdade após alcançarmos o estágio cultural da filosofia. Não obstante, a própria ideia hegeliana do processo do desenvolvimento conceitual enquanto um desenvolvimento histórico através de processos de *Aufhebungen* nos permite pensar que não há exclusividade aqui, mas *acúmulo* e *complementaridade*. Restar-nos-ia, portanto, pensar em que sentido podemos compreender os limites da arte como limites superados e em que sentido podemos pensar que a arte *ainda é relevante* para a cultura, vista de uma perspectiva hegeliana.

A superação da arte (não enquanto mero *Aufhebung* enquanto processo especulativo pós momento dialético, mas enquanto superação hierárquica) está relacionada com a arte não poder alcançar o propósito do *Geist* de maneira plena. Desta forma, o que temos é a identificação prévia de um *propósito* à arte, o que podemos considerar algo altamente discutível. Se o fim da arte não significa o fim da sua prática, nem, de qualquer modo, o esgotamento total de seu sentido, mas o fim da capacidade da arte de trazer o conteúdo previamente estabelecido enquanto algo a ser *mostrado*, estabelecido e sabido, então isto

---

440 HÖSLE, Vittorio. **Hegels System**: der Idealismus der Subjektivität und das Problem der Intersubjektivität. Hamburg: F. Meiner, 1998, p. 607.

também significa o esgotamento da arte com relação a *este* tipo de demonstração *deste* conteúdo. A questão aqui gira em torno destes dois pontos: (1) da arte enquanto mostrar e conceber intuitivo e (2) do conteúdo a ser determinado artisticamente. Se é previamente determinado que a arte tem certas limitações na sua forma, e se também temos previamente determinado que o conteúdo “mais nobre” a ser desvelado deve ter seu desdobramento não apenas nos limites da arte, mas também deve perpassar a religião e, finalmente, a filosofia, então já está previamente determinado, com isto, os limites da arte – e assim, previamente determinado a possibilidade histórica do seu esgotamento.

Hegel aborda, ainda no âmbito do *Geist* subjetivo, uma espécie de retorno à intuição após a mediação do pensamento – o que poderia caracterizar a *intuição intelectual* enquanto uma forma mediada pelo processo de reflexão do *Geist*. Podemos ainda questionar sobre a reflexividade conceitual relacionada com a própria prática artística, comum na arte contemporânea, onde os conteúdos da arte e a arte mesma enquanto conteúdos estão implicitamente conceitualizados e a obra, tanto enquanto composição quanto enquanto objeto de apreciação e crítica, só podem ser compreendidos no interior desta relação entre a obra artística como proceder intuitivo e da obra artística no contexto dos questionamentos conceituais.

Temos, na interpretação de Pinkard, uma passagem da arte para a religião revelada, que faz com que a arte tenha sua função submetida a este conteúdo religioso (o que faz com que a manutenção da arte romântica seja coerente com a coexistência da religião, muito embora aqui a arte perca sua autonomia e sua centralidade), e posteriormente temos uma passagem da religião cristã para a teologia racionalizada e, finalmente, para a filosofia enquanto descoberta da forma e do conteúdo legítimo do *Geist*, o que significaria uma prática que “apela apenas para a razão e não admite nenhuma outra autoridade fora do que nós, enquanto agentes racionais, podemos determinar para nós mesmos. A filosofia, por sua vez, percebe que suas próprias reflexões e apelos para a razão necessariamente tem um lado profundamente social e histórico<sup>441</sup>.” Em uma interpretação como esta, nós temos ressaltado o caráter da autonomia do *Geist* enquanto autonomia do processo dialético histórico e coletivo dos seres humanos enquanto agentes racionais.

---

441 PINKARD, T. **German Philosophy 1760-1860: The legacy of idealism**. New York: Cambridge University Press, 2010, pp. 295 – 296.

Poderíamos, ainda, manter uma leitura focada na perspectiva da autonomia, porém sem o viés da autonomia individual (tal como quer Pinkard), mas entender o *Geist* como o processo de manifestação do *logos* (ou, em termos hegelianos, da *Ideia*) que *atravessa* os seres humanos, que muito mais os determina do que é determinado por eles – e assim a autonomia e a capacidade infinita de autotranscendência do *Geist* teria os indivíduos humanos como agentes apenas parcialmente conscientes deste processo, estando eles submetidos a uma autonomia que não é, ao fim e por completo, a sua mesma, sendo cada parte uma parte determinada da estrutura, que pode ter maior ou menor influência sobre a construção e a transformação desta estrutura mesma, mas está desde sempre, de uma maneira ou de outra, submetida a ela. Pois

Aliás, como até agora vimos, o processo da necessidade e de natureza que por ele é superada a necessidade rígida presente de início, e seu interior é revelado; pelo que se mostra então que os termos vinculados um ao outro não são, na realidade, mutuamente alheios, mas apenas momentos de *um* só todo; cada um deles, em sua relação para com o outro, está junto de si mesmo e consigo mesmo se reúne. Eis a transfiguração da necessidade em liberdade; liberdade essa que não é simplesmente a liberdade da negação abstrata, mas antes a concreta e positiva liberdade. Donde se pode também concluir como é absurdo considerar a liberdade e a necessidade como exclusivas uma da outra, reciprocamente. Sem dúvida, a necessidade enquanto tal ainda não é a liberdade; *mas a liberdade tem por sua pressuposição a necessidade, e a contém como superada [aufgehoben] dentro de si*<sup>442</sup>.

A leitura que se coaduna com o processo histórico da música (considerando que a música dodecafônica atonal é um evento histórico significativo) abre uma perspectiva diferente da perspectiva determinista, onde a autonomia passa a ser apenas um aspecto ilusório diante do determinismo da *Ideia* enquanto estrutura abstrata *prévia* do processo histórico-social e humano, que impõe esta determinação através de uma teleologia que seria imanente a este processo histórico mesmo.

A maneira como concebemos a relação entre a *Ideia* e o *Geist*, especialmente no nível do *Geist Absoluto*, afeta diretamente a maneira como podemos conceber a arte, em especial suas singularizações e seu processo histórico. A arte, como já vimos, é determinada enquanto expressão do *Ideal*, que nada mais é do que uma expressão do *Geist* tomada como “sensibilização da *Ideia*”. Isto quer dizer que, dependendo de como concebemos a estrutura desta *Ideia* (se ela é aberta para diferentes conteúdos e configurações ou, melhor, se ela é definida pela concepção de autonomia, ou se ela é definida por uma estrutura determinante e teleológica) teremos visões diferentes de como a arte se configura e de como podemos conceber suas expressões na história – o que por sua vez determina como podemos relacionar

442 Enz., § 158, Zusatz. Grifos nossos.

as formas de racionalidade musical do que chamamos de *razão musical tonal* e *razão musical atonal*.

Assim, segundo Pinkard “[...] A filosofia pós-kantiana do próprio Hegel tem demonstrado que o que mais importa para nós é a nossa própria autodeterminação, nossa liberdade, a meta da arte é mostrar-nos a liberdade na forma de belas obras<sup>443</sup>.” Porém, uma breve análise da concepção hegeliana nos mostra que não pode ser este o caso, pois muito embora a arte possa corretamente ser considerada como manifestação da autonomia e da liberdade do *Geist*, a própria noção de *beleza* na filosofia da arte de Hegel é definida pela relação entre conteúdo e forma (isto é, o conteúdo enquanto idealidade e a forma enquanto a configuração sensível que esta idealidade toma), sendo o *belo* a perfeita adequação entre conteúdo e forma. Mas a própria arte romântica, uma forma ao mesmo tempo mais complexa e mais consciente de si, já é uma forma de desequilíbrio entre conteúdo e forma, visto que na forma histórica da arte romântica a nossa capacidade de manifestar e compreender o conteúdo ultrapassa as formas sensíveis de sua manifestação (sendo, assim, não mais o mero aparecer intuitivo, mas o processo de interpretação e manifestação interior o paradigma central desta forma de arte). Isto quer dizer: a arte romântica é uma forma de arte *pós-belo*. Assim, a arte romântica permanece manifestando nossa liberdade e autonomia, inclusive é considerada na sua potencialidade de questionar o prosaísmo moderno e reafirmar a liberdade e mesmo a idiossincrasia individual diante da “máquina social” da modernidade. E neste ponto, não podemos reduzir a função da arte em manifestar a liberdade em “obras de arte belas”, pois a arte transcende a própria beleza. De outra forma, a própria consciência do conteúdo faz reconhecer a incapacidade desse ser plenamente expresso na forma sensível, e isto é o reconhecimento da idealidade mesma deste conteúdo através da mediação sensível. E com isto, retomamos a questão: se este conteúdo mesmo é a liberdade, então o conteúdo da liberdade é que ela mesma não tenha nada além dela como conteúdo. E o que isto poderia significar?

De um lado, a arte poderia ser considerada, especialmente no âmbito da forma romântica, onde Hegel situa a música, como uma forma de negatividade diante das determinações naturais e mesmo das determinações das configurações sociais atuais diante da capacidade infinita de autoconfiguração do *Geist*<sup>444</sup> (usando a linguagem deste trabalho, uma negação das formas miméticas em prol da concepção construtivista). Mas não basta apenas

443 PINKARD, T. **German Philosophy 1760-1860: The legacy of idealism**. New York: Cambridge University Press, 2010, p. 297.

ser uma forma de negatividade: esta liberdade mesma se autoconfigura através do desejo de satisfazer algo e de comunicar algo. E este algo é seu conteúdo. Assim, uma pura autonomia que tem a si mesma como conteúdo seria, ao mesmo tempo, vazia de conteúdo. O que quer dizer que toda autonomia precisa de um conteúdo enquanto outro de si mesma, mesmo que esta autonomia seja concebida como capacidade de autotranscendência, isto é, como a capacidade de determinar limites enquanto conteúdos e de posteriormente questionar e negar estes conteúdos mesmos. E deste modo voltamos à questão: seria esta autonomia de determinar o conteúdo a expressão de se autoconfigurar e, através de formas de manifestação reflexiva no âmbito do *Geist* absoluto, tomar consciência desta sua própria configuração e, posteriormente, negar esta configuração e recomeçar um processo de nova configuração, ou podemos conceber que a relação entre autonomia e conteúdo tem já um conteúdo prévio que determina a ação autônoma (o que significaria não mais que a autonomia nega o conteúdo, mas que o conteúdo nega a autonomia)? Hegel nos esclarece que a liberdade é o fazer-se necessário, portanto ela tem também uma estrutura racional que não está submetida à necessidade enquanto algo que se impõe de fora, mas que também não se *apresenta* enquanto mera contingencialidade:

Contudo, liberdade e necessidade, enquanto se contrapõem abstratamente uma à outra, pertencem somente à finitude e só valem no terreno desta. Uma liberdade que não teria em si necessidade alguma, e uma simples necessidade sem liberdade, são determinações abstratas e, por isso, não-verdadeiras. A liberdade é essencialmente concreta, determinada em si de maneira eterna, e, portanto, ao mesmo tempo necessária. Quando se fala de necessidade, costuma-se entender sob esse termo, antes de tudo, só determinação [vinda] de fora; como por exemplo, na mecânica finita, um corpo só se move quando é impelido por outro corpo; e certamente na direção que lhe foi transmitida por esse choque. No entanto, isso é uma necessidade simplesmente exterior; não a necessidade verdadeiramente interior, pois essa é a liberdade<sup>445</sup>.

