

## Necessidade e Possibilidade – esboços sobre Estética<sup>1</sup>

Thomas Kupsch

Tradução de Maria Helena Braga de Carvalho

Revisão de Ilza Nogueira

**Resumo:** A arte é um saber? Esta questão conduz o presente artigo. É certo que a Música é hermenêutica. Sons têm caráter semântico. Como sistema lingüístico, a Música não funciona concretamente, mas associativamente. Através do componente comunicativo, a Música é também um fenômeno sociológico. Pode-se dizer que há uma relação entre valores éticos e estéticos. Daí se deriva a questão sobre quais informações nos transmite a Música; e indo mais adiante, se o sobrepeso de dissonâncias na Música contemporânea se justifica de alguma forma.

**Palavras chaves:** Filosofia. Estética. Ética e axiologia. Teoria do conhecimento. Epistologia.

### Necessity and possibility – sketches on Aesthetics

**Abstract:** This article poses the following question: Is art knowledge? It is certain that Music is hermeneutic. Sounds have semantic character. As a linguistic system, Music does not function in a concrete, but in an associative manner. Through its communicative component, Music is also a sociological phenomenon. We can accept that there is a relationship between ethic and aesthetic values, which leads to the question: What kind of information does Music transmit? And further: Could the preference for dissonances in Contemporary music be explained or justified?

**Keywords:** Philosophy. Aesthetics. Ethics and axiology. Theory of knowledge. Epistology.

A Música é metafísica! Parece-me que, enquanto houver Música, haverá também o esforço de se encontrar uma explicação para essa arte. Logo de início, nos defrontamos com uma pergunta fundamental: a Estética musical é uma disciplina da Musicologia, ou pertence à Estética filosófica? O termo *estética* é extremamente complexo, como veremos adiante.

Sabemos que a Música já tinha uma função significativa na filosofia pré-socrática. Os pitagóricos nos transmitiram uma concepção da Música que muito transcende a uma teoria. Nela, as reflexões teóricas já remetiam ao significado do mundo extramusical. A oitava era o símbolo da perfeição. Em primeiro plano, estavam os números; e era fascinante poder-se ouvir também o que se via. Deduzir o todo do um! Não é de admirar que aí se perceba uma franca associação entre estética e teoria do conhecimento, ao que se adicionam componentes sociológicos e comunicativos. Algo semelhante já pode ser encontrado na *República*, de Platão, onde ele se refere ao efeito e à função da Música. Indiretamente, Aristóteles também já discute sobre Música na sua *Poética*. O discurso, aqui, diz respeito ao fator tempo: a começo, evolução e fim; dramaturgia, portanto, em termos modernos. Entretanto, este não é o momento oportuno para se apresentar essa evolução em todas as suas peculiaridades, uma vez que tudo isso já é conhecido e se encontra em qualquer enciclopédia. Como se pode perceber, portanto, desde o início a Música foi considerada tanto teórica quanto significativa e hermenêuticamente. É justamente o aspecto hermenêutico que está em primeiro plano na Filosofia estética. Para Georg Wilhelm Friedrich Hegel, por exemplo, a Música é uma arte “romântica”.

---

<sup>1</sup> No segundo volume de sua tetralogia ontológica, Nicolai Hartmann trata dos **modos de ser** (*Seinsmodi*). Uma das partes mais significativas da metafísica de Hartmann, essa teoria compreende modalidades absolutas (realidade e irrealidade) e relativas (possibilidade e impossibilidade, necessidade e contingência). No final do artigo, o leitor encontra a justificativa do título. [Nota do Editor]

---

É recomendável que nos detenhamos nos aspectos da percepção e do conhecimento. Inicialmente, precisamos estabelecer a diferença entre estese (*Aisthesis*) e estética. Estese é a percepção sensível. O estético segue a estese. Devemos lembrar aqui Alexander Gottlieb Baumgarten,<sup>2</sup> filósofo alemão do Iluminismo, o primeiro – no domínio da língua alemã – a esclarecer a estética. Na sua “Aesthetica”, a percepção estética é uma “cognitio sensitiva” do belo, e com isso, uma experiência que transcende a percepção sensível. Em primeiro plano, estão evidentemente dois fatores seqüentes: a intuição sensível e o conhecimento. Esse esclarecimento é de Immanuel Kant,<sup>3</sup> para quem o espaço e o tempo são as duas formas “puras” da intuição sensível.<sup>4</sup> Kant diferencia o conhecimento “puro” do empírico. Puro é um conhecimento racional-cognitivo.<sup>5</sup> Quanto ao conhecimento empírico, Kant assume uma postura cética diante dele.<sup>6</sup> Como é possível, então, a estética do belo? Não é empírico o nosso juízo sobre o belo? Não para Kant, que considera o juízo do belo como um “prazer desinteressado”.<sup>7</sup> Nesse ponto, involuntariamente, deparamo-nos com uma contradição: como podemos ser desinteressados pelo que nos agrada? A resposta para essa pergunta pode ser encontrada na História da Filosofia e nos remete, outra vez, diretamente a Platão. Não é o objeto em si que é belo, mas

