

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -

UNIRIO

Programa de Pós-Graduação em Música: Doutorado

**CONDIÇÕES ONTOLÓGICAS DOS DISCURSOS
DESCRITIVOS SOBRE A MÚSICA.**

Tese de Doutorado.

José Eduardo Costa Silva

Rio de Janeiro - RJ

Junho de 2011

S586 Silva, José Eduardo Costa.
Condições ontológicas dos discursos descritivos sobre a música / José
Eduardo Costa Silva, 2011.
x, 181f .

Orientador: Paulo José Moraes Pinheiro.
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio
de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

1. Heidegger, Martin, 1889-1976. 2. Música – Filosofia. 3. Discurso descri-
tivo. 4. Pensamento des-subjetivado. I. Pinheiro, Paulo José Moraes. II.
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras
e Artes. Curso de Doutorado em Música. III.Título.

CDD – 780.1

Autorizo a cópia da minha tese “*Condições Ontológicas dos Discursos Descritivos Sobre a Música*” para fins didáticos.

José Eduardo Costa Silva

José Eduardo Costa Silva

**CONDIÇÕES ONTOLÓGICAS DOS DISCURSOS
DESCRITIVOS SOBRE A MÚSICA.**

Estudo apresentado à Banca Examinadora composta por Prof. Dr. Paulo J. M. Pinheiro (Professor Orientador), Profa. Dra. Carole Gubernikoff, Prof. Dr. Silvio Augusto Merhy, Prof. Dr. Charles Feitosa, Prof. Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho como requisito de obtenção do título de doutor.

Orientador: Prof. Dr. Paulo J. M. Pinheiro

Rio de Janeiro - RJ

Junho de 2011



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM

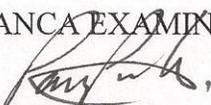
Mestrado e Doutorado

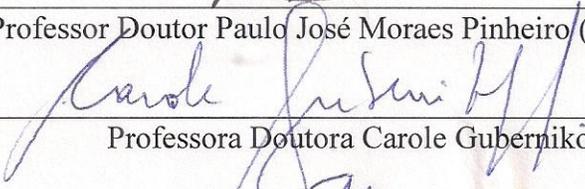
“DIRETRIZES PARA A CONSTITUIÇÃO DE DISCURSOS DESCRITIVOS SOBRE A MÚSICA”

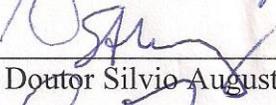
por

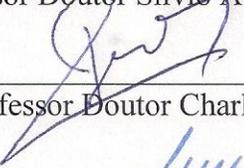
José Eduardo Costa Silva

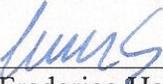
BANCA EXAMINADORA


Professor Doutor Paulo José Moraes Pinheiro (orientador)


Professora Doutora Carole Gubernikoff


Professor Doutor Silvio Augusto Merhy


Professor Doutor Charles Feitosa


Professor Doutor Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho

Conceito: APROVADO

JUNHO DE 2011

Dedicatória

Ao meu filho Pedro.

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador Paulo J. M. Pinheiro pela interlocução e orientação decisivas para a elaboração do presente estudo. Pelos mesmos motivos, agradeço aos integrantes da banca examinadora Profa. Dra. Carole Gubernikoff, Prof. Dr. Silvio Augusto Merhy, Prof. Dr. Charles Feitosa, Prof. Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho. Agradeço especialmente a Antonio Quinet pelo apoio e compartilhamento manifestados.

Resumo

Um estudo sobre os condicionamentos ontológicos e ônticos que possibilitam a constituição de discursos descritivos sobre a música, fundamentado pelo referencial teórico oferecido pela filosofia de Martin Heidegger. A música e seu vínculo essencial com a verdade. A música e a experiência imediata com as categorias do pensamento e o sentido do ser como antecipação. A música, concebida como *lógos (mousiké)*, sustenta o pensamento des-subjetivado e os discursos que sobre ela proferimos.

Palavras-chave: Heidegger, música, pensamento des-subjetivado, discursos descritivos, *lógos (mousiké)*.

Abstract

A study about ontological conditions for the descriptive discourses about the music, based on Martin Heidegger's philosophy. The music and its essential link with truth. The music and the immediate experience with the concept of thought and the sense of the being as anticipation. The music as *lógos (mousiké)* sustains the subjectveless thought and the discourses proffered about it.

Keywords: Heidegger, music, subjectveless thought, descriptive discourses, *lógos (mousiké)*.

Resumé

Ce texte est une étude sur les conditions ontologiques et ontiques qui rendent possible la constitution de discours descriptifs sur la musique. Il a comme fondement la philosophie de Martin Heidegger: la musique et son lien essentiel avec la vérité; la musique et l'expérience immédiate avec les catégories de la pensée et du sens de l'être comme anticipation. La musique, conçue comme *logos (mousiké)*, supporte la pensée désubjectivée et aussi les discours que l'on énonce à propos d'elle.

Mots-clés: Heidegger, music, pensée désubjectivée, discours descriptifs, *lógos (mousiké)*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	001
I- O VÍNCULO FUNDAMENTAL ENTRE LINGUAGEM E EXISTÊNCIA	021
1.1- O caráter específico da descrição na filosofia de Heidegger: a des-subjetivação do pensamento sob a perspectiva da diferença entre ser e ente.....	021
1.2- O ente fala por si mesmo na tensão de uma afinação.....	028
1.3- Discursos sobre a música e afinação.....	044
II- A PROPOSIÇÃO DE UMA UNIDADE ENTRE PENSAMENTO E PHÝSIS ...	050
2.1- Arte e música como projeto de reintegração à totalidade da <i>phýsis</i>	050
2.2- A inscrição de Heidegger na linhagem dos filósofos-músicos: a música instaura o jogo dialógico entre o determinado e o indeterminado na linguagem.....	067
2.3- A inscrição de Heidegger na linhagem dos filósofos-músicos: o deslocamento da reflexão sobre a arte e a música para a esfera exclusiva da linguagem.....	077
III- O ENRAIZAMENTO DOS DISCURSOS NA VERDADE	088
3.1- Heidegger e a verdade: considerações iniciais.....	088
3.2- A Origem da Obra de Arte: o acontecimento da verdade na obra de arte inaugura um duplo modo de apreensão da <i>phýsis</i>	094
3.3- O acontecimento da verdade em 4'33" de John Cage.....	113
IV- O SENTIDO DA MÚSICA NA FILOSOFIA DE HEIDEGGER: A MÚSICA CONCEBIDA COMO CONDIÇÃO PARA O DISCURSO DESCRITIVO.....	118
4.1- A predominância da música em relação às outras artes na filosofia de Heidegger: a identidade entre música e a categoria tempo.....	118
4.2- A predominância da música em relação às outras artes na filosofia de Heidegger: a música concebida como <i>lógos</i> (<i>mousiké</i>).....	126

4.3- A composição de um anônimo pássaro da espécie calopsita.....146

V- A PERSISTÊNCIA DO ENIGMA DA OBRA DE ARTE (CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS).....154

5.1- A música concebida como obra de arte: a decisão do ouvinte (guardião) da obra.....154

5.2- Répons.....168

BIBLIOGRAFIA 173

INTRODUÇÃO

Uma noite na Ópera, *Giulio Cesare* de Handel.¹ Os músicos afinam seus instrumentos. A música parece ter chegado ao edifício antes mesmo de mostrar a singularidade de sua forma, antes mesmo de ser tocada. Certamente porque sua matéria está lá, percebida imediatamente como *categoria*. A presença dos sons dos instrumentos circunscreve um plano de tempo e espaço, onde se pode ouvir o áspero das cordas, o volume arredondado do som do alaúde, a superfície fosca das madeiras sopradas, a dureza brilhante dos metais; ouve-se, portanto, a substancialidade do som. Ouve-se a lida do músico com o instrumento e com o som, ouve-se a resistência do som em assumir a forma moldada pelas arcadas que produzem aleatoriamente sons crescentes e decrescentes. Ouve-se o músico como causa do som.

A propósito, é preciso pensar sobre o que usualmente denominamos estilo, a saber: o aspecto da obra que tem origem na tensão entre a ação formativa do homem e a resistência da matéria à esta ação. Sobretudo, porque freqüentemente pensamos o estilo como algo exclusivo do homem, qualificando-o como um modo singular e ao mesmo tempo histórico dele trabalhar a matéria de sua arte. No cotidiano, sentenciamos: o estilo de Handel é inconfundível e singular. Sentenciamos também: o estilo de Handel é barroco, como são os estilos de Lully, Bach, Vivaldi e tantos outros. E pouco falamos sobre a participação da matéria na constituição do estilo. Pouco falamos da matéria que está ao mesmo tempo dentro e fora do homem. Talvez nem tenhamos considerado que a matéria possa ter estilo, um modo peculiar de resistir e se oferecer à ação formativa. Porquanto seja, estilo é tensão;

¹ A presente descrição refere-se ao espetáculo operístico *Giulio Cesare* de Handel, encenado na Ópera Nacional de Paris em 27/01/2011. Encenação e costumes por Laurent Pelly, Direção musical por Emmanuelle Haïm.

concordância e resistência mútua entre homem e matéria, entre músico e som que buscam a unidade em uma afinação.

A corda de tripa do violino resiste mais à força empregada no arco que a tange do que a corda de aço. As cordas de carbono do alaúde aderem mais aos dedos do que as cordas de nylon. Destarte, não hesitamos em reconhecer os timbres dos sons da orquestra associando-os à matéria de sua proveniência. E esses timbres parecem mais resistentes dos que os de uma orquestra moderna, menos entregues às metamorfoses que constituem o vir-a-ser do ser da música. Eles são indícios do estilo da música aguardada. E assim, como indícios do estilo, requerem a força necessária à música. Essa força é constituída pela energia envolvida na produção do som e também pela energia envolvida na escuta e no julgamento do som produzido. Em sua peculiaridade, ela deixa-se saber como aura que preenche o tempo e espaço circunscrito. Como força correspondente ao estilo, ela há de espelhar um estado de afinação entre os músicos e os instrumentos que eles afinam.