Para compreendermos melhor o processo de liberdade e a relação com a necessidade, para ao fim termos um norte para pensarmos a contemporaneidade do dodecafonismo de Schoenberg na história, devemos olhar para o processo de *Aufhebung*, que pode ter sua necessidade racional figurada na reflexão sobre a realidade do *erro* ou da *ilusão*:

De modo mais geral, existe uma importante questão filosófica que diz respeito a como distribuir essência e ilusão, o essencial e o inessencial, como afirma Hegel. O problema é que o essencial é determinado em oposição ao inessencial sem refletir o ato constitutivo que separa o essencial do inessencial. O essencial simplesmente parece ser essencial. A questão central é que a essência, ou, dito de outro modo, a realidade, não pode ser oposta à aparência ou ilusão. A própria ilusão ocorre no interior da realidade, pois a realidade consiste apenas em ser determinada em

444 “A substância do *Geist* é a liberdade, isto é, o não-ser-dependente de um outro, e referir-se a si mesmo.”  
Enz. §382, Zusatz, p. 23.

445 Enz., §35, Zusatz.

oposição à ilusão. A realidade não está lá fora, mas é o resultado que distingue ilusão e realidade. Sem essa distinção, o termo 'realidade' não faz sentido<sup>446</sup>.

Podemos relacionar a questão da ilusão, na citação acima, também com a questão do *erro*. Na perspectiva hegeliana, tanto a ilusão (enquanto algo que em algum sentido é ou existe) deve estar possibilitada a existir dentro de uma noção de “realidade” quanto, ao mesmo tempo, o fato de a considerarmos como “ilusão” envolve também considerarmos que isto que é, de alguma maneira, é de uma maneira tal que não está de acordo com aquilo que deveria ser. E aqui entramos em um paradoxo: a ilusão, ela mesma, é e não é. E obviamente a noção dialética não deve aceitar esta contradição como algo simplesmente verdadeiro, mas desmontar esta aparente contradição através da distinção dos seus sentidos: a ilusão é realidade em um sentido, e não é em outro. Em primeiro lugar, a simples questão de dizermos que algo é uma ilusão significa identificá-lo como verdadeiro ou falso, e este ser verdadeiro ou falso envolve uma noção de ser correspondente a algo fora dele que o legitima ou deslegitima como verdade ou falsidade. Vemos, portanto, que há uma normatividade inerente a este juízo sobre o que é realidade ou ilusão, e esta normatividade envolve a constituição de uma ideia ou estrutura que sirva, ela mesma, de referência e norma. Ou seja: a ilusão só é definida como ilusão porque é contraposta ao modelo normativo do que é real e tomada como algo que não cabe enquanto real, muito embora uma ilusão tenha, também, um momento de verdade. A ilusão é, na verdade, um *erro*.

E a questão cética, posta por Markus Gabriel neste ensaio *O ser mitológico da reflexão – Um ensaio sobre Hegel, Schelling e a contingência da necessidade*, envolve uma crítica muito interessante a Hegel, e que é ao mesmo tempo um problema que o próprio Hegel reconhece: basicamente, a ideia de que a própria realidade possa ser, ela mesma, uma ilusão. Isto traz de volta o paradoxo, porque a realidade é já o termo definidor que, posto em relação com outro, determina o que é e o que não é real, cumprindo um papel normativo básico. Mas que tenhamos que diferenciar (entre juízos, crenças ou dentre as coisas mesmas) o que é e o que não é real nos mostra, de alguma forma, que a própria realidade (mesmo enquanto normativa) não é toda ela já constituída, caso contrário não faria sentido questionar de algo se ele é ou não real – quer dizer, uma realidade muito bem definida não teria espaço para nenhuma ilusão.

---

446 GABRIEL, M. O ser mitológico da reflexão – Um ensaio sobre Hegel, Schelling e a contingência da necessidade. In: GABRIEL, M.; ŽIŽEK, S. **Mitologia, Loucura e Riso**. A subjetividade no idealismo alemão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 60.

Que termos tão básicos como “essência e aparência” ou “realidade e ilusão” sejam determinados apenas através da sua relação, é algo que a dialética hegeliana nos mostra. Mas isto implica também que não pode haver prioridade ou assimetria na relação entre eles, o que significaria, novamente, que não pode ser a realidade o parâmetro da ilusão, mas também que a ilusão é o parâmetro da realidade. E é aqui que a ideia de razão se conecta com aquilo que se considera como realidade, pois é a estrutura racional, em Hegel, que vai mostrar da realidade o que é *efetivo*, ou seja, aquela parte da realidade que se adequa ao processo racional mesmo – é a realidade que ultrapassa a ilusão e se concretiza como “realidade real”<sup>447</sup>. Mas isto implica novamente o problema de uma realidade além da oposição co-determinante entre realidade e aparência, e assim a estrutura mesma da razão serve como parâmetro normativo, e este parâmetro normativo deve mostrar a si mesmo não apenas como norma instituída para a comparação, mas como estrutura que se autojustifica através da sua autorrealização. Como esta estrutura não pode excluir o momento da constituição dialética de um termo e seu oposto (como neste caso, da realidade e da ilusão), ela mesma deve incluir sobre si todos os aspectos desta correlação naquele momento especulativo da identidade entre a identidade e a diferença – ou seja, a ultrarrealidade que abarca a realidade e a ilusão. O que implica que o processo de verdade deve incluir o *erro*, e isto traz aquele aspecto já tratado, no primeiro capítulo, da razão ser cumulativa através deste processo de *Aufhebung* que absorve seus próprios erros e suas próprias falsidades. E é também neste sentido que a razão hegeliana é uma razão “ampliada”: ela deve ser tal que envolve outras formas de racionalidade sobre si e conecta estas diversas formas de racionalidade através de uma tentativa de conectar diversas formas de “verdade” em um todo coerente, ao mesmo tempo que o erro e a justificação do erro enquanto erro se tornam verdades absorvidas por esta estrutura racional mesma. Assim, a razão hegeliana pode ser considerada através da afirmação de Adorno de que “o sistema é a barriga que se tornou espírito<sup>448</sup>”, e neste sentido podemos afirmar que o sistema hegeliano é faminto. A razão hegeliana não pode deixar nada não-assimilado, e a própria não assimilação deve estar justificada enquanto não assimilação – ou seja, deve estar assimilada. E neste ponto que devemos tratar novamente da relação entre a razão hegeliana e a razão atonal: para que a razão hegeliana permaneça fiel ao seu pressuposto<sup>449</sup>, ela deve englobar a razão atonal como parte de si. E diante da razão hegeliana devemos poder posicioná-la.

447 Ou, ainda, como “ultrarrealidade”.

448 ADORNO, T. W. **Negative Dialektik**. Frankfurt am Main: Surkhamp, 1966, p. 32.

449 E também ao seu estômago...

Uma vez que a racionalidade atonal é algo que aparece na história e, mais do que isto, busca se justificar enquanto uma forma possível de superação do esgotamento da razão tonal, deve ser algo considerado relevante – é um material trazido à tona pela própria cultura e pela própria história. De outro lado, o modelo racional no qual ela está embasada (com as características de descentralização, radicalização da multiperspectiva e da horizontalização das relações – ainda que com possibilidades de hierarquização dentro de cada perspectiva da multiperspectiva) não está plenamente de acordo com a razão hegeliana nos seus traços mais determinantes. Como vimos, a razão tonal se encontra plenamente de acordo com o modelo hegeliano, sendo inclusive uma analogia viável da própria razão hegeliana no âmbito da música (além do próprio Hegel considerar seus caracteres harmônicos básicos como definidores do que é o elemento da harmonia, enquanto elemento essencial para que algo seja música). A questão que devemos pôr então é a seguinte: ou a razão hegeliana engloba a racionalidade atonal (e assim, deve mostrá-la como algo assimilável e, também, superável, como algo passível de *Aufhebung*), ou a racionalidade atonal põe em xeque a razão hegeliana mesma<sup>450</sup>.

Devemos considerar que em Hegel não temos uma distinção entre domínios particulares e um meta-domínio, do ponto de vista ontológico: o máximo que podemos fazer são recortes epistemológicos, que quando confrontados reflexivamente consigo mesmos só se mostrarão coerentes se forem relacionados com o todo. Portanto a distinção entre razão geral e razão particular se refere apenas às diferenças de esferas práticas e recortes epistemológicos destas práticas mesmas dentro da estrutura complexa da razão. Por isto devemos nos preocupar sobre a relação de uma parte com o todo e vice-versa: devendo eles estarem relacionados de maneira coerente, qualquer incoerência na sua relação deve representar um problema da razão consigo mesma. As tensões no interior da razão mesma são algo inerentemente dialético, e considerando que esta razão pode se transformar e se reatualizar, os processos de transformação podem se mostrar no interior destas práticas particulares, ou destas manifestações particulares, como no caso dos sistemas gerados por práticas musicais.