<sup>2</sup> *Theoretische Ästhetik* (BAUMGARTEN, 1988).

<sup>3</sup> Cf. KANT, 1899, Parte I - “Estética transcendental” (“Transzendente Ästhetik”). Numa nota de rodapé, Kant discute a terminologia de Baumgarten:

“Os alemães são os únicos que empregam hoje a palavra Estética para designar o que outros chamam ‘crítica do gosto’. Esta denominação se deve à fracassada esperança do notabilíssimo crítico Baumgarten, que acreditou poder reproduzir a princípios racionais o juízo crítico do belo, e elevar as suas regras à categoria de ciência. Mas esse esforço é vão. Efetivamente essas regras ou critérios são empíricos em suas principais fontes, e, por conseguinte, não poderiam jamais servir de leis ‘a priori’ próprias a regular o gosto em seus julgamentos, pois é este que serve de pedra de toque para a retificação dos princípios. É, pois, prudente o abandono dessa denominação, e reservá-la para aquela doutrina que é verdadeira ciência, ou bem empregá-la em comum com a Filosofia especulativa, e entender a palavra Estética ora em sentido transcendental, ora em sentido psicológico.” (Cf.: KANT, *Crítica da razão pura*, In: <http://br.egroups.com/group/acropolis/>, p. 118) [Complementação da Nota - a citação de Kant - do editor]

<sup>4</sup> Entenda-se por “forma pura da intuição sensível” aquela disposição que está na mente anteriormente a qualquer tipo de experiência: inata, portanto. O espaço e o tempo fazem parte de nossa estrutura cognitiva e são condições de possibilidade para pensar os fenômenos em geral. Não é possível pensar nenhum objeto fora do espaço, apesar de podermos pensar o espaço sem nenhum objeto. Se o espaço é condição de possibilidade do que aparece, então ele só pode ser uma representação anterior a qualquer experiência. Quanto ao tempo, ele é forma pura da intuição sensível porque tem que estar *a priori* para que a simultaneidade ou a sucessão de algo seja dada à percepção. [Nota do Editor]

<sup>5</sup> Para Kant, conhecimentos puros ou “a priori” são aqueles absolutamente independentes da experiência. A eles se opõem os empíricos ou “a posteriori”, isto é, aqueles que só são possíveis mediante a experiência. [Nota do Editor].

<sup>6</sup> “A experiência não fornece nunca juízos com uma universalidade verdadeira e rigorosa, mas apenas com uma generalidade suposta e relativa [...]. Onde basearia a experiência a sua certeza, se todas as regras que empregasse fossem sempre empíricas e contingentes?”

Assim, os que possuem esse caráter dificilmente são aceitos como primeiros princípios.” (Cf.: KANT, *Crítica da razão pura*, In: <http://br.egroups.com/group/acropolis/>, p. 4-5), [Nota do Editor]

<sup>7</sup> Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo* (“*Kritik der Urteilskraft*”):

“**Gosto** é o poder da crítica de um objeto ou de uma forma de representação através do prazer, ou desprazer, sem algum interesse. O objeto de um tal prazer se chama **belo**. ” “**Belo** é o que simplesmente ‘agrada’ a alguém, de forma inteiramente independente da existência daquilo que é agradável, sem um interesse no mesmo, relativo ao desejo pelo objeto.” [G**eschmack** ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, oder Mißfallen, ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt **schön**. **Schön** ist für jemand, was ihm bloß ‘gefällt’, ganz abgesehen von der Existenz des Gefallenden, ohne ein Interesse an derselben in bezug auf das Begehren des Gegenstandes.]” (Cf.: EISLER, 1930), [Complementação da Nota - a citação de Kant e sua tradução - do Editor]