Porém, no edifício há outros sons que não são aqueles que emanam do fosso da orquestra. Há aqueles que são próprios dos presentes, quais sejam os sons dos bochichos, das campainhas dos celulares, dos rangidos das poltronas, das respirações ofegantes. Essa cacofonia não é da mesma natureza daquela que está no fosso. Sobretudo, porque sabemos que ela não promete a forma e a unidade determinada de uma música. Dela se espera o próprio aniquilamento; da outra cacofonia, espera-se a transubstanciação formal. Desse modo, a convivência tensa entre as duas cacofonias revela a estrutura do silêncio.

O silêncio é estruturalmente ambíguo na medida em que provém de duas cacofonias tensionadas entre si. Por um lado, o silêncio promete a completa aniquilação do som. Por

outro, é identificado à disposição para a escuta da música, ou seja, para o composto de tempo e espaço em que a música pode se instaurar como força, fazendo sua própria aura prevalecer. Com o passar do tempo, cresce a consciência da presença do silêncio ambíguo. E então sabemos o trânsito de nossa escuta entre uma e outra cacofonia. Desejamos, evidentemente, escutar a do fosso. Não obstante, ouvimos nossos próprios ruídos, cada vez mais represados ante ao advento próximo da música.

O silêncio ambíguo vigora no edifício, embora não tenha cumprido a promessa de completo aniquilamento do som. Pelo contrário, assim que os músicos terminam a afinação dos instrumentos, os ruídos tornam-se mais perceptíveis. Ouve-se o que não foi ouvido antes, tal como o leve estalar dos arcos nas estantes de partitura e os últimos sinais dos celulares recém desligados. Nem as palmas recebidas pela maestrina rompem o silêncio composto de ruídos. Quando findadas, ele pode ser maximamente escutado e revela-se como música em potência.

A música de *Giulio Cesare* inicia na forma característica de uma *abertura francesa*. Tomamos o auxílio de um fragmento de sua partitura para aproximar do que tentamos colocar em palavras. Referimo-nos, precisamente, aos quatro compassos iniciais. Como está em parte representado na partitura, as figuras rítmicas pontuadas, marca característica desse tipo de abertura, aparecem no primeiro compasso. Ainda que presentes nas vozes intermediárias, que em um primeiro momento são secundárias para a escuta, tais figuras crescem em relevância nos compassos seguintes; no segundo compasso surgem na voz principal, no terceiro, ocupam as quatro vozes. Ao movimento descrito pelas figuras pontuadas, corresponde um movimento de rarefação da textura, as vozes independentes acentuam sua interdependência, até que

alcançam a região da dominante da tonalidade, sugerindo a existência de um estado de tensão harmônica que impulsiona o decurso da música.

Exemplo 1: primeiros compassos da abertura de *Giulio Cesare*.²

Embora as imitações em movimento paralelo direto e contrário do grupo de notas formado pela semínima e semicolcheias sugiram a existência de um motivo, embora também a existência do próprio movimento harmônico, o que está notado na partitura sugere que o ritmo pontuado seja o parâmetro mais relevado pela escuta. E tal sugestão se confirma na presença efetiva da música.

Seguramente, trata-se de uma conclusão que dispensa o auxílio da partitura e do raciocínio analítico que ela facilita. As figuras rítmicas pontuadas convocam imediatamente a escuta. Se até aqui nomeamos tais figuras com a expressão “figuras pontuadas”, foi por falta de palavras. A propósito, a grafia “semínima pontuada/colcheia” não traduz precisamente o que é escutado. Da música que descrevemos, o que tentamos representar com uma semínima pontuada seguida de uma colcheia não tem a duração apreendida pelo metrônomo. Não se trata simplesmente de os músicos tocarem juntos um som após outro. Antes e mais

² Handel. *Händel's Werke: Ausgabe der Deutschen*. Ed. Friedrich Chrysander (1826-1901) – Public Domain.

fundamentalmente anterior, trata-se de um movimento irregular compartilhado pelos músicos; um movimento de impulso coletivamente adivinhado no ato de seu vir-a-ser. Uma mesma necessidade afetiva que se torna unânime para os músicos que estão afinados entre si. Como se vinte pêndulos dessem o mesmo defeito ao mesmo tempo; o peso pára em um lado mais do que no outro. E os vinte pesos movimentam-se igualmente e em conjunto.

Por certo o que agora descrevemos é mais um dentre os inúmeros casos que atestam a dificuldade de representar a música por meio dos diversos modos de notação. Assim, sabemos que tangenciamos um universo de proposições gerais sobre a música. Até mesmo o fenômeno apontado não é especificamente próprio da música de Handel. Já ouvimos músicos dizerem: “o ponto aqui não vale precisamente um ponto.” Nós mesmos experimentamos isso na execução de outras obras. Porém, o que dá a medida precisa de um ponto de valor impreciso na música de Handel? Como sabemos disso senão no íntimo compartilhamento da força da música? Como sabemos isso senão na intuição da força que provém da tensão do estilo?

No vigor da experiência, a força da música específica possui forma. E escutando as quatro vozes independentes que descobrem sua interdependência nos quatro compassos iniciais da abertura de *Giulio Cesare*, descobrimo-nos interdependentes à forma da música. Tornamo-nos cúmplices e íntimos do movimento percebido. Nesse instante, a música cumpre a promessa do silêncio ambíguo e retira-nos de nós mesmos. Primeiramente, porque, como forma, faz aparecer a forma prometida no exercício da afinação. E, sobretudo, porque, como forma que desvela a tensão do estilo, solicita a atenção que antes dispensávamos aos nossos próprios ruídos, silenciando parte da atividade subjetiva. Tornamo-nos, portanto, afinados à música e comparecemos à sua abertura.

Em um instante, antecipamos o final da abertura e o abrir das cortinas. A luz opaca diminui aos poucos até se transformar em completo escuro, brilha o silêncio da música e as cortinas são abertas. O que temos? Estantes de um depósito de museu. Louvre? Cairo? Resquícios do espólio do passado egípcio. Objetos antigos dispostos na desordem de um depósito. Nas estantes, o coro fantasiado de bustos da antigüidade canta e anuncia a história. Sabemos claramente tratar-se de uma história dentro de outra. O encenador conta a história dos fantasmas que habitam o museu. E para tanto conta sua própria história, que também é da França e do Egito. E todas histórias acontecem no terreno estabelecido pela música.

A música de Handel ressoa como estilo, trazendo as marcas do compositor, dos procedimentos técnicos e do gosto de sua época de origem. Sobre o som onipresente do baixo contínuo, gerado em cravos, teorbais e violas de gamba, desenvolvem-se ágeis movimentos melódicos, ora nas flautas, oboés e violinos, ora nas vozes dos cantores. Em regra, esses movimentos constituídos por seqüências de sons em graus conjuntos são dramaticamente intercalados por saltos e longos trechos em coloraturas. Instaura-se assim um tempo conhecido e confiável: o tempo da música barroca.

No tempo da música barroca antecipamos sons e sensações; pressentimos que as tensões geradas pelas seqüências de acordes serão resolvidas. Como fluxo de tensão e relaxamento, a música retrai em si mesma, envolvendo o mundo que a circunda, com sua unidade confiável e o repouso proveniente de seu retraimento. Por isso, a música converte-se em um solo de confiança que libera os sentidos para perceberem melhor outros aspectos do mundo por ela sustentado.

Nada sabemos do encenador que possa atestar a veracidade da suposição. Mas é provável que ele, na segurança da música, tenha se sentido livre para ousar na oferta de imagens. Enquanto Giulio Cesare, vestido em trajes egípcios, entoava a primeira ária, em torno dele circundam indiferentes funcionários de museus, carregando quadros, estátuas danificadas e caixas. No âmbito das imagens, tempos se sobrepõem, cada qual com suas informações. Contudo, esses tempos sobrepostos se sustentam na unidade da música retraída em si mesma, parecendo ao pensamento a única forma possível da obra. Na medida em que se sucedem recitativos, árias e duetos, a impressão inicial se confirma, e a obra revela sua mais aparente matéria, a saber: o tempo.

Palavras transfiguradas por coloraturas, melismas, vibratos e trinados descolam-se de seus significados convencionais. Os gestos das personagens mimetizam a música, tornando-se menos naturais, porém, mais verdadeiros. E assim a obra não somente conta histórias, mas, para além disso, estabelece uma narrativa dos afetos. Na primeira parte, ódio e amor. Na segunda, desespero. Na terceira, triunfo. Afetos em si mesmos, fora da esfera de um sujeito em particular; porém, universalmente compreendidos. Os afetos são de outra dimensão do tempo. Não são do antes, do agora e do depois; são das três dimensões em conjunto. No amor, no ódio e no desespero, a escuta amplia! E retém em um átimo todo tempo de um ente: o porvir do passado que se estabiliza na presença.

Em um espaço moldurado, Cleópatra canta uma ária de desespero. Assistida por aias em trajes do séc. XVIII, mantém-se indiferente. Bela representação da música de Handel; a música posta em um retrato e em um palco ao mesmo tempo. A música sustenta as figuras de Cleópatra e das aias igualmente. Assim, a música, mesmo sendo essencialmente tempo, revela sua atemporalidade. Explicamos: a música que antes identificávamos como barroca, ao

sustentar os sentidos dos eventos temporais sobrepostos, deixou-se ouvir simplesmente como música, que pode sustentar imagens do século XVIII ou de qualquer outro tempo. A música deixou-se saber além das marcas de seu próprio estilo e afirmou o seu caráter de mera forma do tempo.