A incoerência ocorre quando este processo de transformação da razão ainda não se atualizou para si mesma. O primeiro passo para esta reatualização é o processo mesmo de *diagnosticar* esta transformação. O segundo é buscar resolver suas disparidades. O problema está no seguinte: transformar uma parte pode ter como consequência entrar em incoerência

---

450 Ou seja: é sua indigestão.

com outra parte. E neste ponto que uma razão ampliada, como a de Hegel, pode acabar tendo grandes problemas para se re-estruturar. Outra alternativa seria simplesmente buscar readequar estas transformações no âmbito micro à estrutura do macro, diagnosticando-a como uma espécie de doença – o que implicaria uma relação *autoritária* do macro com relação ao micro, gerando uma pobreza de diversidade no interior da razão mesma.

Apenas com bons argumentos a razão hegeliana poderia rejeitar um movimento histórico em um âmbito específico da cultura como algo *ilegítimo* do ponto de vista racional. E se este movimento for *legítimo*, então a razão deve mostrar como este movimento está de acordo com ela mesma. Como, então avaliaremos esta diferença de modelos de racionalidade na música, na passagem para o século XX, tratando em específico da dualidade do modelo racional tonal e do modelo racional atonal, enquanto modelos de racionalidade representativos de modos sistemáticos de compor e compreender a música enquanto prática cultural?

Existe um ponto essencial que devemos discutir, que é até que ponto a razão hegeliana é historicamente dinâmica ou se, no fim, ela é teleologicamente determinada. No primeiro aspecto, temos a questão da primazia da negatividade enquanto algo que garantiria a permanente dinamicidade do sistema, ao mesmo tempo que o princípio da autonomia do fazer-se substância do sujeito garantiria a sua possibilidade de reconfiguração através de uma espécie de “espontaneidade”, o que seria esta autocriação e automanifestação do *Geist*. O problema desta concepção é que pode levar o sistema a um grau de indeterminação que o poderia levar, em última instância, a não estar fundamentado e, assim, não ser passível de conhecimento e, portanto, estaríamos diante de uma racionalidade que é, no fundo, ou irracional ou inalcançável para a própria compreensão racional. De outro lado, podemos valorizar o processo de fazer-se substância do sujeito como um processo guiado por elementos lógicos essenciais da razão – uma espécie de estrutura comum a tudo aquilo que pode ser efetivo. Desta maneira, conhecer seria (como o próprio Hegel nos diz constantemente) buscar a “necessidade imanente”. A totalidade das determinações é um elemento crucial para a verdade, como podemos conceber na seguinte passagem:

As diversas maneiras de apreender a Ideia — como unidade do ideal e do real, do finito e do infinito, da identidade e da diferença, e assim por diante — são mais ou menos formais, enquanto designam um grau qualquer do conceito determinado. Só o conceito mesmo é livre, e o verdadeiro universal, na Ideia, por conseguinte, sua determinidade e também somente o conceito mesmo – uma objetividade em que ele se continua enquanto é o universal, e na qual somente tem sua determinidade total. A Ideia e o juízo [*Urteil*] infinito cujos lados são, cada um, a totalidade autônoma, e justamente porque cada um nela se implementa, passa também para o outro lado.

Nenhum dos outros conceitos determinados é essa totalidade consumada, em seus dois lados, fora do conceito mesmo e da objetividade<sup>451</sup>.

Uma vez que Hegel reconhece o problema do determinismo como um problema e busca mostrar seus limites, devemos descartar que Hegel tenha aceito (e também que ele tenha ingenuamente caído) no determinismo mecanicista ou na visão hoje em dia comumente conhecida como “naturalismo” (no sentido estrito do termo – um conjunto de fenômenos regido por causa e efeito, ou pela *causa eficiente*<sup>452</sup>). Como Hegel afirma acima, ao mesmo tempo que a *Ideia* é a unidade de todo o conjunto rico de determinações, ela é também o “juízo infinito”. Considerando que Hegel utiliza *Urteil*, e considerando que o juízo é já uma divisão originária [*Ur-teil*], este “juízo infinito” é justamente a infinita possibilidade de determinações destas partes divisíveis, ao mesmo tempo que a *Ideia* coloca em relação e em unidade as totalidades deste juízo infinito. O que nos sobraria para buscar a “necessidade imanente”? Devemos olhar aqui se, em vez de termos uma determinação no começo, se ela não está posta no fim – de maneira que Hegel teria substituído a causa por um “propósito”, trocando assim *causa eficiente* pela *causa final* como elemento determinante da estruturação lógica do sistema e da compreensão histórica. O nosso ponto é, portanto, saber em que sentido Hegel consegue compatibilizar necessidade e liberdade dentro do seu sistema:

O pensar da necessidade, ao contrário, é antes a dissolução dessa dureza; pois é o reunir-se de si consigo mesmo no Outro; a libertação, que não é a fuga da abstração, mas consiste em ter – no outro efetivo com o qual o efetivo esta unido pela força da necessidade – a si mesmo não como outro, mas como seu próprio ser e pôr. Enquanto existente para si, essa libertação se chama Eu; enquanto desenvolvida na sua totalidade, *Geist* livre, enquanto sentimento, amor; enquanto gozo, felicidade. A grande intuição da substância espinozista é apenas em si a libertação do ser-para-si finito; mas o conceito mesmo é, ele mesmo, para si a potência da necessidade e a liberdade efetiva.

Neste ponto, a dialética que mostra que liberdade e necessidade se encontram parece apontar para uma estrutura racional que não aceita a liberdade como mera contingência. Logo, há uma lógica e uma estrutura necessária na manifestação mesma desta liberdade. O que podemos conceber, porém, é que a negatividade inerente ao processo é capaz de trazer novas determinações, e estas novas determinações, por sua vez, fazem parte de divisões originárias geradas pela negatividade e que são abarcadas pela estrutura da *Ideia*. A resolução desta

---

451 Enz., §214.

452 Ou ainda, no contingencialismo da ideia de que a filosofia deve se basear naquilo que as ciências naturais apresentam como realidade. Ora, uma vez que as ciências mudam, apelar para este critério é apenas trocar a contingencialidade do pensamento filosófico pela do cientista. O dialético diria que a filosofia e a ciência devem andar em constante diálogo, e o filósofo especulativo diria que elas não são duas coisas diferentes, mas apenas diferenciações internas ao saber.

questão está para muito além deste trabalho, e reconhecemos que este ponto é um nó na filosofia de Hegel. Apesar disto, devemos levar em consideração a seguinte passagem (justamente o último parágrafo) da *Phenomenologie des Geistes*, onde Hegel parece afirmar uma constante relação dialética entre o nível atemporal do conceito e o processo temporal histórico enquanto história conceitualizada:

Mas o outro lado do seu vir-a-ser, a *história*, é o vir-a-ser que sabe e que se mediatiza – é o *Geist* exteriorizado no tempo. Mas essa exteriorização é igualmente a exteriorização dela mesma: o negativo é o negativo de si mesmo. Esse vir-a-ser apresenta um movimento lento e um suceder-se de espíritos, um ao outro; uma galeria de imagens, cada uma das quais, dotada com a riqueza total do *Geist*, desfila com tal lentidão justamente porque o si tem de penetrar e digerir toda essa riqueza de sua substância. Enquanto sua perfeição consiste em saber perfeitamente o que ele é – sua substância – esse saber é então seu adentrar-se em si, no qual o *Geist* abandona seu ser-aí e confia sua figura à rememoração [*Erinnerung*]. No seu adentrar-se-em-si, o *Geist* submergiu na noite de sua consciência de si; mas nela se conserva seu ser-aí que desvaneceu; e esse ser-aí superado [*aufgehoben*] – o mesmo de antes, mas agora recém nascido do saber – é o novo ser-aí, um novo mundo e uma nova figura do *Geist*. Nessa figura, o *Geist* tem de recomeçar igualmente, com espontaneidade em sua imediatez; e dela, tornar-se grande de novo – como se todo o anterior estivesse perdido para ele, e nada houvesse aprendido da experiência dos espíritos precedentes. Mas a re-memoração [*Er-innerung*] [poderíamos dizer, o trazer para dentro] os conservou; a rememoração é o interior, e de fato, a forma mais elevada da substância. Portanto, embora esse *Geist* recomece desde o princípio sua formação, parecendo partir somente de si, ao mesmo tempo é de um nível mais alto que recomeça. O reino dos espíritos, que desse modo se forma no ser-aí, constitui uma sucessão na qual um espírito sucedeu a outro, e cada um assumiu de seu antecessor o reino do mundo. Sua meta é a revelação da profundidade do conceito, ou seja, sua extensão, a negatividade desse Eu que adentra em si: negatividade que é sua exteriorização ou substância. Essa revelação é seu tempo, em que essa exteriorização se exterioriza nela mesma, e desse modo está, tanto em sua extensão quanto em sua profundidade, no si. A meta – o saber absoluto, ou o *Geist* que sabe a si mesmo como *Geist* – tem por seu caminho a rememoração dos espíritos como são neles mesmos, e como desempenham a organização de seu reino. Sua conservação, segundo o lado do seu ser-aí livre que se manifesta na forma da contingência, é a história; mas segundo o lado de sua organização conceitual, é a ciência do saber que se manifesta. Os dois lados conjuntamente – a história conceitualizada – formam a rememoração e o calvário do *Geist* absoluto; a efetividade, a verdade e a certeza de seu trono, sem o qual o *Geist* seria a solidão sem vida; somente ‘do cálice desse reino dos espíritos/espuma até ele sua infinitude’<sup>453</sup>.

Do ponto de vista fenomenológico, esta história conceitualizada é o trazer para dentro, ou a re-memoração [*Erinnerung*] do *Geist*. Mas este trazer para dentro envolve o processo da negatividade, que envolve o processo de autodiferenciação e, assim, de externalização. Através deste processo, o *Geist* se reconhece, através da *Erinnerung*, como presente na formação das figuras exteriorizadas no tempo e na história, e assim reconhece também que a negatividade presente é a sua própria negatividade. Este processo do *Geist* é uma atividade [*Tätigkeit*], e deve ser entendido em relação com a negatividade, com a *Erinnerung* e com o

453 Ph., p. 590 – 591. Grifos nossos.

processo de *Aufhebung*. O processo de efetivação envolve o constante recomeçar e a negatividade leva à exteriorização enquanto este processo de autossuperação que leva ao aprofundamento e à extensão do *Geist*. De outro lado, este processo mesmo de *Erinnerung* ocorre de acordo com uma racionalização retrospectiva, que deve ter um parâmetro racional para que possa orientar-se. Um estudo mais aprofundado desta relação entre conceito e história e entre liberdade e necessidade faz-se necessário para uma conclusão da nossa reflexão, mas podemos levar em consideração a possibilidade de uma atualização e ampliação histórica da estrutura racional em Hegel.