a beleza existe no objeto como idéia. Em princípio, o belo não carece de discussão. Um argumento para essa afirmação são os aspectos éticos, a conotação do belo como justa e o bem, como se encontra, por exemplo, em “Gorgias” de Platão. O ideal não pode nunca depender da percepção sensível. Sem dúvida, um objeto pode ser belo, mas não se trata de beleza em si. Se assim o fosse, a beleza só se cumpriria nesse único objeto. Resumindo mais uma vez, a beleza, para Kant, é independente do interesse do sujeito que contempla. O feio é o extremo oposto, já que, na verdade, sempre desperta interesses. Essa constatação é de Karl Rosenkranz,<sup>8</sup> aluno de Hegel, e pode corresponder à verdade. As transmissões sensacionalistas da imprensa não mostram o feio com tanta frequência?

A pergunta decisiva é, portanto, se é possível se explicar o bem, o justo e o belo pelo aspecto puramente racional. Um fator empírico importante é nosso sentimento. Sentimentos são, sem dúvida, empíricos. Seriam as emoções também conhecimento, no sentido de um saber? E mais: existe alguma relação entre beleza e conhecimento?

Caso queiramos responder a essa pergunta, precisamos, então, recorrer novamente à História da Filosofia. O que diferencia Kant de Hume é o significado de “experiência”. Para Hume, a experiência tem um importante valor teórico-cognitivo. Mas o que é, na verdade, “experiência”? Essa pergunta é feita por Hans-Georg Gadamer, um aluno de Martin Heidegger e Nicolai Hartmann. Os argumentos de Gadamer são inteiramente convincentes. Para Gadamer, não se pode separar conhecimento de experiência; e o conhecimento histórico é, justamente, hermenêutico. O que vale para a História aplica-se, também, para Arte, Religião e Filosofia: tudo aqui, na verdade, é fundamentalmente hermenêutico. Seus resultados podem ser interpretados. Numa ciência ideal como a Matemática, fatos não precisam ou não podem ser interpretados. O que ontem era certo, não pode ser falso hoje. Nas ciências literária, cultural ou musical, isso pode, entretanto, acontecer. Nelas – como acentua Hegel – tudo está em movimento.

Movimento é evolução, é dialética. Para Hegel, a História pertence a uma esfera objetiva. Em Hegel, pode-se também achar claramente uma passagem para a Música. Tomemos, simplesmente, a evolução histórica da Música, que podemos dividir em diferentes épocas. Inicialmente, surge o concerto grosso, em seguida, a sonata e depois a chamada música programática. No entanto, poderia se afirmar que a evolução da dissonância até sua hegemonia foi lógica?<sup>9</sup> Isso é discutível. Os protagonistas da Música contemporânea sempre argumentaram que o resultado de uma experiência cada vez maior, seria que, ao final, não nos escandalizaríamos mais com a dissonância. Essa experiência e o conhecimento relacionado a ela é, segundo Arnold Gehlen, até hoje, “propriedade secreta” de uma minoria influente (o que se pode observar bem nos festivais de música contemporânea).<sup>10</sup>

Ao mesmo tempo, percebe-se também que não pode haver experiência sem juízo de valor. Uma experiência não pode, jamais, ser neutra. Ela sempre introduz um valor. Evidentemente, parece haver também, uma relação entre valores estéticos e éticos, para os quais Max Scheler chamou a atenção

---

<sup>8</sup> Cf. ROSENKRANZ, 1990.

<sup>9</sup> Originalmente, Schoenberg queria emancipar a dissonância. Ao mesmo tempo, com a sua dodecafonía, ele acreditou ter assegurado a “supremacia” da música alemã. Aí também se revela a concepção estética totalitária de Schoenberg. (Cf. MACKIEWICZ, 1996, p. 291).

<sup>10</sup> Cf. GEHLEN, Arnold. *Die Seele im rationalen Zeitalter*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1957.