Na amplidão da mera forma do tempo, o encenador oferece mais imagens. Uma dança de quadros figurativos que falam das histórias de César, Cleópatra, Handel e dos homens de nosso tempo. Em triunfo, um retrato de Handel no palco, na frente dele Cesare se contorce acompanhando os movimentos das coloraturas que pronuncia. Criador e criatura sobrepostos, co-pertencentes! Graças a um terceiro, a saber, graças à música que aos dois transcende.

Ao descrevermos a ópera *Giulio Cesare* de Handel buscamos alcançar, provisoriamente, o sentido de um *discurso descritivo* que tem como campo de observação a música. Provisoriamente, diga-se, porque entendemos que o intento anunciado consiste em uma questão; justamente, a questão primordial que norteia o presente estudo. Por que buscar alcançar o sentido de um discurso descritivo sobre a música pode constituir-se como questão primordial? Evocamos a experiência. Jamais nos contentamos em simplesmente tocar ou escutar uma música. Sempre é necessário falar de tais ações. E desse simples falar decorrem outras ações; teorizamos a música, convertendo-a em um objeto de aprendizado e ensino. Intentamos inseri-la em múltiplas situações cotidianas. Evidentemente, o enigma que nos mantém na experiência da música não se resume em produzi-la e escutá-la. O enigma se estende para a aparente necessidade de proferir discursos sobre a experiência.

Desmembramos a expressão discurso descritivo para tentar alcançar um de seus possíveis sentidos. Pensamos sobre o termo *discurso*. Embora seja datado, alcançando

inclusive a condição de conceito, na filosofia de Heidegger é concebido como a explicitação, através da fala, de uma pré-compreensão histórica do ser. Isto é, o homem fala no mundo, desde uma primeira vez, a partir de um complexo de significados que é anterior à sua presença e que está condicionado por um modo de determinação do ser. Assim, o discurso (*Die Rede*) constitui o estágio final do compreender projetivo do homem sobre si mesmo e sobre o mundo circundante. Ao tomar a vertente de fala (*Gerede*), o discurso concretiza a tendência natural do homem em existir faticamente no âmbito da publicidade, compartilhando um modo histórico e coletivo de falar, pensar e agir. Acolhendo a concepção de Heidegger, intentamos nos situar na região em que as vias para a interpretação encontram sua abertura mais originária na linguagem. Discursar é antes de tudo um modo de, através da linguagem, constituir uma realidade respaldada nos movimentos do todo existente (*phýsis*).

O termo *descritivo* também é complexo. Afinal, em que consiste descrever? Como alcançar o sentido da descrição se só temos acesso ao seu produto, qual seja, o descrito. Descrevemos a ópera *Giulio Cesare* de Handel. Para muitos, a descrição há de parecer imprecisa, insuficiente, subjetiva por demais. Talvez no propósito de pronunciar um discurso descritivo esteja subtendida a intenção de relatar tudo o que escutamos e vimos, preferencialmente, na ordem em que os eventos ocorrem. Mas não conseguimos nos manter em um tal modo de discurso. Há na experiência da música apelos mais imediatos.

A questão persiste e talvez sempre persistirá. Em que consiste um discurso descritivo sobre a música? Simplesmente, o que é descrever a música? Pensamos, de passagem, nos estudos que tangenciam a questão. Atemo-nos à observação de Ferrara, para quem tais estudos acolhem em comum o princípio de que em um discurso descritivo sujeito e objeto

estão mutuamente incluídos.³ Em outros termos, tomamos o princípio que orienta a fenomenologia de Husserl; na mútua inclusão de sujeito e objeto reside a possibilidade de descrevermos o ente em sua imediatez, como imediatamente ele vem à consciência.

Sujeito e objeto são mutuamente incluídos. Necessariamente um se constitui na presença do outro. Quando falamos sobre a música, já fazemos parte dela, e, em contrapartida, a música é a medida do alcance de nossa percepção e capacidade discursiva, configurando-nos como sujeito da experiência que ela propicia. Por isso, ao aplicarmos o princípio da inclusão mútua de sujeito e objeto na experiência musical, abrimo-nos para a possibilidade de vermos a nós mesmos no ato de abordagem do objeto música.

Sobre a aplicação generalizada desse princípio, Nicholas Cook com razão adverte; incorremos no risco de tentar constituir um *objetivismo absoluto* na medida em que a descrição converte-se em mera verbalização do que é capturado pelos sentidos.⁴ Por outro lado, há o risco de em uma descrição fenomenológica confundirmos a própria música com a consciência. Nesse caso, o subjetivismo não é superado, mas elevado à sua expressão máxima. É o que ocorre, por exemplo, no modelo descritivo proposto por Thomas Clifton.⁵

Sabendo de tais possibilidades, retomamos uma vez mais a sentença que permite um aprofundamento da questão primordial; o discurso descritivo visa descrever o ente como ele imediatamente se apresenta à consciência, ou seja, o discurso descritivo visa descrever o ente

³ FERRARA, Lawrence. *Philosophy And The Analysis Of Music – Bridges to Musical Sound, Form, and Reference*. New York: Greewood Press, 1991, p 160.

⁴ COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Osford University Press, 1987, p 68.

⁵ CLIFTON, Thomas. *Music as Heard: A Study in Apllied Phenomenology*. New Haven: Yale University Press, 1983.

como ele é. Todavia, como é possível uma tal descrição? Essa questão exige um desdobramento da sentença que gera posicionamentos controversos.

Há quase um consenso. Alcançar com a linguagem a música em sua imediatez requer um movimento de interpretação. Mas a interpretação caminha em qual sentido? Trata-se de elaborar uma exegese das fontes que *representam* a música? Trata-se de vasculhar as condições históricas do compositor e da composição? Trata-se de tudo isso em conjunto? Fenomenologia ou hermenêutica? Maria Alice Volpe observa que a linha que delimita metodologicamente os estudos sobre os discursos descritivos é imprecisa.⁶ Embora o princípio sentenciado por Husserl seja uma matriz referencial comum, há a questão de se decidir o método. De que fenomenologia tratamos? De que hermenêutica tratamos? Até que ponto podemos combinar articulações conceituais provenientes de universos distintos? Se assim procedemos, não incorremos no risco de ferir os conceitos em seu vigor?

A propósito, é passível de reservas a noção de que a hermenêutica constante na filosofia de Heidegger é um desdobramento da fenomenologia de Husserl. O mesmo se diz sobre a noção de que a hermenêutica de Heidegger está enraizada na hermenêutica cristã. A interpretação, segundo Heidegger, tem um sentido bem delimitado: interpretar é colher a mensagem do ser. Interpretar é um desafio, uma proposta de aprofundamento de um pensamento não experimentado. Na medida em que apresentamos os argumentos que sustentam essa noção, torna-se claro que o pensamento sobre o ser, tal como proposto por Heidegger, embora dialogue com as filosofias como um todo, exige que nos mantenhamos na

⁶ VOLPE, Maria Alice. *Análise Musical e Contexto: Propostas Rumo à Crítica Cultural*. In: Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música – ISSN 1414-7939 – vol.7 – Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes UNIRIO, Julho 2004 – p.111-134.

esfera exclusiva de suas articulações conceituais. Justamente porque tais articulações miram o pensamento não experimentado.

Propomos Heidegger como referencial teórico para o presente estudo. Propomos? Escolhemos? Ou fomos escolhidos? Há um apelo em sua filosofia: pensar a diferença entre ser e ente, situando pensamento e linguagem no âmbito da diferença. E esse apelo coaduna-se à experiência que temos com a música. Nessa experiência, costumamos freqüentar o limiar entre o dito e o não-dito, o limiar entre o determinado e o indeterminado do ser que reside na linguagem, enfim, o limiar entre ser e ente que, como veremos, caracteriza o discurso descritivo. Como músicos, aventamos existir um *Heidegger músico* que sentencia: *é preciso escutar o ser* para na voz do ser escutarmos o que o ente diz, oferecendo a condição para o discurso descritivo. Destarte, dialogamos com o Heidegger que concebe a música como *lógos (mousiké)*, situando-a no centro das articulações conceituais que movem sua filosofia.

Na filosofia de Heidegger, linguagem e pensamento são co-pertinentes; objetos de uma mesma abordagem. Não há como pensar um sem o outro. Assim, supõe-se uma correspondência entre discurso descritivo, tal como exercitado nas descrições das obras constantes no ensaio *A Origem da Obra de arte*, que nessa introdução parafraseamos, e *pensamento des-subjetivado*. O sentido dessa expressão requer ser contextualizado. Do modo como é empregada por Heidegger, refere-se ao pensamento que visa pensar o mundo como o imediato, sem submetê-lo à uma organização teórica prévia, que o concebe exclusivamente como *objeto*, como matéria de uma realidade sobre a qual o sujeito impera; melhor dizendo, uma realidade que o sujeito opera, configurando-a como um mundo dos úteis.

Notadamente, referimo-nos à crítica que Heidegger dirige ao que compreende como completa subsunção do mundo e do próprio homem à técnica; ao homem que perdeu a noção de si mesmo como *subjectum* (*hypokeímenon*) para conceber-se como sujeito, cindido do que para ele se configura como mero *objeto*. Por conseguinte, ao movimento que visa gerar o pensamento *des-subjetivado*, corresponde um movimento de *des-objetificação* do mundo, ou seja, de ressarcimento do valor ontológico ao mundo exterior, que, para nós, originariamente, se apresenta como um conjunto coisas úteis. Portanto, pensamento *des-subjetivado* é o mesmo que pensamento *des-objetivado*.

Nesse contexto, o que deve significar um discurso descritivo sobre a música? Reformulando a questão, o que significa *des-objetificar* a música? Significa, a nosso ver, abordá-la, isto é, dizê-la segundo o seu valor ontológico, para além de suas articulações funcionais (utilitárias) com o mundo, e, em um plano estrutural, considerar que os eventos que a constituem não se articulam necessariamente segundo uma lógica que exclusivamente pressupõe relações de causalidade.