Vimos que o que chamamos de razão tonal está de acordo com a filosofia hegeliana tanto do ponto de vista da sua filosofia da arte quanto do seu sistema enquanto o que chamamos de razão geral. O que nos resta a saber é o seguinte: como se encontra a razão atonal diante do sistema de Hegel? Para uma resposta devemos avaliar a relação entre *Ideia* e *Ideal*. Devemos entender como ocorre a relação da *Ideia* com sua manifestação sensível, buscando relacionar a filosofia da arte com o sistema de Hegel de maneira geral. Uma vez que a estrutura da *Ideia* e de sua manifestação histórica for incompatível com o modelo racional inerente ao atonalismo, devemos buscar compreender como seria possível relacioná-los apesar disto, ou se eles são de fato incompatíveis. E aqui entrará uma questão de interpretação, entre um Hegel “aberto” e com um sistema dinâmico, capaz de abarcar as diversas manifestações da história (assim também da história da arte em geral e da música em específico) e um Hegel “fechado” e determinista, onde nada que esteja em desacordo com a estrutura totalizante da *Ideia* lógica e da manifestação *já efetiva* do *Geist* pode ser abarcado – e aí teremos que compreender como isto é possível ao mesmo tempo que *não há nada fora da razão*, assim como a razão é a sua própria realização através da sua liberdade, através desta assimilação mesma de autonomia enquanto nada pode ser outro que não própria *Ideia realizada*, ou *Geist* absoluto: “A liberdade está apenas lá, onde não há outro para mim, onde o Eu não é o Si<sup>454</sup>.” Uma proposta de resolução desta questão é a seguinte: a *Ideia* envolve um processo de totalização e diversificação das determinações, e estas determinações aparecem na história. O processo de conceitualização da história mostra que estas determinações que, à primeira vista, se relacionam negativamente, na verdade fazem parte do processo de ampliação da razão na história, de forma que esta ampliação busca a maior diversidade possível da maneira mais

---

454 Enz. I, §24.

coerente. Assim poderíamos evitar que a seguinte crítica de Schoenberg aos regulamentadores da estética servisse também à Hegel:

Construa isto, mas espere de mim tomar o seu sistema como sendo mais do que isto: um sistema para apresentação de eventos, não um sistema que os explique. [...] Mas que o sistema é falso, ou ao menos inadequado, porque ele não pode acomodar fenômenos *que de fato existem*, ou os classifica como lixo, exceções, estruturas harmônicas acidentais, pilhas de rejeitos – isso deve ser dito. E ainda o sistema arrogaria a si mesmo o estatuto de *sistema natural*, quando ele serviria como um sistema de apresentação<sup>455</sup>.

A música atonal, independente da interpretação que se assuma, é parte da racionalidade do *Geist* uma vez que “O desenvolvimento *total* do *Geist* apresenta somente o ‘fazer-se livre’, do *Geist*, de todas as formas de seu ser-aí que *não correspondem a seu conceito*: uma libertação que ocorre porque essas formas são *transformadas* em uma efetividade perfeitamente apropriada ao conceito do *Geist*<sup>456</sup>.” Se esta transformação apropriada ao conceito do *Geist* envolve já uma pré-determinação dos fenômenos históricos de acordo com a estrutura teleológica orientada pela *Ideia*, ou se a necessidade imanente que torna os eventos históricos conceituados e racionais é uma atividade retrospectiva<sup>457</sup>, deixamos em aberto. Apesar disto, temos na seguinte passagem a afirmação da atividade *criadora* da *Ideia*, e com isto podemos também afirmar a possibilidade de uma relação constante entre *filosofia* e a atividade conceitual do pensar e o processo da *arte* e do fazer-se intuitivo da *Ideia*:

De fato, porém, isso não é uma sabedoria própria do entendimento, mas a *Ideia* é ela mesma a *dialética*, que eternamente separa e diferencia o idêntico consigo do diferente; o subjetivo do objetivo; o finito, do infinito; a alma, do corpo; e só nessa medida é a eterna criação, eterna vitalidade e *Geist* eterno. Enquanto assim ela mesma é o ultrapassar, ou antes o trasladar-se para o *entendimento abstrato*, é também eternamente *razão*: é a *dialética* que faz entender de novo a esse entendimento, a esse di-

455 SCHOENBERG, A. *Harmonielehre*. 3ª ed. Wien: Universal-Edition, 1922, pp. 388 – 389. Grifos nossos.

456 Enz., §382, Zusatz. Grifos nossos.

457 Este ponto pode ser pensado através de Markus Gabriel, muito embora aqui a proposta esteja relacionada à Schelling: “Se atribuímos necessidade a uma ou outra verdade dentro do domínio das proposições, esquecemos que a própria constituição do domínio é contingente. Toda moldura cuja necessidade pretenda ser defendida supõe a disciplina das regras e, portanto, normas para seguir regras capazes de serem compreendidas por criaturas finitas como nós. Desse modo, tudo a que conferimos necessidade é contingente num sentido mais amplo, pois a moldura à qual deve sua determinidade não pode ser em si mesma necessária. Dizendo de outro modo: em algum ponto, nos defrontamos com uma decisão brutal – decisão constitutiva da racionalidade – que em si mesma não é nem racional nem razoável. Essa ausência de fundamento conduz a uma experiência de contingência que não pode, por sua vez, ser descrita como necessária sem com isso criar outra moldura contingente. *Portanto, a contingência é condição de possibilidade da necessidade.*” GABRIEL, M. O ser mitológico da reflexão – Um ensaio sobre Hegel, Schelling e a contingência da necessidade. In: GABRIEL, M.; ŽIŽEK, S. *Mitologia, Loucura e Riso: A subjetividade no idealismo alemão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 76. Aqui que podemos relacionar a seguinte questão: não é *justamente* buscar explorar este âmbito de contingência *por trás* da suposta necessidade do sistema tonal o que Schoenberg fez, ao criar seu sistema dodecafônico “pós-tonal” (que chamamos aqui, a reveria do próprio autor, de atonalismo)?

verso, sua natureza finita e a falsa aparência da autonomia de suas produções, e o reconduz à unidade<sup>458</sup>.

Assim, o processo histórico da música pode ser interpretado como um que traz o processo de ampliação e efetivação da racionalidade na história, exemplificado no processo histórico imanente da música.

### **A forma estética como conteúdo**

Poderia a historicidade da música ser considerada a história da plasticidade da “subjetividade interior”, a determinação particular das formas possíveis desta “interioridade abstrata”, que deixa de ser abstrata quando se determina mas que, sendo o sujeito (e assim, tendo o caráter da infinitude, do universal e do determinante) é também o constante ultrapassar a si mesmo? Isto é: é a história da música a história do *Aufhebung* da subjetividade sobre si mesma e sobre suas próprias determinações?

Neste sentido, devemos entender aqui a “subjetividade” não apenas como a atividade dos sujeitos particulares, nem aquela formação do *Geist* subjetivo, mas a interioridade do *Geist* absoluto, aquela interioridade que é já consciente de si enquanto capaz de se exteriorizar na realidade, de tornar-se consciência das mediações objetivas de subjetividades, e da formação mútua das subjetividades através da mediação objetiva. Assim, esta subjetividade musical, sendo um produto da arte, é a consciência de si cultural. Está, como a arte em geral, envolvida em um *Weltanschauung*, condição na qual o *Anschauung* social toma forma e sentido. Há, assim, uma condição sobre a qual as formas e os conteúdos artísticos se determinam, ao mesmo tempo que estes conteúdos e formas artísticas também colaboram para a construção deste *Weltanschauung*, que é uma determinação geral do *Geist* – é, como poderíamos dizer hermeneuticamente, seu horizonte de sentido.

A história da música, do ponto de vista hegeliano, se envolve com a história do *Geist* em geral, e assim deve ser levado em consideração o papel ultrapassado da arte na formação do conteúdo do *Geist*, e, portanto, a sua decadência enquanto modo de formar e expressar conteúdos com valor de verdade. De outro lado, a arte nunca perde seu caráter estético.

---

458 Enz., §214. Grifos nossos.

Aquilo que dá sentido à arte não é sua mera função estética, mas seu conteúdo de verdade. Porém, estes conteúdos de verdade só podem ser expressos e compreendidos por meio da intuição [*Anschauung*], e assim são sempre estéticos. Como poderíamos separar o estético do seu conteúdo? Enquanto a arte é uma das expressões e modos de formação do *Geist*, o modo que o *Geist* se expressa sensivelmente, e como ele se apreende sensivelmente, não é já um conteúdo da sua própria forma?

É neste sentido que a crise da arte (ou o seu ultrapassar a si mesma, de modo a ser, de um lado, uma “arte pós-funcional” e, de outro, um resto histórico do caminho que leva o *Geist* à religião e à filosofia como modos mais verdadeiros de apreensão e expressão da realidade) perpassa a característica mesma da música. Enquanto a estética está ligada também ao modo de apreensão e afecção, e a música é este formar mesmo da alma na sua interioridade, não seria a música (por não conter nenhum “conteúdo objetivo”, isto é, referencialidade a conteúdos externos à própria *aisthesis*) ela mesma a expressão mais próxima e íntima da formação estética do *Geist*? Não é a partir da música que o *Geist* apreende *seu próprio modo estético*? E não haveria aqui *um limite do conceito, um limite da filosofia*?