---

enfaticamente.<sup>11</sup> A discussão sobre o fenômeno abrangente dos valores surgiu já no século XIX.<sup>12</sup> Para Scheler, há diferentes categorias de valores. Nem todos, entretanto, são importante no nosso contexto. É claro que os bens de valor podem se transformar. Isso se pode observar diariamente na bolsa de valores. No entanto, os valores éticos também poderiam sofrer alterações? Há uma relação entre valores éticos e estéticos? Nesse ponto, Nicolai Hartmann dá prosseguimento às conjeturas de Scheler. Para Hartmann, há sempre, na verdade, uma relação entre valores éticos e estéticos. De certa maneira, com isso a antiga Filosofia é, novamente, continuada. Já na Antiguidade – Gorgias de Platão já foi mencionada – a beleza, a verdade e o bem foram sempre visto juntos. Portanto, deve haver, também, uma relação nas escalas de valores éticos e estéticos. Estes valores, para Hartmann, são indispensáveis e incondicionais.

Dessa forma, revela-se claramente na Música (e isso não é nenhum acaso) como, de repente, pode se chegar ao campo da Semiótica. Sinais e símbolos têm sempre um significado. Na verdade, essa é a principal característica de uma língua. Ao lado da dimensão histórica, que eu aqui gostaria de chamar de tradição, os fatores teórico-informativos são igualmente importantes.

Gostaria, então, de falar um pouco sobre Semiótica. Minha pergunta inicial seria: com que os sons são semioticamente conotados? O que sentimos, quando escutamos um som agudo e alto? Ao contrário, o que “significa” um som suave e grave? Ninguém contestará que, subjetivamente, nós relacionamos a um e a outro algo diferente. Entretanto, há um “acordo básico”, segundo o qual esses sons contêm uma informação. Ela não é concreta como numa língua, mas associativa. Um desses acordos básicos é que nós percebemos o modo maior como alegre e o modo menor, ao contrário, como triste. Entretanto, não há uma tristeza concreta e absoluta, mas sim, pelo contrário, uma experiência individual. Isso me parece importante, porque as associações são como um plano de fundo. Sobre esse fundamento, pode-se discutir diferentes conotações. Que informações contêm uma consonância e quais, ao contrário, contêm uma dissonância? Perguntando de outra maneira: com qual argumento pode-se contestar que a dissonância é considerada “ruim” e a consonância é classificada como “boa”? Como sabemos através da História da Filosofia, o “bem” está relacionado à justiça e à verdade, e o “ruim” à inverdade, ao injusto e ao feio. Evidentemente, há uma relação recíproca de valores éticos e estéticos. Ao mesmo tempo, está fora de questão a existência de uma relação contrária: o belo representando o ruim.

Percebe-se, então, uma vez mais, quão complexo é o termo “experiência”.<sup>13</sup> Segundo os seguidores de Schoenberg, a dissonância é algo a que se acostuma.<sup>14</sup> No sentido estrito, por trás dessa afirmação dissimula-se um nivelamento de valores éticos: como se pode acostumar a algo que eticamente é ruim? A dissonância é tensão; a consonância, relaxamento. Dessa forma, a música do século XX é apenas música de

---

<sup>11</sup> Max Scheler foi, ao lado de Edmund Husserl, um dos maiores representantes da Fenomenologia.

<sup>12</sup> Cf., por exemplo, Heinrich Rickert.

<sup>13</sup> Aqui, deve-se observar sua controversa interpretação pelo empirismo inglês e pela filosofia do iluminismo, que diz respeito, principalmente, ao valor da percepção sensitiva. No empirismo inglês, a experiência tem valor de um conhecimento teórico. Para Kant, ao contrário, a experiência conduz ao conhecimento.

<sup>14</sup> A partir de Schoenberg, compositores argumentam que os ouvintes gostarão das dissonâncias se tiverem mais experiências. Questiono se isso é verdade. Muitas pesquisas em psicologia da música dizem o contrário (Cf., por exemplo, KADEN, 1994).

---

tensão, que se destituiu da tradição lingüístico-semântica. Essa idéia também é totalitária!<sup>15</sup> Como isso é possível, se a História está sempre em movimento? Nesse movimento, a tradição também está contida. E também o bem, o belo e o justo!