Discurso descritivo e pensamento *des-subjetivado*, um não há sem o outro. Tomados em conjunto, são sustentados por uma mesma condição enigmática, a saber, pelo ser que, como não-dito e indeterminado, desdobra-se em diretrizes que os orientam e conduzem; justamente o ser, que, ao residir na linguagem, doa-lhe o poder de nomear o ente e constituir a realidade, o ser disposto em sua *diferença* em relação ao ente. Assim considerado, anunciamos o objetivo do presente estudo: *visamos unicamente inferir e destacar da filosofia de Heidegger as condições ontológicas que sustentam a constituição de discursos descritivos sobre a música*. Todas as reflexões, todas as teses discutidas convergem para o cumprimento desse objetivo. Refletir sobre as condições ontológicas dos discursos descritivos sobre a

música implica em considerar o vínculo entre tais condições, os próprios discursos e o pensamento des-subjetivado. Estabelecemos assim um campo de abordagem metodológica: não abordamos diretamente a música, mas investigamos as condições que nos propiciam discursar sobre ela.

O objetivo mencionado posiciona-nos na seguinte ordem de problemas: 1) reconhecendo que a linguagem é subjetivada e que a própria subjetividade é histórica; ainda, reconhecendo que os significados aos quais temos acesso são subjetivados e históricos, há de se indagar em que medida é possível alcançar um discurso que não expresse exclusivamente as impressões e elaborações do sujeito que o profere. Mais precisamente, cabe-nos determinar em que se constitui a apreensão e verbalização do imediato da música; 2) reconhecendo que a questão proposta freqüenta o vasto campo de interrogações da fenomenologia e da hermenêutica, está imposto precisar a especificidade da filosofia de Heidegger em relação a esses campos de pensamento; Heidegger, ao propor a reflexão sobre a diferença entre ser e ente, se afasta metodologicamente das filosofias e teorias que o antecedem; 3) para estudar as condições do discurso sobre a música, tendo como referencial teórico a filosofia de Heidegger, é mister determinar precisamente o sentido que a música adquire nessa filosofia. A nosso ver, Heidegger, ao conceber a música como *lógos (mousiké)*, situa a própria música na generalidade de um conceito, cujo diálogo com sua existência efetiva nem sempre é discernível.

Inserimo-nos nessa ordem de problemas referenciados pela tese de que *a música é condição imediata para a linguagem e, por conseguinte, para os discursos que proferimos sobre ela*. Como veremos no desenvolvimento do presente estudo, a reflexão sobre esta tese está amparada na possibilidade de comprovarmos a hipótese, inferida da filosofia de

Heidegger, de que *a música situa o pensamento diante do ente em sua primeira acepção (categorias) e do sentido do ser como antecipação*. No primeiro caso, ou seja, diante do ente em sua primeira acepção, a música acessa a dimensão cotidiana da linguagem, que permite submeter os dados da realidade ao cálculo e a lógica. No segundo o caso, diante do ser como antecipação, a música acessa a dimensão poética da linguagem, mantendo-nos em um estado de abertura para a nomeação originária do ente (mundo).

É no âmbito afetivo desse estado de abertura que o discurso descritivo se alimenta. Paradoxalmente, esse estado consiste em uma renúncia à possibilidade da linguagem. Como sugerimos na descrição da ópera de Handel, em determinados instantes da escuta, a música se mostra de tal modo hegemônica, que leva-nos a alcançar um estado de imediatez com ela mesma e com o mundo que a circunscreve, onde simplesmente a escutamos sem nada dizer ou pensar. Destarte, o discurso descritivo conduz o sujeito para o limiar do vazio de atividade significadora, pela qual ele mesmo se constitui. Nesse sentido, ele vigora como *modo e percurso* do pensamento, cuja direção é sua própria origem.

A estrutura argumentativa desenvolve-se concomitante à disposição do texto. Visando uma boa exposição, ao final de cada capítulo, destacamos pontualmente as condições inferidas, conforme a reflexão correspondente. No Capítulo 1 (*O vínculo entre linguagem e existência*), refletimos sobre o significado que a *descrição* adquire na filosofia de Heidegger. Enfatizamos, sobretudo, o fato de a concepção de Heidegger se distinguir da de Husserl, que prevalece em parte significativa dos estudos que abordam a questão do discurso descritivo sobre a música. Diferentemente de Husserl, para quem o ente pode ser *alcançado* tal como se apresenta à consciência, Heidegger sustenta que descrever o ente em sua imediatez significa *escutar* o ser que o nomeia e significa. Nessa concepção, supõe-se a íntima e necessária

relação entre discurso descritivo e pensamento des-subjetivado; o discurso descritivo comporta a intenção de retirar do sujeito a supremacia sobre o ente, *des-objetificando* o ente e, conseqüentemente, reconhecendo-lhe o valor ontológico.

Dando continuidade à argumentação, refletimos sobre o discurso descritivo à luz da proposição de que há um co-pertencimento entre linguagem, pensamento e ser. Essa proposição é, dentro da filosofia de Heidegger, originária do que comumente denominamos *pensamento da diferença*, cuja estrutura comporta as dicotomias conceituais explicitadas na *analítica do Dasein (Ser e Tempo)*, a saber: ente/ser; tempo ôntico/tempo ontológico; dimensões ôntica e ontológica da linguagem. Pensado em relação a essas dicotomias, o discurso descritivo, próprio da dimensão ontológica da linguagem, revela-se solidariamente articulado ao discurso cotidiano da ciência. Descarta-se assim a possibilidade da descrição pura; e, mais fundamentalmente, a possibilidade, em parte alimentada pela visão do senso comum, de que é possível pronunciar um discurso que dispensa a mediação do sujeito que se constitui na linguagem. A propósito, esse é um dos equívocos que corremos o risco de incorrer, quando temos por objetivo simplesmente descrever a música.

O sentido da descrição em Heidegger se dá a partir da compreensão de que o imediato consiste em se distanciar de uma visão que organiza teoricamente o mundo; uma visão que concebe o mundo como um conjunto de instrumentos disponíveis e úteis. Tal como sugerimos na descrição de *Giulio Cesare*, há um instante em que a escuta não consegue situar determinado evento musical em uma estrutura lógica de raciocínio, qual seja, aquele em que a percepção das figuras rítmicas pontuadas se torna hegemônica. Nesse instante, a linguagem tangencia o ser que nela habita como não-dito.

Por outro lado, retomando a sentença de que descrever um ente em sua imediatez significa *escutar* o ser que o nomeia, invocamos o conceito de *afinação* (*Stimmung*). No domínio desse conceito, as inter-relações entre os entes são possibilitadas pelas disposições afetivas do ser, que *afinam* os entes entre si, segundo o modo histórico de nomeação dado pelo próprio ser. Assim, *escutar* o ser é justamente perceber as tensões entre os entes que estão entre si afinados. O discurso descritivo corresponde à essa escuta, que percebe as tensões que são próprias da situação existencial que cada ente em particular se encontra na totalidade do ente. No exemplo mencionado, a música de *Giulio Cesare* afina em torno de si mesma, a partir da percepção hegemônica de suas tensões, todos os entes que estão no edifício. Todos os entes, diga-se; isto é válido para as estruturas da música, imagens do encenador, para os músicos e, enfim, para as pessoas que simplesmente ali comparecem como ouvintes/espectadores.

A argumentação constante no Capítulo 1 permite-nos aventar uma noção que aprofundamos no decorrer do estudo; entendemos existir um Heidegger músico, ou seja, um filósofo para o qual a música se constitui em um ponto de convergência para as articulações entre os principais conceitos de sua filosofia. É justamente a partir da reflexão sobre esta noção que estabelecemos a tese de que *a música é condição imediata para a linguagem e, por conseguinte, para os discursos que proferimos sobre ela*. Assim, nos capítulos seguintes, traçamos linhas de uma genealogia que, a nosso ver, constituem o *Heidegger músico*, ou em outros termos, esse viés de interpretação da filosofia de Heidegger.

No Capítulo 2 (*A proposição de uma unidade entre pensamento e phýsis*), enfocamos o modo como Heidegger desdobra a noção nietzscheana de que a música resguarda a unidade ente pensamento e *phýsis*, que foi perdida no desenvolvimento histórico do Idealismo. Na

filosofia de Heidegger, entendemos, a reivindicada unidade configura-se como horizonte e condição de possibilidade para a descrição. Dado que esta unidade pressupõe a ausência da ação mediadora do sujeito da linguagem, o discurso descritivo, que a tem como fim, há de objetivar uma região de não-linguagem, ou seja, do não-dito.

Coloca-se, por outro lado, simultaneamente, o problema da verdade, sob a perspectiva de que a verdade é uma instância validadora da linguagem e do pensamento. Evidentemente, não é casual que Heidegger, assim como Nietzsche, tenha compreendido que a noção tradicional de verdade (*adaequatio res et intellectus*) não contempla um modo de pensamento que propõe superar a dicotomia que molda a própria noção de realidade da filosofia moderna, qual seja: o par sujeito/objeto. É, por outro lado, na verdade, concebida como *clareira*, que se abre no ente a região em que o ser se *desvela*, no instante extraordinário da unidade entre *pensamento* e *phýsis*.

No Capítulo 3 (*O enraizamento dos discursos na verdade*), analisamos a concepção de Heidegger sobre a verdade. Particularmente, detemo-nos na tese que preconiza ser *a obra de arte um local do acontecimento da verdade*. Segundo Heidegger, a obra de arte é um local do acontecimento da verdade porque ela comporta uma tensão constante entre matéria (*phýsis*) e forma (significação), a partir da qual a *clareira* (*verdade*) pode se estabelecer. Atentamo-nos a um aspecto dessa tese; na obra de arte cria-se a *condição física* (efetiva) para o advento da verdade do ser no ente. Logo, a verdade não está supostamente no sujeito ou “nas estrelas”, parafraseando Kant. A verdade está ao alcance de uma atividade do homem que, porém, não é de seu controle.