Sobre este ponto, podemos pensar da seguinte maneira: se o modo estético do *Geist* se transforma, e se aquilo que muda no *Geist* é sempre essencial (pois a configuração do *Geist* é a verdade mais efetiva, e tudo aquilo que ele ao mesmo tempo expressa e apreende é *em si e para si* e, assim, não apenas mera subjetividade, mas também algo posto de maneira objetiva e também *efetivo* através do seu reconhecimento) e se esta forma de expressão e autoapreensão muda (no sentido de que a música, ela mesma, muda, e não apenas suas obras mudam na história, mas também o modo de apreensão das obras já expressas na história – e assim, também, se a música ela mesma não se completa apenas com a composição da obra, mas como Hegel diz “é sustentada apenas pela interioridade subjetiva e não existe senão por e para ela<sup>459</sup>”, então devemos concluir que não é possível que a arte possa ser superada na sua capacidade de produzir e apreender verdades. A música é o próprio auto-intuir da interioridade do *Geist*. E este processo *também é um processo histórico*. Isto nos mostra a história da música. É aqui que a distinção entre uma arte que tenha valor meramente formal ou estético e outra que tenha valor contedístico e de verdade não tem mais sentido. Resta-nos investigar, porém, se Hegel aceitaria que a própria música possa ter conteúdo determinado a

---

459 A III, p. 136.

ponto de podermos tratar de um processo histórico, ou se apenas o desenvolvimento e descobrimento da música em si já traz o momento da arte romântica, sem processo e sem diferença nas suas etapas (o que tornaria todo o processo histórico da música indiferente com relação à esta expressão da verdade enquanto conteúdo artístico, sendo este conteúdo apenas a música em geral). Porém, como podemos ver pela definição que Hegel dá de música, a de ter seu conteúdo atrelado à interioridade subjetiva e autorrelação da alma consigo mesmo, que podemos tratar legitimamente de uma história da música, e desta história de modo a ser compreendida dentro do sistema hegeliano.

Como o desenvolvimento do *Geist* não ocorre apenas em partes, mas sempre na relação com o todo, podemos relacionar este conteúdo da música (que, paradoxalmente, é a forma estética interior do *Geist*) com outros elementos da sua formação. Assim, temos os elementos conceituais, religiosos, políticos e também artísticos extramusicais que configuram o *Weltanschauung*, de onde a música também vai tirar seu horizonte de sentido, ao mesmo tempo que ela o modifica e o expressa.

E é neste ponto que devemos tratar o evento da música atonal schoenbergiana: ela é uma mudança estética e uma transformação na forma de racionalidade que concebe a música. Ela é, assim, uma mudança no nível estético e na *Weltanschauung* que configura a música. Porém, não podemos considerar nem que o que chamamos de razão tonal, nem a razão atonal, sejam elementos totalizadores da *Weltanschauung*. Eles são expressões de uma *Weltanschauung* que permite que ambos não apenas co-existam enquanto formas musicais, mas mesmo que suas técnicas co-existam em uma e mesma obra. O que há, porém, é que esta razão tonal que permite a co-existência com uma razão atonal não é mais o *Weltanschauung* de uma música mimética (seja da mimesis da natureza, seja da mimesis social), mas um *Weltanschauung* que só permite que a música seja compreendida através de uma concepção que chamamos aqui de construtivista – isto é, onde a música é obra da liberdade do *Geist* e da ação humana. Disto se segue que mesmo as formas que foram historicamente compostas e compreendidas sobre concepções miméticas cabem dentro dela como sendo *concepções históricas* da música, não tendo este conteúdo mimético valor ontológico, mas sendo uma expressão da visão de mundo do humano em seu fazer histórico.

Mais do que isto, mesmo que em períodos onde a racionalidade tonal era dominante (e aparentemente a única a ser concebida, ao menos dentro do que tratamos em específico, isto é,

a música erudita ocidental) podíamos ter (como vimos) concepções miméticas ou construtivistas da tonalidade. O que não é mais possível, após o advento da razão atonal, é conceber uma *Weltanschauung* (e assim também as obras que nela se inscrevem, ainda que como herança do passado, vindo de outra *Weltanschauung*) onde a razão tonal seja exclusiva e sua lógica espelhe a realidade. Pela música de Schoenberg a música amplia seus horizontes e, com isto, amplia também o horizonte na qual se faz inscrita – ou, enquanto manifestação particular de um horizonte mais amplo, *expressa na sua particularidade* a transformação que este horizonte já estava passando. Desta forma, uma música de Beethoven pode ainda ser compreendida, mas não da mesma maneira e na mesma *Weltanschauung* que tinha na sua própria época. Disto podemos questionar: tem esta obra ainda o mesmo significado? Podemos responder que sim, em certo sentido, mas que não, em outro. Isto porque a obra não muda, mas o horizonte de sentido em que ela está inscrita muda, assim o sentido e o significado não podem, obviamente, serem os mesmos, mas não porque o sentido mudou, mas o que muda é a condição na qual este sentido pode ser determinado. Como este sentido é um desenvolvimento histórico rumo à liberdade, temos de conceber que o *Geist* apenas se amplia, e pode guardar sob si aquilo que ele já superou (enquanto processo de *Aufhebung*). Isto de nenhuma maneira deve ser interpretado como se o significado dos “resquícios” do passado fossem algo anulado ou cancelado, mas esta superação significa que o *Geist* seguiu seu processo infinito de autossuperação do finito: ele transpõe sua capacidade de significar, mantendo a capacidade de significar o que já significou – ainda que não seja mais possível fazê-lo dentro dos mesmos limites que fazia antes e, portanto, que o significado já não seja exatamente o mesmo.

## CONCLUSÃO

Resta-nos pensar aqui se a racionalidade atonal é representativa de um modo legítimo de racionalidade ou se ela é apenas uma falha, uma visão torta e degenerada ou, ainda, expressão de declínio da arte mesma. Deste modo, devemos relacionar a racionalidade atonal com a razão hegeliana, levando em consideração as pretensões do modelo de racionalidade erigido por Hegel: *não há nada fora da razão*. O que significa que qualquer evento histórico relevante (tal qual foram na música as diversas tentativas de revolução de linguagem, estilo ou normas de construção e compreensão, tendo na música atonal a versão mais radical do início deste processo) deve estar, de alguma maneira, posicionado no percurso da “astúcia da razão”, e portanto cumpre um papel histórico – seja no sentido dialético negativo, seja no sentido especulativo.

Isto quer dizer que não podemos, com Hegel, considerar o aparecimento do evento da racionalidade atonal como uma mera contingência a ser ignorada. Enquanto expressão artística, a racionalidade atonal é uma tentativa de *expressão da verdade*. De acordo com a lógica cumulativa do processo especulativo através do *Aufhebung*, qualquer tentativa de expressão da verdade pode ser considerada mais ou menos adequada, assim como pode representar um estágio necessário dentro de um processo mesmo de construção da verdade. E esta verdade, como já vimos no capítulo um, é expressa enquanto processo de manifestação e maior autodeterminação da configuração geral do *Geist*, tanto enquanto forma de autoconsciência reflexiva (teórica e consciente também da capacidade prática, o *Geist* livre no *Geist* subjetivo), quanto no nível da configuração político-social (o *Geist* objetivo) e no nível cultural e de tomada de consciência coletiva deste saber de si mesmo enquanto a configuração que é, e o quanto está determinado este grau de consciência (*Geist* Absoluto).

Desta maneira, o surgimento da racionalidade atonal pode ser compreendido hegelianamente através de duas perspectivas que são complementares: a primeira, enquanto expressão (em relação dialética) daquilo que chamamos de razão geral, que é a configuração do *Geist* no seu nível de autocompreensão e de configuração objetiva (*Geist* absoluto). A segunda, por meio da aplicação da ideia de *necessidade imanente* ao próprio processo lógico-histórico da música, e considerar o surgimento da música atonal como um dos desdobramentos implícitos na possibilidade da ideia musical que se efetiva no século XX.

De acordo com a primeira perspectiva, temos que levar em consideração esta forma de razão particular com a configuração histórica da razão geral: o que a música atonal *expressa* em termos de configuração histórico-racional? Já vimos que a pretensão da filosofia hegeliana, além de uma resposta suficiente ao ceticismo, é também resolver o problema não apenas teórico, mas prático e existencial, da cisão do homem moderno tanto com relação ao seu ambiente (natureza e sociedade) quanto a si mesmo (corpo e mente). E aqui aparece a concepção de *reconciliação* [*Versöhnung*] como uma categoria central e como o objetivo final, tanto da construção racional hegeliana quanto do que Hegel acredita que deva ser o processo mesmo da razão – pois isto, além de expressar a *Ideia* lógica, tem em si também a *teleologia do bem*<sup>460</sup>. Esta ideia de reconciliação se coaduna muito bem com o sistema tonal, onde o processo se desenvolve através de um ponto de partida que se estranha e se tensiona através da geração de dissonâncias, até seu processo de relaxamento e apaziguamento na resolução tonal, perfeitamente expressa pela chamada *cadência autêntica* (V7 – I). Mas e com relação ao modelo atonal? Onde mora a “reconciliação”?

É neste ponto que temos que considerar que, mesmo através da racionalidade hegeliana, a racionalidade atonal é uma expressão legítima. Mas o que ela expressa, ao contrário do que Hegel quer considerar, não é a reconciliação do *Geist* consigo mesmo, mas justamente sua fragmentação, sua autonegação, seu dilaceramento em multiperspectivas que se conflitam entre si. O que a música atonal questiona, ao fim, é a própria ideia de identidade, trazendo a negatividade à claridade intuitiva da razão. O que significa que a música atonal não expressa apenas em si esta fragmentação e esta negatividade, mas também com relação à própria compreensão no nível cultural: a cisão entre os “entendidos” e a cultura do senso comum, que leva a música atonal a ser incompreendida, não se deve ao seu anacronismo, ao seu vanguardismo forçado ou a qualquer acusação do tipo. O que a música atonal traz em si é a *própria incompreensão da compreensão enquanto seu elemento, isto é: seu conteúdo é a própria impossibilidade de trazer a compreensão a um termo último onde esta compreensão possa se reconciliar consigo mesma*. Isto quer dizer: toda forma de compreensão contém em si uma incompreensão, e é *disto que a razão é composta*. Este fator negativo não deve estar preso apenas a este componente lógico-racional, mas também estar ligado à configuração do *Geist* nos termos históricos: a cisão social e a guerra, enquanto expressões do século XX, podem ser muito melhor expressas na intuição que a arte traz enquanto fragmentação,

---

460 Cf. Enz. I e WL.

conflito, tensão e incompreensão do que através de uma falsa ideia de conciliação (de classes sociais, de nações, de interesses culturais, etc.). Por isto, o sistema tonal não mais expressava<sup>461</sup> a verdade da configuração histórica do *Geist*, e se a razão geral deve ser não apenas uma construção teórica abstraída da situação histórica, mas deve *ser efetiva*, o que se efetiva neste momento histórico é justamente a *contradição* da pretensão da idealidade com relação à sua concretização mesma.