Se quiséssemos tratar a História como um todo, seria necessária uma maneira de observação “transcendental”<sup>16</sup> – como certa vez formulou Nicolai Hartmann, que só é possível, se nós nos desligarmos dos paradigmas dominantes. A Música também é, sempre, um fenômeno sociológico: ninguém toca, compõe ou canta para si próprio. Há sempre um outro, o que significa que, entre “aqui” e “ali”, há troca de informações. Quando utilizamos um sistema lingüístico que nos é conhecido, mas que ao receptor é desconhecido, que mensagem podemos transmitir, então? Já que nos confrontamos constantemente com novos sistemas lingüísticos, o apelo à experiência de nada é útil. O receptor é sempre um ser humano. Segundo Martin Buber, ele é um “tu”. A esse “tu” minha mensagem é dirigida. Como nós sabemos, as informações podem ser absolutamente redundantes ou, se completamente desconhecidas, caóticas. Absolutamente redundantes são as informações previsíveis. O caos ocorre quando as informações não podem ser *interpretadas*. Daí sucede o que Gehlen já via criticamente: as informações precisam ser comentadas. E não se pode observar como os comentários são bem maiores do que a informação original?

Passemos, agora, a outro aspecto da questão: o que reconhecemos através da Arte? Descobrimos mais sobre nós mesmos do que sobre o mundo. Segundo Protágoras, isso também já é um conhecimento. O conhecimento do meu eu torna-se o conhecimento do mundo. O filósofo alemão Johann Gottlieb Fichte acreditava nisso. Como se sabe, havia para ele uma contradição entre o “eu” e “não-eu”: o “eu” precisa penetrar o “não-eu”. Através de Immanuel Kant, sabemos que, no final das contas, percebemos sempre a aparência subjetiva do “Não-eu”, nunca o todo. O todo, segundo Kant, é o transcendental. Quando retornamos desse plano transcendental novamente para o plano mundano, vemo-nos novamente confrontados com a indagação de como se explica a Música.

A indagação sobre *o que é Música* parece ter tido seu início com a Teoria Musical e acaba, porventura, com os fenômenos sociológicos. Na “República” de Platão já está claro que determinadas escalas devem ser evitadas. Algumas escalas acalmam; outras, ao contrário, provocam inquietação. Elas podem contrariar a concepção política do Estado e, até mesmo, incitar revoluções. Sem querer, reencontramo-nos num passado ainda não tão distante. A concepção de Platão – de que determinados sons deveriam ser permitidos e outros, proibidos – tornou-se o modelo dos guardiões da virtude nos estados totalitários. Quando, no ano de 1948, o famigerado congresso de compositores se reuniu em Praga, chegou ao acordo – sobre a pressão de Shdanow – de estigmatizar a dodecafonía de Schoenberg. O abominável disso foi que, com essa atitude, seguia-se uma tradição, que – fatalmente – recordava a política cultural da Alemanha fascista. O que lá era proibido como “judeu-bolchevista”, valia então como “burguês tardio-decadente”.

---

<sup>15</sup> Uma publicação decisiva é o livro de Paul Bekker “Neue Musik”, de 1919. Nele, o termo “Música Nova” foi mencionado pela primeira vez, como um limite para a tradição. Uma discussão crítica a respeito da discriminação que isso representa encontra-se em THRUN, 1995.

<sup>16</sup> No original, lê-se: *Eine “überstandpunktliche” Betrachtungsweise*. [Nota do Editor]

---

Nesse contexto, não é de se admirar que a vanguarda no hemisfério ocidental comemorasse o triunfo. Como sinal de liberdade, tudo era permitido. Aqui cabe a pergunta: se não tivesse havido a proibição de determinadas escalas, seja no fascismo, seja no comunismo, a Música Contemporânea, com sua predominância de dissonâncias, ter-se-ia se tornado obsoleta? No que se refere a esse aspecto, Theodor W. Adorno polemizou o caráter comercial da Música. Contra isso, ele protestou com razão. Mas sua “mensagem engarrafada”<sup>16</sup> não pôde mudar nada disso. O resultado foi uma polarização agravada, nada mais que isso.

Desse fato, resulta, então, a pergunta: a liberdade absoluta colidiria com princípios éticos? Sobre essa questão, Max Horkheimer constatou que, onde a liberdade é maior, também é grande a injustiça. Talvez se possa reagir contra essa “injustiça” por meio da concepção de Kant sobre liberdade: para Kant, liberdade é, na verdade, a “utilização pública da razão”. Dessa forma, a aceitação de valores amorais em favor de uma absoluta liberdade não é, propriamente, um indício de razão. Até mesmo um filósofo seguidor de Adorno, como Jürgen Habermas – o qual não se pode nunca criticar por assumir uma posição conservadora – sempre acenou para a aproximação de posições paradoxais.<sup>18</sup>