No decorrer da análise, desdobramos a tese proposta por Heidegger, convertendo-a em hipótese de estudo. As descrições do *Quadro de Van Gogh* e do *Templo Grego*, constantes no referido ensaio, permitem-nos inferir que o acontecimento da verdade inaugura um duplo modo de apreensão da *phýsis*, que condiciona diretamente a linguagem; apreendemos a *phýsis* como o ente em sua primeira acepção (*categorias*) e como o sentido do ser como antecipação que, como dissemos anteriormente, vigora no discurso descritivo. Entendendo existir na música uma tensão constante entre *som* e *forma significada*, a música, não obstante a sua forma particular de obra, traz em si mesma a condição para o acontecimento da verdade, tal como a compreendemos. Por isso, enunciando uma vez mais a tese que norteia o presente estudo, a música, entenda-se, toda obra musical, é condição para linguagem e para os discursos que proferimos sobre ela. A música é uma região de constante abertura para linguagem e, como *abertura*, convoca o ser que nomeia o ente.

A noção aqui defendida não é estranha à filosofia de Heidegger. Nos textos que abordam diretamente a linguagem poética, Heidegger define a música como *lógos (mousiké)*, tomando-a como condição para a linguagem. Todavia, a filosofia de Heidegger, sobretudo na parte que refere diretamente à problemática da arte, carece de uma discussão detida sobre a música. Algo que, em nosso entendimento, soa paradoxal, considerando-se o valor à música mencionado. No Capítulo 4 (*O sentido da música na filosofia de Heidegger: a música concebida como condição para o discurso descritivo*) problematizamos essa questão. Heidegger parece ter se contentando em manter a música como horizonte do pensamento *des-subjetivado* e da linguagem descritiva (poética), sem, contudo, se ocupar do universo de questões que abrangem as obras em sua particularidade.

É sabido que Heidegger recusou-se a elaborar uma estética, por entender que esta disciplina tradicionalmente pensou a arte e os fenômenos da sensibilidade exclusivamente sob a perspectiva do ente. Porém, não há como negar que em sua filosofia estão representados e discutidos temas centrais da estética tradicional, em particular das estéticas de Kant e Hegel; vide o vínculo que estabelece entre o acontecimento da verdade na obra de arte e o homem, para quem tal acontecimento se dirige. No final das contas, é o *receptor (sic)* que acaba por reconhecer o status ontológico da obra, ao acolher o *desvelamento* do ser que nela tem lugar. Nesse sentido, Heidegger parece ter substituído a categoria do *Belo* pela verdade. Atentos a esse fato, esboçamos uma tipologia dos *estados da escuta*, tendo a descrição como horizonte. Trata-se, a nosso ver, de um caminho para problematizar a obra de arte musical, tomando-a como um fenômeno que concerne ao ser.

O *último capítulo (A persistência do enigma da obra de arte)* tem caráter conclusivo e provisório. Salientamos a questão incômoda que subsiste na Filosofia de Heidegger. Sendo a música um ente que genericamente traz as condições para o acontecimento da verdade, isto é, as condições para a determinação do que seja ou não obra de arte, por que então reside entre nós a dúvida em determinar uma obra musical qualquer como obra de arte?

I- O VÍNCULO FUNDAMENTAL ENTRE LINGUAGEM E EXISTÊNCIA

1.1- O caráter específico da descrição na filosofia de Heidegger: a des-subjetivação do pensamento sob a perspectiva da diferença entre ser e ente.

Requisitar que a filosofia de Heidegger possui uma ou mais linhas de continuidade é, a nosso ver, mais do que meramente demarcar uma posição no que se refere ao melhor modo de dispor didaticamente a obra deste pensador. Assim, reconhecemos que a controvérsia quanto à existência de um primeiro, segundo e até de um terceiro Heidegger implica em assumir decisões interpretativas quanto ao sentido e a posição de sua filosofia, não apenas no tempo de sua incidência, mas, também, em relação aos seus desdobramentos na atualidade. Entendemos que há apenas um Heidegger e que sua filosofia, concebida como uma reflexão sobre o *ser*, abriga, na maioria de seus textos, o projeto de *des-subjetivar* o pensamento, para, desse modo, *des-objetificar* o mundo.

É possível que a opinião postulada seja compreendida como um equívoco de método; de que lançamos sobre a filosofia de Heidegger um olhar teleológico, imputando-lhe uma interpretação segundo um fim predeterminado. Não obstante, o aspecto que queremos enfatizar é que tanto as articulações conceituais que são encontradas nos escritos que a caracterizam como uma *ontologia fundamental*, quanto aquelas que são mais características dos escritos sobre o poético, permitem-nos aventar que o projeto de *des-subjetivação* do pensamento é constante em seu bojo, e que a música adquire, pouco a pouco, um papel central no desenvolvimento desse projeto.

Inscrita em seu contexto, a filosofia de Heidegger integra um amplo movimento de crítica à linguagem; um movimento que, em linhas gerais, questiona a suficiência da linguagem para estabelecer conhecimentos. Porém, a filosofia de Heidegger distingue-se nesse contexto em função de seu projeto peculiar. Em sua crítica, Heidegger não intenta estabelecer uma teoria sobre o funcionamento da linguagem. Diferentemente disso, Heidegger deseja ampliar a experiência da linguagem, fazendo com que suas dimensões, assim definidas, a poética e a cotidiana, dialoguem. Como ficará delineado no decorrer desse estudo, esse diálogo traz, segundo Heidegger, o reconhecimento de que em uma experiência com a linguagem podemos *deixar que o ente fale por si mesmo*.

Parece inequívoco que a noção defendida por Heidegger, *de que o ente pode falar por si mesmo*, provenha de sua interpretação do conceito de *intuição das essências*, elaborado por Husserl. Esse conceito, na medida em que acolhe o argumento de que em um juízo expomos tanto o *objeto visado* como também o próprio *ato de visar*, permite inferir que na linguagem está reservada uma dimensão em que a relação entre sujeito e objeto é *imediate*.⁷ A tal ponto que Heidegger, inspirado em Husserl, desiste da dicotomia sujeito-objeto, própria do filosofia moderna, para reivindicar que sujeito e objeto existem mutuamente incluídos.

Todavia, ressaltamos os diferentes desdobramentos que a inferência de que existe uma dimensão imediata na linguagem tem no pensamento de um e outro filósofo. Na fenomenologia de Husserl, o conceito de *intuição das essências*, que supõe a possibilidade de existência de uma relação imediata com o objeto, desdobra-se no conceito de *suspensão dos juízos de realidade*. Por esse segundo conceito, entenda-se: a possibilidade de suspender as referências da linguagem e, em decorrência dessa suspensão, atingir o estado de consciência

⁷ NUNES, Benedito. *Hermenêutica e Poesia – O pensamento poético*. BH:UFMG, 1999, p. 52.

pura. Segundo Husserl, esse estado expressa a primeira acepção do ser: o ser da consciência que traz em si mesmo os elementos para a constituição do sentido e da significação do que está revelado. Portanto, Husserl reivindica que sua fenomenologia seja uma *ciência descritiva* que, ao investigar a origem dos juízos, alcança o domínio dos objetos do conhecimento tais como eles se apresentam à consciência.⁸

Em sua filosofia, Heidegger preserva o conceito de *suspensão dos juízos* elaborado por Husserl, acreditando ser possível atingir o verdadeiro sentido do ser que, em sua opinião, foi obliterado no decorrer da história da metafísica. Contudo, Heidegger altera substancialmente os conceitos que ao conceito de *suspensão de juízos* estão articulados. Esta alteração ilustra o fato de que a filosofia de Heidegger, mesmo tendo reconhecidamente uma raiz na fenomenologia de Husserl, encontra já em seus primórdios o seu caráter peculiar, qual seja, o de ser uma filosofia que busca pensar a diferença entre *ser* e *ente*.

Mencionamos de passagem; a *diferença* entre *ser* e *ente* é apresentada por Heidegger como perspectiva constante para o pensamento. Por isso, ela jamais foi exposta em um enunciado definitivo. Como veremos posteriormente, *ser* e *ente* se oferecem ao pensamento em um âmbito de *abertura* da linguagem; nesse âmbito o *ser* é sempre provisoriamente identificado como o que possibilita ao *ente* receber o nome e a significação. O *ente*, por sua vez, é tudo que é passível de ser nomeado e significado, segundo um modo histórico do ser. Explicamos; inserimo-nos originariamente (historicamente) no mundo, onde encontramos e partilhamos um conjunto de ideologias, visões de mundo, estratégias de articulação do pensamento que, fundamentalmente, são determinados pelo ser de uma época.

⁸ NUNES, 1999, p 52.

Seguramente, Heidegger sabia-se um pensador da *diferença* quando transpôs para sua filosofia os conceitos da fenomenologia de Husserl. Assim, em *Ser e Tempo*, Heidegger denomina *ente* o que em Husserl é entendido como *objeto*. Evidentemente, não se trata de uma mera troca de palavras; trata-se de uma troca conceitual que provoca profunda ruptura entre os pensamentos de Heidegger e Husserl. A partir da substituição do conceito de *objeto* pelo de *ente*, Heidegger reinterpreta o conceito de *intuição das essências*, um conceito estruturante da fenomenologia de Husserl. Em uma palavra, a *intuição das essências*, que em Husserl significa a intuição da essência do objeto por parte do sujeito, corresponde para Heidegger à intuição da essência do ente. Conseqüentemente, por entender que a fenomenologia de Husserl revela em seu desenvolvimento último a primeira acepção do *ente* e não do *ser*, Heidegger recusa para ela o status de filosofia do sentido do *ser*.