A própria incompreensão entre a relação dos compositores com o público geral, e vice-versa, não expressa outra coisa que o estado geral de *alienação* do *Geist*, o oposto mesmo (mas momento necessário, diria Hegel) da reconciliação. E nesta relação entre público e a música que é produzida poderíamos ainda pensar, com da noção de arte romântica, que ela é apenas uma expressão da individualidade do gosto, algo que a própria arte traz enquanto possibilidade de subversão e contraposição ao que Hegel chamou de *prosaísmo* na modernidade. Mas esta relação de incompatibilidade<sup>462</sup> não é uma mera questão de juízo de gosto, mas ela se situa em um nível anterior, relacionado com aquilo que é condição para a própria comunicação e o estabelecimento de práticas de reciprocidade (ainda que de modos assimétricos): a compreensão. Não podemos dizer que o público *não gosta* da música atonal – *ele não a compreende*. E deveríamos levar em consideração o que falamos anteriormente: que a música atonal traz para a compreensão a própria incompreensão enquanto conteúdo a ser “compreendido”. A compreensão da incompreensão, obviamente, não se reduz aqui a uma “identidade entre a diferença e a identidade”, e por isto a música atonal não opera visando apenas o nível da razão especulativa, mas não se incomoda em se manter no nível da razão dialética. Assim, o trazer da incompreensão enquanto conteúdo da compreensão não significa reduzir a incompreensão a algo a ser compreendido plenamente, mas algo a ser *mostrado intuitivamente*. E neste ponto, o que é trazido à intuição é, como tratamos no capítulo dois, um modo mesmo de entender os limites da intuição e de buscar tornar intuitivo aquilo que é *contraintuitivo*. E neste sentido, a música atonal é um esforço constante de autossuperação, de fazer aquilo que caracteriza a filosofia de Hegel: autotranscender, colocar o limite como algo posto e buscar superá-lo. Mas ela não se resolve em um novo pôr de limites, mas mantém-se na constante tensão desta tentativa mesma de autossuperação. E é por isto que podemos afirmar que a música atonal não fora compreendida: se a escuta busca eliminar a

---

461 Poderíamos dizer: “não mais *expressa*”?

462 Que será “resolvida” parcialmente pela música popular através da apropriação da indústria cultural do fazer artístico, o que mantém o caráter de alienação.

*incompreensão*, é porque esta escuta não compreende o material que avalia. E por isto que o juízo de gosto não é critério para tratar desta relação.

Sobre isto, levamos em consideração o que diz Schoenberg:

Mas a decisão de um jovem compositor de sucesso: ‘A geração de jovens de hoje não gosta de música que eles não entendem’, não se conforma com os sentimentos dos heróis que se engajam nas aventuras. Alguém poderia esperar que esse tipo de jovem, atraído pela dificuldade, pelo perigo, pelo mistério, antes diria: ‘Por acaso eu sou um idiota que alguém se atreve a oferecer lixo pobre, o qual eu compreendo antes de chegar na metade no caminho?’ ou ainda: ‘Essa música é complicada, mas eu não desistirei até que eu tenha a entendido.’. É claro que esse tipo de homem irá se entusiasmar antes pela profundidade, pela profusão de ideias, por problemas difíceis. Pessoas inteligentes têm sempre sido ofendidas quando alguém as incomoda com questões que qualquer idiota teria compreendido de uma vez só<sup>463</sup>.

A abordagem de Hegel com relação à música não se aprofunda no desenvolvimento histórico imanente da música. A música é considerada uma arte romântica, o que já é suficiente para colocá-la em uma determinada situação fenomenológico-histórica. Porém isto seria ainda pouco. Analisamos como a música pode encontrar seu processo de avaliação e desenvolvimento histórico, dentro da própria forma romântica enquanto forma particular. Vimos, assim, que a forma de arte romântica, como todas as outras formas particulares de arte, possui seu momento de nascimento, crescimento, decadência e fim. Ora, este processo deve valer para o processo fenomenológico das artes singulares também, muito embora não seja necessário que as artes singulares, enquanto formas de expressão da singularização da prática artística, manifestem em cada uma delas todas as formas particulares de arte.

A questão da forma histórica particular da arte está ligada ao conteúdo enquanto algo que constitui e expressa o desenvolvimento do *Geist* absoluto. Desta maneira, falar de conteúdo substancial da arte envolve tratar das obras (ou ainda de outras formas de expressão cultural) enquanto expressando o conteúdo do progresso e do desenvolvimento do *Geist*. De outro lado, a arte no seu estágio “ultrapassado” é algo indiferente para o conteúdo e a formação do *Geist* – é um degrau da escada que já foi escalado. Disto não se segue que a arte não possa renovar-se e transformar-se. Disto segue-se apenas que a arte passa a ser irrelevante no processo substancial de formação cultural, especialmente no que tange ao caminho de reconciliação.

Mas o que queremos pôr em prova aqui é justamente isto: a arte e suas transformações não apenas expressam novas formas intuitivas de ver o mundo, como também

463 SCHOENBERG, A. **Style and Idea**. New York: Philosophical Library, 1950, p. 45.

a transformação desta forma intuitiva expressa ela mesma uma transformação cultural, que tem também seus reflexos no nível do pensamento e na configuração geral do *Geist*. Assim, a arte nunca deve deixar de ser considerada relevante ou substancial, porque ela é um dos elementos estruturais do *Geist* absoluto.

Seguindo esta ideia podemos ver, através do exemplo específico da música dodecafônica de Schoenberg, que a arte expressa a configuração racional de seu tempo. A tensão imanente da música dodecafônica, assim como a tensão entre esta enquanto produto do progresso imanente histórico da música e a sua incompreensão na recepção por parte de um público geral não especializado, refletem o seu (e o nosso, ainda) tempo histórico-cultural (diríamos, assim, uma configuração histórica do *Geist*). Disto segue-se que se, de um lado, a música dodecafônica mostra-se como um resultado lógico do desenrolar histórico da música, que ainda pode e poderia se desdobrar de outras formas, de outro lado esta expressão necessária se encontra alienada do processo de produção cultural do senso comum, que deveria ter sua vida substancial na vida do *Geist*. Assim, percebe-se que a música e seu desdobramento conceitual-histórico encontra-se em estado não conciliado com o estado geral do *Geist*. Por outro lado, esta incompreensão na recepção demonstra também a incompreensão de um resultado cultural engendrado pelo *Geist* mesmo. E daí podemos dizer: aqui encontra-se o *Geist* em conflito consigo mesmo, em estado de negação da sua reconciliação.

É de se pensar em que sentido isto não expressa uma configuração histórica mais consistente do *Geist* contemporâneo (expresso no século XX mas, diríamos, ainda hoje vigente) do que a ideia hegeliana de uma reconciliação, como necessidade sócio-histórica dos fenômenos regidos por uma razão especulativa.

A manifestação histórica da arte está conectada com a manifestação e desenvolvimento do *Geist* absoluto, e o processo histórico da arte, de maneira geral, encontra um esgotamento em termos de desenvolvimento do conteúdo substancial do *Geist* absoluto. Para compreendermos a historicidade da música, devemos levar em consideração os seguintes aspectos, além daqueles considerados na filosofia da arte: (1) o *Geist* absoluto enquanto o processo reflexivo de um grupo social e cultural, sendo este processo autorreflexivo cultural também sua construção cultural e de visão de mundo [*Weltanschauung*], assim não apenas a construção objetiva e subjetiva daquilo que este *Geist* é, mas a sua identidade entre aquilo que ele manifesta e aquilo que ele mesmo reconhece que é, o que, podemos dizer assim, é a

consciência de si intersubjetiva de um grupo sócio-cultural; (2) este processo mesmo de construção da identidade sócio-cultural (ou, do *Geist* absoluto) se manifesta historicamente; (3) as manifestações fenomenológico-históricas estão ligadas à estrutura da *Ideia* lógica; (4) a arte é considerada por Hegel enquanto *Anschauung* (intuição) do *Geist* absoluto, e o processo de desenvolvimento deste envolve a superação desta visão limitada para sua ampliação através da *Vorstellung* (representação, que se consuma através da religião) e do *Denken* (pensar, que se consuma na filosofia). Desta forma, a historicidade da música é parte de um processo de desenvolvimento histórico do próprio *Geist*.

A questão, que propomos no final desta análise, é se e como o processo contínuo de desenvolvimento da música, especialmente no pensamento e na prática artística do século XX, deve ser considerado substancialmente relevante para o *Geist* ou se, como afirma Hegel nas *Vorlesungen über Philosophie der Kunst*, do ponto de vista da expressão da verdade a arte é algo do passado. Concluimos que uma resposta adequada a esta questão não deve se prender a análise da filosofia da arte, mas também buscar a relação entre a *Ideia* lógica e a filosofia da arte, em especial através da análise das concepções de teleologia e da dialética das modalidades (relação necessidade e contingência e a relação destas com a liberdade), e como estas se mantêm na última categoria da *Wissenschaft der Logik*, isto é, na *Ideia*. Neste trabalho, porém, apenas apontamos para a necessidade desta análise para a resolução deste problema, análise esta que não foi apresentada de maneira aprofundada aqui.