Como já mencionei anteriormente, gostaria de observar o *background* da Música com maior nitidez. E para isso, faço uma passagem pela filosofia de Nicolai Hartmann.<sup>19</sup> Fugindo aos padrões da filosofia do século XX, Hartmann criou todo um sistema, cujo fundamento é sua Epistemologia, que ele denominou, significativamente, de “Metafísica do Conhecimento”, vindo em seguida a Ética, a Ontologia e, finalmente, a Estética. A Ontologia tem especial importância, e ele a concebe em várias camadas hierárquicas. Inicialmente, a inorgânica, depois a matéria orgânica, às quais seguem a alma e a razão. Seu sistema se assemelha ao de Aristóteles em “De Anima”, e para Hartmann as categorias são, também, de grande importância.

Hartmann se ocupou em desfazer a contradição entre o Idealismo e o Materialismo. Para isso, a sua “Ontologia em camadas” é um fundamento ideal. Todas as camadas estão, na verdade, ligadas umas às outras através de diferentes “categorias fundamentais”. Uma categoria fundamental é o tempo. O tempo, igualmente, possui diferentes significados. Na sua “filosofia da natureza”, ele estabeleceu diferentes níveis de tempo. Hartmann fala do tempo psicológico e do tempo real. O tempo vivenciado é diferente do tempo cronologicamente medido. Isto é, há o tempo medido subjetivamente e aquele medido objetivamente. O curso do tempo ouvindo-se um *Adagio* e um *Allegro* é vivenciado diferentemente, embora o tempo objetivo

---

<sup>17</sup> Correspondendo ao termo original “Flaschenpost”, entende-se aqui uma mensagem que não se dirige a um determinado destinatário. [Nota do Editor.]

<sup>18</sup> Cf. HABERMAS, 1986.

<sup>19</sup> Nicolai Hartmann (1882 – 1950) foi aluno de Hermann Cohen e Paul Natorp, filósofos descendentes do “neokantianismo” – um renascimento da filosofia de Kant na segunda metade do século XIX – que pertenceram à chamada Escola de Marburg. De início, Hartmann foi muito influenciado por eles; mas a partir de 1918, foi atraído pela fenomenologia de Edmund Husserl e Max Scheler. Em 1921, com a publicação de sua “Metafísica do Conhecimento” (*Metaphysik der Erkenntnis*), Hartmann se distanciou tanto dos seus ex-mestres quanto da fenomenologia. No entanto, em sua publicação de 1926 – “Ética” – ele se aproxima da concepção de valores de Scheler. Tanto Martin Heidegger quanto Hartmann ensinaram na Universidade de Marburg. Os posicionamentos filosóficos de ambos foram completamente distintos. Notável na filosofia de Hartmann é também sua aproximação a Aristóteles. Isso diz respeito, por exemplo, às categorias. Categorias são classificações, como qualidade, quantidade, espaço, tempo, relação e também possibilidade e necessidade. A estética de Hartmann é a conclusão do seu sistema. Na primeira metade do Século XX, Hartmann foi tido como um dos filósofos mais importantes. Nos países de língua hispânica, especialmente na América do Sul, Hartmann foi bem acolhido. Nos anos 50, sua filosofia entrou no esquecimento. Ao contrário de Martin Heidegger, a linguagem de Hartmann é de grande transparência.

possa ser, efetivamente, o mesmo. Ainda se pode acrescentar uma outra dimensão do tempo: a História – o paradigma, por assim dizer, na qual os sons foram produzidos.

Para Hartmann, há, na Arte, uma camada exterior material e vários níveis interiores imateriais. As “camadas interiores” se referem ao significado. Na Música, a camada exterior é a materialidade dos sons; as camadas interiores precisam ser exploradas tanto pelos intérpretes quanto pelos ouvintes. Hartmann chama isso de “criação produtiva”. Nesse processo, tanto intérpretes quanto ouvintes participam. Hartmann apenas esboça quais são as camadas interiores. Uma delas seria, por exemplo, a forma. Concretamente, Hartmann se refere à fuga, comparando-a à construção de uma torre. As partes da forma só se constituem em relação a uma determinada peça. Consequentemente, o tempo forma a Música. Hartmann deixa sem resposta a pergunta sobre quando a camada material exterior – o mero som, segundo ele – passa à camada interior.

Música também é aquilo que nós relacionamos a uma determinada música. O que poderia ser isso? Talvez o que Ernst Bloch chamou de “fantasia da realização do desejo” (*Wunscherfüllungsphantasie*). Nossos desejos se projetam da música. Isso também é uma camada interior, extremamente pessoal. O desejo, a esperança, a saudade.