Posteriormente, Heidegger também refuta a idéia de que podemos ter acesso ao estado de consciência pura, tal como Husserl propõe em sua fenomenologia. Segundo Heidegger, o *Dasein*, não mais o sujeito, não pode ser concebido como consciência pura, convertendo-se, desse modo, em razão primeira para o conhecimento, posto que está faticamente inserido em um estado de compreensão do *ente*, que é dado pelo *ser*, ou seja, em um modo histórico do *ser*. Esse raciocínio expressa a tese que Heidegger estatui nas páginas iniciais de *Ser e Tempo*: para que haja uma compreensão do sentido do *ente* é necessária uma compreensão anterior do *ser*.⁹

Embora esse não seja um espaço para prolongarmos em uma reflexão sobre a incidência dos conceitos da fenomenologia de Husserl na filosofia de Heidegger, anotamos alguns pontos que podemos inferir da breve referência feita ao tema. Inicialmente, julgamos

⁹NUNES, 1999, p 54.

que Heidegger e Husserl compartilham o objetivo de *des-subjetivar* o pensamento. Tanto para um quanto para o outro esse objetivo configura-se como questão, o que é plenamente compreensível se levarmos em consideração o contexto em que eles erguem suas respectivas filosofias. Porém, interessa-nos, sobretudo, enfatizar os diferentes entendimentos que Heidegger e Husserl adotam diante dessa mesma questão, que são, a nosso ver, decorrentes das transformações conceituais mencionadas. Desse modo, adequamos a presente argumentação ao objetivo de nosso estudo, que é destacar da filosofia de Heidegger as condições ontológicas que sustentam os discursos descritivos sobre a música.

O fato é que tais transformações conceituais levam-nos a concluir que Heidegger e Husserl não possuem o mesmo entendimento sobre o que venha a ser uma relação *imediate* entre sujeito e objeto pronunciada dentro da linguagem e, por conseguinte, não possuem o mesmo entendimento sobre o que seja a *des-subjetivação* do pensamento. Retomando o conceito de *consciência pura* de Husserl, concluímos que esse conceito expressa justamente aquele estado em que *o ato de visar* deixa-se saber dissociado do *objeto visado*. Em outros termos, o sujeito, ao retrair-se na descoberta de si mesmo como aquele que visa o objeto, pode também ver o objeto em si mesmo ou em sua primeira acepção. A esse estado de consciência que deixa sujeito e objeto descobrirem-se no *imediate* da relação, Husserl denomina o *ser*. Em outras palavras, para Husserl o *imediate* situa-se na possibilidade de vermos e pronunciarmos uma coisa como ela *imediatamente* se apresenta à consciência que ainda não realizou o ato de subjetivá-la. *Des-subjetivar* o pensamento então significa descrever esse estado que Husserl concebe como o *ser*.

Heidegger não diverge de Husserl quanto ao fato de que o próprio *ser* é o espaço para a ocorrência de uma relação imediata entre sujeito e objeto. Todavia, Heidegger rejeita a

concepção de *ser* proposta por Husserl. Segundo Heidegger, a fenomenologia de Husserl, a exemplo dos sistemas metafísicos que a antecederam, é um pensamento que *esquece* o *ser* para pensar exclusivamente o *ente*. Assim, em *Ser e Tempo*, Heidegger estabelece claramente como tarefa de seu pensamento buscar o *sentido* do *ser*. Atentamos para o grifo, buscar o *sentido*, não o *significado* do *ser*. Se assim não o for, dentro do raciocínio de Heidegger, persiste o traço histórico da metafísica: pensar o *ente*, em detrimento de se pensar o *ser*.

Na época em que *Ser e Tempo* (1927) foi publicado, Heidegger não havia formulado claramente suas interpretações sobre a linguagem, como ele mesmo declara no texto *De uma conversa sobre a Linguagem entre um Japonês e um Pensador*. Em linhas gerais, o que está em discussão nesse texto é o fato de a linguagem ser ela mesma subjetivada. Sendo assim, Heidegger conclui junto a seu interlocutor japonês, *o perigo da linguagem* consiste no fato de ela, no cumprimento da função comunicativa, submeter o mundo às reduções conceituais do sujeito.¹⁰

Não obstante, em *Ser e Tempo* Heidegger demonstrava que seu pensamento sobre a linguagem convergiria para o que, posteriormente, foi exposto nos textos mais recentes, inclusive em *De uma conversa sobre a Linguagem entre um Japonês e um Pensador*. Ao estabelecer que o *ser-nomeado* (*significado*) é condição de definição do *ente* em sua diferença em relação ao *ser*, Heidegger admite concomitantemente que a mera descrição do *ente* não está liberada dos efeitos da linguagem que é essencialmente mediadora, isto é, da linguagem que é em si a chave para apreensão simbólico-significativa do mundo. A propósito, uma das conclusões fundamentais de *Ser e Tempo* é que a linguagem, em sua dimensão cotidiana,

¹⁰ HEIDEGGER. *De uma conversa sobre a Linguagem entre um Japonês e um Pensador*. In: *A Caminho da Linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. RJ: Ed. Vozes, 2003, p 115.

tende a obstruir o sentido do ser. Portanto, pensar o *imediato* para Heidegger e, conseqüentemente, abrir as vias para a *des-subjetivação* do pensamento, é pensar o *ser* que não pode ser pronunciado. Do contrário, estaríamos pensando o *ente*. Em uma palavra, pensar o *imediato* é pensar o *ser* concebido como o *não-dito* da linguagem, ou seja, o ser concebido como indeterminado.

Podemos agora afirmar que em função de sua concepção sobre o que venha a ser *des-subjetivar* o pensamento, Heidegger assume uma posição peculiar no conjunto dos estudos que visam compreender os discursos descritivos sobre a música. Como já mencionamos, há quem defenda que a fenomenologia de Husserl seja a matriz comum desses estudos. Todavia, Heidegger, não apenas toma um caminho metodológico distinto do de Husserl, como afirma aquele que lhe é próprio, qual seja, pensar a *des-subjetivação* do pensamento sob a perspectiva da diferença entre ser e ente. Em nosso entendimento, a discordância de rumo metodológico é de tal ordem, que sequer podemos reivindicar que os pensamentos de Heidegger e Husserl possam se completar em função de determinados pontos de convergência.

Enfatizamos, o ato de descrever um fenômeno não é o mesmo para um e outro filósofo; a descrição proposta por Heidegger não visa dizer um ente como ele é, mas, diferentemente disso, visa *deixar que um ente fale por si mesmo*. No falar por si mesmo do *ente*, manifesta-se o *ser* que, como *não-dito*, existe em co-pertencimento com *ente*, doando-lhe o nome e o significado. Não obstante, torna-se necessário avançar na compreensão da expressão *deixar o ente falar por si mesmo*, tarefa que buscamos cumprir no item seguinte.

1.2- O ente *fala por si mesmo* na tensão de uma *afinação*.

O horizonte colocado pelo projeto de *des-subjetivação* do pensamento, a saber, o reconhecimento de que a experiência da linguagem incorpora a experiência com o *ser*, concebido como *não-dito*, está profundamente articulado ao desenvolvimento de outro eixo temático da filosofia de Heidegger de não somenos importância, tal é o tema da *desconstrução* da metafísica, segundo a perspectiva de que a metafísica é uma história dos *esquecimentos do ser*. A propósito, Heidegger, em mais de um dos seus textos, tenta reconstituir esta história, não obstante notórias controvérsias. O fato é que a crítica de Heidegger à metafísica e à ciência, que para ele desdobra-se no estabelecimento da supremacia da técnica nas sociedades ocidentais, não está acompanhada de uma teoria que se pretenda substitutiva às teorias criticadas. Heidegger pretende que sua filosofia seja externa à própria história que ele identifica como história dos *esquecimentos do ser*, constituindo-se assim, como hermenêutica. Aparentemente, essa proposta de posicionamento metodológico fortalece a opinião corrente entre os críticos de Heidegger, de que sua filosofia é marcada pela *negatividade* e tende ao fracasso teórico.

Segundo Vattimo, a interpretação da filosofia de Heidegger como filosofia da negatividade surgiu ainda nos anos do pré-guerra, em escritos de autores tais como Jean Wahl, Georges Gurvitch e Abbagnano, para quem o objetivo de refletir sobre o ser só é possível por meio de uma completa superação da metafísica, mesmo nas suas formas mais atualizadas.¹¹ Em outros termos, para esses autores a filosofia de Heidegger é escatológica e preconiza o fim da metafísica e da ciência, opinião que é compartilhada por Rorty.¹²

¹¹ VATTIMO, Gianni. *Introdução a Heidegger*. Trad. João Gama. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. p 156/160.

¹² RORTY, Richard. *Nietzsche, Sócrates e o Pragmatismo*. Cadernos Nietzsche, 4 – p 07/16, 1998

Uma outra linha de interpretação sugere que a filosofia de Heidegger esteja presa ao horizonte da metafísica. Para os filósofos Luigi Pareyson, Derrida e Schulz não há, em meio às articulações conceituais desta filosofia, como pensar a relação entre homem e ser fora de um princípio metafísico, qual seja o homem circunscrito em sua situação existencial. Chioldi entende que Heidegger estabelece uma espécie de hegelianismo, onde o progressivo desenvolvimento da autoconsciência é substituído por uma história do ser. Werner Marx e Arrigo Colomo sugerem que o conceito de ser proposto por Heidegger seja metafísico. Para Ernest Tugendhat, Heidegger defende uma concepção de verdade que não tem conexão com as verdades individuais, o que inviabiliza um diálogo de sua filosofia com a realidade. Por fim, Lukcas e Adorno sentenciam que Heidegger é porta-voz de um idealismo reacionário que tende ao irracionalismo.¹³ O mesmo diz Mirolav Milovic.¹⁴

Em resumo, os críticos da filosofia de Heidegger denunciam seu fracasso teórico, compreendendo que esse fracasso se configura na impossibilidade dessa filosofia interferir na realidade, seja por não fornecer uma organização teórica do mundo, seja por uma pretendida ruptura com o pensamento da ciência e da técnica. Admitindo que a filosofia de Heidegger não se pretenda como um substitutivo do pensamento precedente, identificamos a contrapartida que nela está contida: a filosofia de Heidegger visa promover o diálogo entre o que, na *Analítica do Dasein*, é identificado como *ôntico* (ente) e *ontológico* (ser). Em nosso entendimento, esse diálogo constitui a marca identificadora do projeto de *des-subjetivação* do pensamento. Visando esclarecer o que aqui postulamos, apresentamos em linhas gerais alguns pontos fundamentais desta analítica.