Não podemos considerar o dodecafonismo e a razão atonal como revolução cultural, pois a cultura geral, de certo modo, não a assimila. O que acontece, a partir do evento da razão atonal da música, é que ela passa a *manifestar a antinomia da própria cultura geral no âmbito da música*. Enquanto, de um lado, o esgotamento do modelo tonal leva os compositores e os especialistas a admirar e a compor em modelos que ultrapassam as estruturas do tonalismo, de outro lado a cultura geral (o que poderíamos simplificar enquanto um *senso comum* musical) caminha para o outro lado: a minimização da música e da audição, gerada pela complexa relação entre a manifestação cultural da estrutura social (o menor tempo e capacidade de ócio, de reflexão, a alienação e a determinação do comportamento por meio da propaganda e do consumo efêmero e do hedonismo) e da estrutura técnica (a gravação e a reprodutibilidade da música), que acabam fazendo com que a música *pop* se torne, nas suas diversas variantes, um modelo *comercial* – e enquanto o modelo comercial é, em todos os âmbitos, o modelo dominante, o modelo comercial na música será, também, um modelo

dominante. Desta forma, a música mais adequada à expressão do *status quo* cultural (de um pedaço imenso deste *Geist* Absoluto – agora dividido e, apesar de Hegel, não mais consciente de si) é aquela que se adéqua à lógica do lucro. A lógica do lucro encontra na reprodução daquilo que *já está assimilado* e sua *eterna reprodução* o seu meio de concretização, e assim a estrutura tonal é constantemente manifesta, em versões mais simplificadas, na música comercial. Neste modelo comercial, o esgotamento não é um problema: ele é, na verdade, a solução. O que já está esgotado pode ser plenamente manipulável. Se algum dia o tonalismo encontrar seu desmantelamento na música comercial, será pelo caminho inverso do *Aufhebung*: o tonalismo deixará de ser uma estrutura tonal para se tornar a repetição eterna da mesma nota<sup>464</sup>. Desta forma, o advento da música atonal torna-se um evento ambíguo, e que apenas parcialmente cria ou revela uma nova configuração unitária do *Geist* absoluto ou, como queria Schoenberg, *um novo homem*:

[...] um novo som é um símbolo, descoberto involuntariamente, um símbolo proclamando o novo homem que afirma sua individualidade. Tal novo som, que mais tarde se torna característica de todo o trabalho de um artista, frequentemente aparece muito cedo. Tome a música de Wagner como um exemplo e note-se como em *Lohengrin* e em *Tannhäuser* aqueles acordes que mais tarde se tornaram altamente significativos para seu estilo de harmonia já estava presente. Nas suas obras de juventude eles aparecem apenas como fenômeno isolado, relacionados com pontos expostos, a lugares que possuem com frequência uma expressão estranha, nova. É esperado deles que eles completem tudo, o auge; que eles representem um mundo, dando expressão a um novo mundo de sentimentos; que eles contem de um novo modo o que é que é novo: um novo homem<sup>465</sup>!

Sem entrar na questão da música comercial no século XX (o que mereceria especial atenção e uma ou várias teses inteiras só para si), o que devemos atentar é que a música dodecafônica expressa a possibilidade de diversificação da estrutura racional em um âmbito específico. De outro lado, ela também acontece de uma determinada maneira em um momento específico da música, seguindo a lógica do desenvolvimento imanente da música mesma. O grande ponto da razão atonal, expressa no dodecafonismo, é que este evento *ainda não foi assimilado e compreendido*. Isto pode, obviamente, estar relacionado com o seu caráter vanguardista. Mas o que garante que toda intenção vanguardista atinge seu fim, ou que toda intenção vanguardista, ainda que fracassada quando pretende tornar-se *padrão futuro*, seja ao

464 Sobre este ponto não podemos nos aprofundar na tese. Cf. ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: Os Pensadores, 5ª edição. Tradução Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1991; HORKHEIMER, Max; ADORNO, T. W. **Dialektik Der Aufklärung**: Philosophische Fragmente. 15. Aufl. Frankfurt a.M: Fischer, 2004; KURLE, Adriano B. Indústria cultural: quando a arte encontra a mercadoria. **Intuitio** (Porto Alegre), v. 06, 2013, pp. 103 – 122.

465 SCHOENBERG, A. **Harmonielehre**. 3ª ed. Wien: Universal-Edition, 1922, p. 479.

menos significativa e significável? Não poderíamos entender que algumas posições vanguardistas são apenas excêntricas demais para serem compreendidas?

Mas a questão que se põe aqui deve levar em consideração que um evento como este não pode apenas ser entendido sobre a ótica do que ela *deve ser*, mas enquanto um acontecimento original e relevante em um período específico, *diz algo sobre este período mesmo*. E o que podemos, ainda que deixando em aberto sua resposta, é considerar este evento como a coruja de minerva: buscando retrospectivamente a sua *necessidade imanente*.

A música atonal também tem uma característica comum à arte moderna e que é a característica da forma histórica de arte que Hegel chama *arte romântica*: ela tem caráter reflexivo, e a sua produção depende de uma relação da música consigo mesma, através de uma relação de negação determinada com a herança histórica que a música traz. Portanto, a compreensão da música, enquanto arte romântica (não a considerando tal como Hegel, que apenas define a música, toda ela, enquanto arte romântica, mas considerando que a música mesma tem uma historicidade imanente, da qual Hegel não tratou), faz com que a racionalidade atonal da música dodecafônica só seja compreendida através da consideração de que ela, na sua produção, se relaciona negativamente consigo mesma. A razão atonal é uma expressão histórica da negatividade. Se, um dia, a arte (como no que Hegel chama *arte clássica*, ligada às condições do *Geist* Absoluto na sociedade clássica grega) fazia-se entender (tanto enquanto forma quanto também seu conteúdo) de maneira intuitiva, na evolução da arte romântica (no seu limite) o que a música se permite trazer é a desconstrução da intuitividade da compreensão. Não apenas a sua mediação (como do caminho da intuição ao pensamento, enquanto um desenvolvimento linear), mas a sua retroatividade contra sua própria intuibilidade, a *Nachträglichkeit* da negatividade.

**BIBLIOGRAFIA**

## OBRAS DE HEGEL

Textos originais

HEGEL, G. W. F. **Die Idee Und Das Ideal**. Org. Georg Lasson. Leipzig: Meiner, 1931.

HEGEL, G. W. F. Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie. In: **Werke 2**: Jenaer Schriften: 1801 – 1807. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

HEGEL, G. W. F. Glauben und Wissen oder Reflexionsphilosophie der Subjektivität in der Vollständigkeit ihrer Formen als Kantische, Jacobische und Fichtesche Philosophie. In: **Werke 2**: Jenaer Schriften: 1801 – 1807. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

HEGEL, G. W. F. **Vorlesungen über die Philosophie der Kunst**. Org. Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Meiner, 2003.

HEGEL, G. W. F. **Werke 3**: Phänomenologie des Geistes. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

HEGEL, G. W. F. **Werke 5**: Wissenschaft der Logik I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

HEGEL, G. W. F. **Werke 6**: Wissenschaft der Logik II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

HEGEL, G. W. F. **Werke 8**: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

HEGEL, G. W. F. **Werke 9**: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

HEGEL, G. W. F. **Werke 10**: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

HEGEL, G. W. F. **Werke 12**: Vorlesung über Philosophie der Geschichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

HEGEL, G. W. F. **Werke 13**: Vorlesung über die Ästhetik I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

HEGEL, G. W. F. **Werke 14**: Vorlesung über die Ästhetik II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

HEGEL, G. W. F. **Werke 15**: Vorlesung über die Ästhetik III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

Traduções consultadas

HEGEL, G. W. F. **Curso de estética**: O belo na arte. Tradução de Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HEGEL, G. W. F. **Curso de estética**: O sistema das artes. Tradução de Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética**. Volume 1. 2ª ed. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.

HEGEL, G. W. F. **Enciclopédia das Ciências Filosóficas em compêndio**: 1830. 3 volumes. Tradução de José Machado e Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1997.

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do Espírito**. Tradução Paulo Meneses. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

HEGEL, G. W. F. **Hegel's Science of Logic**. Translated by A. V. Miller. London: George Allen & Unwin, 1969.

OBRAS DE SCHOENBERG

Textos originais

SCHOENBERG, A. **Harmonielehre**. 3ª ed. Wien: Universal-Edition, 1922.

SCHOENBERG, A. **Style and Idea**. New York: Philosophical Library, 1950.

Traduções consultadas

SCHOENBERG, A. **Theory of Harmony**. Translation by Roy E. Carter. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1978.

#### DEMAIS REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. **Dialética Negativa**. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

ADORNO, T. W. **Gesammelte Schriften, Band 5**: Zur Metakritik der Erkenntnistheorie, Drei Studien zu Hegel. Frankfurt am Main: Surkhamp, 1990.

ADORNO, T. W. **Negative Dialektik**. Frankfurt am Main: Surkhamp, 1966.

ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: **Os Pensadores**, 5ª edição. Tradução Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ADORNO, T. W. **Três Estudos sobre Hegel**. Tradução de Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ARANTES, Paulo. **Hegel e a Ordem do Tempo**. São Paulo: Pólis, 1981.

ARNHEIM, Rudolf. Schoenberg's Thought and the Theory of Music. In: **British Journal of Aesthetics**, Vol. 37, No. 4, October 1997, pp. 403 – 406.

BERTRAM, G. W. **Kunst**: Eine philosophische Einführung. Stuttgart: Philipp Reclam, 2011.

BOURGEOIS, B. A Enciclopédia das Ciências Filosóficas. In: HEGEL, G. W. F. **Enciclopédia das Ciências Filosóficas em compêndio**: 1830, volume 1: ciência da lógica. Tradução de José Machado e Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1997, pp. 373 – 443.

BOWIE, Andrew. **Music, Philosophy, and Modernity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

BUNGAY, S. **Beauty and Truth: A study of Hegel's aesthetics**. London: Oxford University Press, 1984.

BRANDOM, R. Holism and Idealism in Hegel's Phenomenology. In: WELSCH, Wolfgang; VIEWEG, Klaus (Org). **Das Interesse des Denkens: Hegel aus heutiger Sicht**. München: Wilhelm Fink, 2007, p. 47 – 74.

CANDÉ, R. **História Universal da Música**. 2 volumes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARPEUX, Otto Maria. **O Livro de Ouro da História da Música: Da Idade Média ao século XX**. 5ª edição. RIO DE JANEIRO: EDIOURO, 2001

CHUA, D. **Absolute Music and the Construction of Meaning**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

CIRNE LIMA, C. V. **Sobre a Contradição**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1993.

COYLE, L. The Spiritless Rose in the Cross of the Present: Retracing Hegel in Adorno's Negative Dialectics and Related Lectures. In: **Telos**, nº 155, 2011, p. 39 – 60.

DENHAM, A. E. The Future of Tonality. In: **British Journal of Aesthetics**, vol. 49, n. 4, pp. 427 – 450.

DUARTE, Rodrigo. A morte da imortalidade: Adorno e o prognóstico hegeliano da morte da arte. In: Rodrigo Duarte (Org.). **Morte da arte hoje**. Belo Horizonte, Laboratório de Estética, 1994, pp. 136 – 146.

DUARTE, Rodrigo – O tema do fim da arte na estética contemporânea. In: **Fernando Pessoa, Arte no pensamento**, Vitória, Museu da Vale, 2006, pp. 376 – 415.

ESPIÑA, Y. La Musica en el Sistema Filosófico de Hegel. In: **Anuario Filosófico**, nº 29, 1996, p. 53 – 69.