Tudo isso nos conduz à seguinte pergunta: qual a participação do sentimento no conhecimento? Eu próprio não me arrisco a dar uma resposta, mas tenho uma suposição, que tem suporte na Psicologia cognitiva.<sup>20</sup> Aqui vale o que já foi comprovado: não se pode separar a emoção da cognição. Não se pode praticamente contestar que a música se deriva dos dois campos. O que reconhecemos, portanto, como Música? Aqui, mais uma vez, a concepção de Nicolai Hartmann se mostra interessante. O conhecimento é, para Hartmann, ontológico, e o que é ontológico nos conduz a nós próprios. Segundo Martin Heidegger, a filosofia só findará quando todas as perguntas forem respondidas pela ciência. Até lá, devemos, ou precisamos, continuar a especular. Justamente, a música tem também algo mágico e ao mesmo tempo, misterioso, assim como a pergunta original sobre o Ser. Vista assim, a música é sempre necessária. Ela nos mostra, na camada interior, a possibilidade. A possibilidade pode tanto ser o bom quanto o belo!

## Referências

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Theoretische Ästhetik*, Ed. Rudolf Schweizer. Hamburg: Felix. Meiner, 1988.

GEHLEN, Arnold. *Die Seele im rationalen Zeitalter*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1957.

HABERMAS, Jürgen. *Kleine politische Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1986.

KADEN, Christian. Musiksoziologie. *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Ludwig Finscher, Ed. Kassel : Bärenreiter & Metzler, 1994.

KANT, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*, Karl Vorländer ed., Halle: Verlag von Otto Hendel, 1899.

MACKIEWICZ, Maciej. Deutsche Musik nach der ‘Stunde Null’ - Eine Fortsetzung des europäischen Wechselspiels? In: *Eurovisionen, Vorstellungen von Eurpoa in Literatur und Philosophie*, Peter Delvaux e Jan Papior (Ed.), Amsterdam: Rodopi, 1996, p. 291.

---

<sup>20</sup> Remeto aqui a Ulich e Mayring, 1992.

ROSENKRANZ, Karl. *Ästhetik das Hässlichen*. Dieter Kliche, ed. Leipzig: Reclam, 1990.

THRUN, Martin. *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933*. Bonn: Orpheus, 1995.

ULICH, Dieter; MAYRING, Philipp. *Psychologie der Emotionen*. Stuttgart: Kohlhammer, 1992.

#### Referências das Notas Editoriais:

EISLER, Rudolf. Kant – Lexikon, Nachschlagewerk zu Immanuel Kant (1930). Disponível em: <http://www.textlog.de/32592.html>. Acesso em 18.09.2008.

\_\_\_\_\_. *Crítica da razão pura*. Trad.: J. Rodrigues de Merege. Versão eletrônica disponível em: <http://br.egroups.com/group/acropolis/>. Acesso em 28 de set. de 2008.

**Thomas Kupsch** (1959, Altdöbern, Alemanha) frequentou a Escola Superior de Música de Dresden (Hochschule für Musik Dresden, 1984 - 1989), onde se graduou nos cursos de Composição e Piano. De 1991 a 1992, realizou estudos avançados em Composição na Academia de Arte de Berlim (Akademie der Künste zu Berlin) e, em 1994, concluiu seu doutorado em Musicologia na Universidade Humboldt de Berlim/Universidade Tecnológica de Dresden.

De 1990 a 1997, foi professor honorário de Teoria Musical e Composição na Escola Superior de Música de Dresden e, nesse período, organizou vários festivais e outros eventos musicais. Desde 2002 atua como profissional liberal na área de composição, além de publicar livros e artigos. No período de 2003 a 2006, realizou o Curso Superior de Filosofia na Universidade Tecnológica de Chemnitz (“Technischen Universität Chemnitz”, Alemanha), e de 2006 a 2007, frequentou o curso de Doutorado em Filosofia na “Alpen Adria Universität” (Klagenfurt, Áustria), defendendo sua tese sobre “O realismo crítico de Nicolai Hartmann” em 2007. Em 2008 publicou o livro “Gut und schön, Metaphysik des Gefühls” (Wissenschaftlicher Verlag Berlin). Desde julho de 2008 vive em São Luís, Maranhão.