¹³ VATTIMO, 1996. p 162/169

¹⁴ MILOVIC, Mirolav. *A Utopia da Diferença*. Alceu, vol.7, n.13 – p 274/283 – Jul/Dez de 2006.

Para uma incursão na *Analítica do Dasein*, mencionamos inicialmente o conceito de *vida fática* (*Dem faktischen Leben*): o *Dasein* existe no mundo interpretando a si mesmo e os entes circundantes.¹⁵ Por isso, em uma primeira acepção, o *Dasein* é o ente (homem) projetado no mundo: o *ser-aí*. A essência do *Dasein* é a existência, cuja análise, tal como propõe o Heidegger dos primeiros escritos, é um meio de acesso ao *ser-em-si-mesmo*. Esta análise consta, inicialmente, no exame da correlação das partes constitutivas do *Dasein*, a saber: os *existentivos* (*Existenzial*) facticidade, compreensão, interpretação e discurso, que, como condições de possibilidade das categorias, permitem ao *Dasein* procurar a compreensão do ser (ontológico); e os *existentivos* (*Existenzziel*) conduta, comércio e cuidado, que dizem respeito diretamente à conexão do *Dasein* com o ente (ôntico), ou seja, à conexão do *Dasein* com o plano da existência cotidiana.¹⁶

Como mencionado, a *facticidade* refere-se à situação originária de o *Dasein* estar lançado no mundo das referências cotidianas que é acessado pela linguagem. Portanto, a *facticidade* é o *ser-no-mundo*. Essa existência é indissociável de um *estado afetivo*, cuja primeira manifestação é o fato de o *Dasein* *compreender* (*verstehen*) a si mesmo por si mesmo e ao mundo circundante. Por conseguinte, o *Dasein* encontra-se originariamente no mundo dotado de uma compreensão do ser e desde sempre está jogado no exercício desta compreensão, não podendo ser fundado por nenhum princípio metafísico, diga-se de passagem, que seja anterior à sua própria compreensão.

¹⁵ O conceito *vida fática* deriva diretamente do conceito de *vida*, elaborado por Wilhelm Dilthey, que encampa o postulado de que o homem está inexoravelmente jogado no mundo das referências cotidianas, significando esse mundo por meio da temporalidade, que, segundo esse filósofo, é a dimensão fundamental da existência. DILTHEY, Wilhelm. *Teoria das Concepções de Mundo*. Lisboa: Ed. 70, 1992.

¹⁶ VATTIMO, 1996, p 17.

A caracterização do *Dasein* como *ser-no-mundo* encampa uma noção fundamental, tanto para compreensão dos próprios desdobramentos da *analítica do Dasein* quanto para a discussão que posteriormente procedemos, pela qual visamos interpretar Heidegger como um filósofo músico, qual seja: a noção de que como *ser-no-mundo*, o *Dasein* está desde sempre envolvido em um *estado afetivo*, a saber, o que no *parágrafo 29* de *Ser e Tempo*, Heidegger caracteriza como *Stimmung*.¹⁷ Tomamos esse termo em uma das acepções que ele adquire ao ser traduzido para a língua portuguesa; *Stimmung* é *afinação*.

Afinação: estar afinado! Segundo Heidegger, o modo de ser fundamental em que nos encontramos, ao mesmo tempo, dentro e fora de nós mesmos.¹⁸ Refere-se ao *ser-com-os-outros*; como se estivéssemos inseridos em uma melodia. Transpassados por uma afinação, compreendemos as coisas a partir dela.¹⁹ Em uma afinação podemos, à escuta de nosso próprio *Dasein*, escutar o ser dos entes que antes já se abriram.²⁰ Em resumo, a afinação (*Stimmung*) caracteriza a inserção originária do *Dasein* no mundo.²¹

Sendo a afinação um modo de correspondência com o ente (*ser-com-os-outros*), ela se dá em conformidade com as várias formas de determinação do ser no ente e com a verdade, que, como veremos, podem conviver em uma mesma época. Por conseguinte, há várias afinações que se entrecruzam. Nesse entrecruzamento, uma afinação será mais forte, na medida em que corresponder ao modo de determinação do ser prevalecte. Por exemplo, na Idade Média, o *Dasein* estava mais fortemente afinado com o ser concebido como criação. Na

¹⁷ HEIDEGGER. *Être et Temps*. Trad. François Vezin. Paris : Gallimard, 1986, pr.29.

¹⁸ HEIDEGGER. *Nietzsche, Vol.1 & 2*. Trad. Marco Antonio Casanova. RJ: Forense Universitária, 2007, p.92.

¹⁹ HEIDEGGER. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Trad. Marco Antonio Casanova. RJ: Forense, 2003, p.194.

²⁰ HEIDEGGER. *Ser e Tempo*. Trad. de M. de Sá Cavalcanti (2 vol). RJ: Vozes, 1988, p.194.

²¹ HEIDEGGER, 2003, p.82.

modernidade, prevalece a afinação em torno da noção de *certeza*, fundada no advento da filosofia de Descartes e na ciência.²²

Quanto mais forte uma afinação, isto é, quanto mais fortemente afinados com um modo do ser, mais a temos despercebida. No cotidiano, não atentamos ao fato de estarmos afinados, como se ele fosse natural e independente de qualquer arbítrio da vontade. Dito isso, podemos concluir que a *facticidade* dá-se imbuída de um estado afetivo, que, em último sentido, revela-se como próprio do compartilhamento entre os entes desiguais. E o que é mais próprio da *facticidade*, observa Heidegger, é um modo do ser que até então perpassa todos os outros modos, qual seja: o ser que abre a compreensão de que os entes são instrumentos (úteis) que se articulam segundo uma finalidade dentro de uma ordem passível de ser teorizada. Em uma palavra, dizer no cotidiano *o que uma coisa é* torna-se o mesmo que dizer *como uma coisa funciona*, que finalidade ela cumpre numa suposta totalidade de causas e efeitos.

Porém, esse estado de compartilhamento é abalado pelo *caráter projetivo* do *Dasein*. Este existe no constante exercício da *decisão* que aponta para ele a possibilidade de ser o que propriamente ainda não é. O *Dasein* existe como projeto (possibilidade) e o ato de compreender que lhe é inerente também possui esse caráter. Cabe a observação, o *Dasein* não é um fundamento que substitui todos os outros, como querem os críticos de Heidegger. Primeiro, porque ele mesmo não possui uma determinação fixa, ele existe como possibilidade. Segundo, reiteramos, porque nele está aberto o horizonte de compreensão do ser.²³

²² HEIDEGGER. *A Época da Imagem de Mundo*. In: Caminhos da Floresta. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2000, p.97.

²³ VATTIMO, 1996, p 72.

O *Dasein* existe como a *abertura* do ser que reside na linguagem. Por isso ele é capaz de articular tudo o que compreende vagamente, a saber, a si mesmo e ao mundo circundante, constituindo-se no âmbito da *interpretação* (*Auslegung*). Logo, o *Dasein* existe interpretando, isto é, explicitando suas compreensões prévias. O caráter da interpretação depende da *conduta* do *Dasein* dentro do mundo, isto é, da maneira como ele significa as coisas que o cercam. Segundo Heidegger, a conduta preliminar do *Dasein* consiste no *trato* (*Umgang*): a praticidade preliminar que orienta sua existência no mundo.

Existindo dentro desta praticidade preliminar, o *Dasein* estabelece um *comércio* com as coisas, considerando-as imediatamente como instrumentos – utensílios (*die Zeuge*). Em outras palavras, o mundo em que o *Dasein* está circunscrito apresenta-se para ele como o mundo dos entes disponíveis, como o *ser-a-mão*. Decorre que a *significação* (*Bedeutung*), em sua primeira acepção, dá-se imbuída desta interpretação que considera o mundo como um conjunto de instrumentos ou entes disponíveis.²⁴

A própria linguagem, também um ente dentre os demais, é passível de ser compreendida como instrumento. Nesse estado de praticidade preliminar, seus signos são destinados à função de referenciar a instrumentalidade mundana. Contrariando a proposição de que a linguagem cumpra um processo evolutivo, Heidegger sentencia: falamos porque significamos e significamos porque falamos, e por meio desse falar nos apossamos da instrumentalidade das coisas e instituimos um mundo de significados.²⁵ Define-se assim, no modo atual da afinação, *a dimensão cotidiana da linguagem*, a partir da qual o *Dasein* se circunscreve no mundo das coisas familiares.

²⁴ VATTIMO, 1996, p 32

²⁵ NUNES, 1999, p 61.

Enquanto *ser-no-mundo*, o *Dasein* está *afinado* com os entes circundantes que se apresentam para ele como entes disponíveis. O *ser-no-mundo* está circunscrito ao domínio dos entes intra-mundanos, e sua participação nesse domínio confere ao *Dasein* uma *visão circunspectiva*. A partir dessa visão, o *Dasein* reveste-se de uma identidade anônima e nivela-se ao público: *A Gente (Das Man)*. No âmbito da publicidade, o *Dasein* tende a falar e a ser como toda gente, desviando-se de seu *ser-em-si-mesmo*. Por isso, sob domínio da *visão circunspectiva*, a noção do outro produz o *encobrimento* do *ser em si mesmo* do *Dasein* que, igualado aos entes intra-mundanos, tende a refugiar-se exclusivamente na dimensão *ôntica* de sua própria existência.