ESPIÑA, Y. **La Razón Musical em Hegel**. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 1996.

ETTER, Brian K. **Between Transcendence and Historicism: The Ethical Nature of the Arts in Hegelian Aesthetics**. Albany: State University of New York Press, 2006.

ETTER, Brian K. **From Classicism to Modernism: Western Musical Culture and the Metaphysics of Order**. Aldershot: Ashgate, 2001.

FEIGE, Daniel Martin. Die Zeitlichkeit der Musik als Form der Zeitlichkeit des Subjekts: Hegel über Musik und Geschichte. XXIII. **Kongress der Deutschen Gesellschaft der Philosophie**. 2014, Münster. Geschichte - Gesellschaft - Geltung 2014. Disponível em: [https://www.academia.edu/8585003/Die\\_Zeitlichkeit\\_der\\_Musik\\_als\\_Form\\_der\\_Zeitlichkeit\\_des\\_Subjekts\\_Hegel\\_über\\_Musik\\_und\\_Geschichte\\_The\\_Temporality\\_of\\_Music\\_as\\_the\\_Form\\_of\\_the\\_Temporality\\_of\\_the\\_Subject.\\_Hegel\\_on\\_Music\\_and\\_History](https://www.academia.edu/8585003/Die_Zeitlichkeit_der_Musik_als_Form_der_Zeitlichkeit_des_Subjekts_Hegel_über_Musik_und_Geschichte_The_Temporality_of_Music_as_the_Form_of_the_Temporality_of_the_Subject._Hegel_on_Music_and_History) Acesso em: 20 de julho de 2016.

FICHTE, J. G. **Grundalge der gesamten Wissenschaftslehre: als Handschrift für seine Zuhörer**. 4 Aufl. Hamburg: Meiner, 1997.

FICHTE, J. G. Sobre o Conceito da Doutrina-da-Ciência ou da assim chamada Filosofia. Tradução: Rubens R. Torres Filho. In: **Os Pensadores**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

FORSTER, M. Hegel and Some Contemporaries: Narrow or broad expressivism?. In: WELSCH, Wolfgang; VIEWEG, Klaus (Org). **Das Interesse des Denkens: Hegel aus heutiger Sicht**. München: Wilhelm Fink, 2007, p. 161 – 190.

GABRIEL, M. O ser mitológico da reflexão – Um ensaio sobre Hegel, Schelling e a contingência da necessidade. In: GABRIEL, M.; ŽIŽEK, S. **Mitologia, Loucura e Riso: A subjetividade no idealismo alemão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, pp. 29-165.

GABRIEL, M. **Transcendental Ontology: Essays in german idealism**. London: Continuum, 2011.

GROUT, D.; PALISCA, C. **História da Música Ocidental**. 5ª ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

HARRIS, H. S. Introduction to 'Difference' Essay. In: HEGEL, G. W. F. **The Difference Between Fichte's and Schelling's System of Philosophy**. Traduzido por H. S. Harris e Walter Cerf. Albany: State University of New York Press, 1977, p. 01 – 75.

HEIMSOETH, Heinz. **Hegels Philosophie der Musik**. Bonn: Bouvier, 1964.

HENRIQUE, Luis L. **Acústica Musical**. Lisboa: FCG, 2002.

HERNÁNDEZ, J. D. A arte como formelle Bildung: a estética de Hegel e o mundo moderno. In: WERLE, M. A; GALÉ, P. F. (Orgs.) **Arte e Filosofia no Idealismo Alemão**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2009, pp. 77 – 104.

HINDRICHS, Gunnar. **Die Autonomie des Klangs**. Berlin: Suhrkamp, 2014.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, T. W. **Dialektik Der Aufklärung: Philosophische Fragmente**. 15. Aufl. Frankfurt a.M: Fischer, 2004.

HÖSLE, Vittorio. **Hegels System: der Idealismus der Subjektivität und das Problem der Intersubjektivität**. Hamburg: F. Meiner, 1998.

JANZ, Tobias. **Zur Genealogie Der Musikalischen Moderne**. Paderborn: Fink, 2014.

KANT, Immanuel. **Kritik der reinen Vernunft**. Hamburg: Verlag von Felix Meiner, 1956.

KANT, Immanuel. **Werkausgabe Band 10: Kritik der Urteilkraft**. Org. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

KURLE, Adriano B. Indústria cultural: quando a arte encontra a mercadoria. In: **Intuitio** (Porto Alegre), v. 06, 2013, pp. 103 - 122.

KURLE, Adriano B. What can the relation between music and speech show about the brain? A reflection through Patel's 'Music, language and the brain'. In: **Intuitio** (Porto Alegre), v. 8, 2015, pp. 228 - 245.

LIAN, A. H. **Do Cubismo Musical: Uma investigação em estética comparada**. 2008. 189 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

LUFT, E. **As sementes da dúvida**. São Paulo: Mandarin, 2001.

LUFT, E. Notas para uma Estética do Pensamento. In: BAVARESCO, Agemir; MILONE, Jerônimo; NEIVA, André; TAUCHEN, Jair. **Filosofia na PUCRS: 40 anos do Programa de Pós-Graduação em Filosofia (1974 – 2014)**. Porto Alegre: Editora Fi; EDIPUCRS, 2014, pp. 172, 192.

LUFT, E. **Para uma Crítica Interna ao Sistema de Hegel**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

LUFT, E. Platão ou Platonismo: Um tópico em dialética descendente. In: Rohden, L. (org.). **Hermenêutica e Dialética: Entre Gadamer e Platão**. São Paulo: Loyola, 2014.

LUFT, E. Ontologia Deflacionária e Ética Objetiva. In: CIRNE-LIMA, C. V.; LUFT, E. **Ideia e Movimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MACDONALD, L. “The Wounder will heal”: Cognition and reconciliation in Hegel and Adorno. In: **Philosophy Today**, Vol. 44, 2000, p. 132 – 139.

MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg: tratado sobre as entidades harmônicas**. 2ª ed. Cotia: Ateliê, 2002.

MENEZES, Flo. **A Acústica Musical em Palavras e Sons**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

NOWAK, Adolf. **Hegels Musikästhetik**. Regensburg: Bosse, 1971.

NOWAK, Adolf. Philosophische und ästhetische Annäherung an die Musik. In: Herbert Bruhn, Helmut Rösing (org.): **Musikwissenschaft: Ein Grundkurs**, Hamburg 1998, pp. 50-70.

OLIVIER, Alain Patrick. **Hegel Et La Musique**. Paris: Libraire Honoré Champion, 2003.

PATEL, Aniruddh D. **Music, Language and the Brain**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

PAPODOPOLUS, A. Mathematics and music theory: From Pythagoras to Rameau. In: **The Mathematical Intelligencer**, Volume 24, nº 1, 2002, p. 65 – 73.

PINKARD, T. **German Philosophy 1760-1860: the legacy of idealism**. New York: Cambridge University Press, 2010.

PIPPIN, Robert. **After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism**. Chicago: The University of Chicago Press, 2014.

PIPPIN, Robert. What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel). In: PIPPIN, Robert: **The Persistence of Subjectivity On the Kantian Aftermath**, Cambridge University Press, New York, 2005, pp. 279 – 306.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3ª ed. Belém: EDUFPA, 2000.

POCAI, Romano. **Philosophie, Kunst und Moderne: Überlegungen mit Hegel und Adorno**. Berlin: Xenomoi, 2014.

POZO, A. De Hegel a Adorno: Sobre la comprensión filosófica del arte. In: Rev. **Filosofía Univ. Costa Rica**, XLI (104), 2003, p. 175-185.

ROSEN, S. G. W. F. **Hegel: an introduction to the science of wisdom**. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 2000.

ROSSI, Paolo. **O Nascimento da Ciência Moderna na Europa**. Tradução de Antonio Angonese. Bauru: EDUSC, 2001.

ROUSSEAU, J. J. Ensaio Sobre A Origem das Línguas. Tradução Lourdes Santos Machado In: **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural 1991.

SAFATLE, V. P. La nouvelle tonalité et l'épuisement de la forme critique. In: **Filigrane: Musique, esthétique, sciences, société**. URL: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=137> Acesso em: 21/06/2016.

SAFATLE, V. P. Temporality, ontology, dialectics: Hegel against a formal concept of time. In: **Filozofski Vestnik**, v. XXXVI, 2015, pp. 113-131.

SALLIS, J. Soundings: Hegel on Music. In: HOULGATE, S.; BAUR, M. **A Companion to Hegel**. Oxford: Blackwell, 2011, p. 369 – 384.

SANGUINETTI, G. Música y Subjetividad: Hegel y las concepciones românticas de la música. In: **Anales del Seminario de Historia de la Filosofía**, Vol. 29, nº 2, 2012, p. 593 – 608.

SCHNÄDELBACH, Herbert. Hegel. Tradução de Susan Gillespie. In: SORGNER, Stefan; FÜRBEETH, Oliver. **Music um German Philosophy: an introduction**. Chicago: University of Chicago Press, 2010, p.69 – 94.

SPEIGHT, A. Hegel and the ‘Historical Deduction’ of the Concept of Art. In: HOULGATE, S.; BAUR, M. **A Companion to Hegel**. Oxford: Blackwell, 2011, p. 353 – 368.

THEUNISSEN, Michael. **Hegels Lehren von absoluten Geist als theologisch-politisch Traktat**. Berlin: Walterde Gruyter & Co., 1970.

TIMMERMANS, B. **Hegel**. Tradução Tessa Moura Lacerda. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

TRINDADE, M. **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) –Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto. 2011.

VIEWEG, K. A Arte Moderna como Superação da Orientalidade e do Classicismo: Hegel e o “fim da arte”. In: WERLE, M. A; GALÉ, P. F. (Orgs.) **Arte e Filosofia no Idealismo Alemão**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2009, pp. 151 – 174.

WERLE, M. A. **A Poesia na Estética de Hegel**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas/ FAPESP, 2007.

WERLE, M. A. Subjetividade Artística em Goethe e Hegel. In: WERLE, M. A; GALÉ, P. F. (Orgs.) **Arte e Filosofia no Idealismo Alemão**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2009, pp. 175 – 188.

WYSS, B. **Hegel's Art History and the Critique of Modernity**. Tradução de Caroline Dobson Satlzewedel. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.