Porém, ainda dentro do domínio da *visão circunspectiva*, há uma contrapartida a essa tendência do *Dasein* em nivelar-se ao público, qual seja: o *cuidado (Sorge)*. Esse *existetivo* expressa um estado de *solicitude* que permite ao *Dasein* voltar-se para o *outro*, reconhecendo nesse *outro* um *ser-em-si-mesmo*. Assim, ao mesmo tempo que o *Dasein* tende ao não reconhecimento do *ser em si mesmo*, ele, por meio do *cuidado*, mantém-se na perspectiva de reconhecer esse *ser*, que inicialmente sabe existir no *outro*. Em resumo, o *cuidado* articula o passado fático do *Dasein*, ou seja, sua existência em meio aos entes disponíveis, à possibilidade de ele *antecipar* o reconhecimento de si mesmo como um *ser-em-si-mesmo*.

O *discurso (Die Rede)* constitui o estágio final do compreender projetivo do *Dasein* sobre si mesmo e sobre o mundo circundante. No discurso, o *Dasein* transita entre a *compreensão* e a *interpretação* do ente; o *Dasein compreende* o ente segundo o modo vigente de uma afinação, isto é, segundo um modo do ser. O verbo *compreender* está aqui empregado no sentido restrito de *apreender*. O *Dasein apreende* o ente a partir do que permite configurá-lo como objeto, ou seja, a partir do próprio ser que se determina no ente em um

dado modo de *afinação*. Ressaltamos, o *Dasein* não *compreende* (*apreende*) o ente a partir do nada. Ele já está, desde o início de sua existência finita, inserido em um modo de significar a si mesmo e aos outros entes. No modo vigente da *afinação*, o *Dasein* parte da concepção que ele mesmo e os demais entes são *úteis* que cumprem uma função em uma determinada ordem.

Imbuído da compreensão, o *Dasein* pode *interpretar* o ente formulando um entendimento sobre o mesmo que é verbalizado no discurso. É nesse sentido, somente nesse sentido, que empregamos o termo discurso no presente estudo. Não obstante, o discurso assume diferentes configurações que são decorrentes do posicionamento do *Dasein* diante da *afinação* em que está inserido. A configuração mais corriqueira do discurso é a *fala* (*Gerede*). Nessa configuração, o *discurso* (*fala*) concretiza a tendência do *Dasein* em existir faticamente no âmbito da publicidade, ou seja, no compartilhamento da opinião comum que confirma o modo da *afinação* vigente; precisamente, aquele modo de *afinação* em que o *Dasein* refugia-se no conjunto de referências instrumentais que alimentam a sua primeira *compreensão* do mundo.

O *discurso* (*fala*) projeta o *Dasein* na *queda* (*Verfallen*): a mais cotidiana dentre as estruturas do *cuidado*, que, como vimos, é o *existentivo* que possibilita ao *Dasein* voltar-se para o outro. A *queda* resolve aparentemente o conflito de o *Dasein* ser ao mesmo tempo passado, em sua forma fática, e futuro, em seu poder ser. A *queda* expressa a disposição afetiva do *Dasein* em conceber o ser como *presença* do que vem à consciência. Por conseguinte, a *queda*, que provém do discurso configurado como *fala*, desvia o *Dasein* de seu

caráter projetivo, próprio do ser concebido como não-dito (indeterminado), mantendo-o exclusivamente na *dimensão ôntica da existência*. A queda é o *ser-em-presença*.²⁶

O *discurso (fala)* tem como desdobramento o que, no presente estudo, denominamos *discurso analítico*. Fundamentalmente, o *discurso (fala)* e o *discurso analítico* são idênticos, ambos se realizam na dimensão cotidiana (ôntica) da linguagem, em que o ser é concebido como *presença*. Não obstante, sugerimos a expressão *discurso analítico* para enfatizar o movimento pelo qual o *Dasein*, a partir do *discurso*, alcança a *teoria*. Sendo o discurso que alcança a teoria, o *discurso analítico* é o discurso da metafísica, da ciência e da técnica, que têm os processos de segmentação e síntese como um modo de inquirir as partes da totalidade do ente.

O *discurso analítico* é, portanto, inerente à existência, manifestando-se como uma *tendência natural (sic)* do *Dasein*. A propósito, esclarece aqui o teor da crítica que Heidegger dirige à metafísica e a ciência; não se trata de imbuir um sentido pejorativo a tais manifestações discursivas, porém, simplesmente compreender que elas mantêm o *Dasein* na dimensão ôntica da existência. Nessa dimensão, tendemos a analisar o ente, desde um estágio mais superficial do discurso até estágios mais complexos, buscando estender a experiência de apreensão do ente por meio da análise.

Por outro lado, o *discurso descritivo (poético)* é aquele que aspira reter a dimensão ontológica da existência em que o ser é concebido como não-dito (indeterminação). Nesse discurso, a articulação entre compreensão (apreensão) e interpretação tende para o estabelecimento de uma visão polissêmica do ente. Justamente porque a compreensão do ente

²⁶ NUNES, 1999, p 61.

não está necessariamente vinculada à determinação da afinação vigorante. Antes propriamente de compreender o mundo como um conjunto de úteis, o *Dasein*, inserido no *discurso descritivo*, apreende o caráter projetivo do ser, abrindo-se para a aventura da nomeação originária, justamente, a que ainda não se articulou aos esquemas subjetivos. Para avançarmos na compreensão desse discurso, prosseguimos no exame de alguns pontos da *Analítica do Dasein*, aqueles que precisamente se referem à dimensão ontológica da existência.

O acesso à dimensão ontológica da existência é possibilitado pelos *Stimmung*, que abrangem a ordem dos sentimentos, da imaginação e da sensibilidade. São justamente os *Stimmung*, ou seja, os referidos estados afetivos de afinação, que caracterizam a existência dos entes em conjunto. Os sentimentos atuam como elementos fundamentais na tomada de consciência do *Dasein* do fato de ele estar lançado no mundo, enquanto que a imaginação está implícita no caráter antecipatório da *compreensão*, que se realiza na temporalidade. Por isso, a *compreensão* jamais ocorre em meio à indiferença, ela é própria de um compromisso afetivo entre *Dasein* e mundo; própria de uma afinação.²⁷

Na *analítica do Dasein*, Heidegger dá especial atenção à *angústia (Angst)*. Heidegger atenta para o fato de que esse sentimento abala a situação de conforto em que o *Dasein* se encontra; situação decorrente do fato de ele estar absorto pelos complexos de referências instrumentais do cotidiano, esquecido de si mesmo em sua *existência ôntica*. A *angústia* é o estranhamento radical dessa situação de conforto na medida em que permite ao *Dasein* perceber-se como *ser em um mundo*, cuja suposta ordem falha.²⁸ Por exemplo, um martelo

²⁷ Embora a sensibilidade também esteja articulada à compreensão, sua análise está excluída de *Ser e Tempo*, sendo realizada a contento nos textos em que Heidegger trata diretamente sobre o poético, sobretudo, no ensaio *A Origem da Obra de Arte*.

²⁸ BORNHEIM, Gerd A. *Introdução ao Filosofar*. SP: Editora Globo, 2009, Cap.1.

nem sempre cumpre a destinação que a ele conferimos; ele pode não se ajustar completamente à situação do uso ou simplesmente degenerar.

Raciocínio semelhante pode ser transposto para a análise dos entes que aparentemente não cumprem nenhuma função, particularmente, às obras de arte. A presença desses entes em um mundo organizado teoricamente segundo o critério da instrumentalidade há de ser incômoda ao próprio modo da afinação. Como veremos posteriormente, não é casual que Heidegger tenha compreendido que as obras de arte existem propondo uma afinação estranha a do próprio mundo de sua incidência. Existindo como entes *estranhos à ordem funcional*, as obras de arte apontam para o horizonte negativo dessa ordem.

A expressão mais radical da angústia é a percepção da *não existência*, ou seja, do fato de um ente deixar de ser na dimensão da presença. Nesse estado, a angústia coloca para o *Dasein* a possibilidade da impossibilidade de seu *poder-ser*, fazendo-o saber-se um *ser-para-a-morte*. A angústia conscientiza o *Dasein* de sua *finitude ôntica*, qual seja, a morte compreendida como o indeterminado que não se apóia em nenhuma presença. Em outras palavras, a *angústia* situa o *Dasein* diante do indeterminado e, diante do indeterminado, cabe ao *Dasein* escolher entre refugiar-se indefinidamente na trivialidade do cotidiano, ou transcender, assumindo o seu caráter projetivo.²⁹

A transcendência do *Dasein* está associada ao fato de ele se reconhecer como um *ser-para-a-morte*, sua possibilidade mais extrema. Quando o *Dasein* reconhece a possibilidade inexorável da morte ele é conduzido à *decisão antecipatória*, que faz com que realize seu caráter projetivo. Essa decisão não se constitui na expressão de um sentimento obsessivo de

²⁹ VATTIMO, 1996, p 60.

ter presente a todo momento a inexorabilidade da morte. Antes disso, em um horizonte positivo, a decisão antecipatória consiste no reconhecimento, por parte do *Dasein*, de sua natureza de possibilidades, incorporando, decididamente, o futuro na compreensão de si mesmo. Se como um *ser-para-a-morte* até a morte (*a impossibilidade ôntica*) é possível, então tudo é possível na ordem das possibilidades, inclusive o *poder-ser*. Portanto, o *Dasein* antecipa-se à morte, sua mais extrema possibilidade, afirmando-se em seu *poder-ser*.

A decisão antecipatória do *Dasein* ocorre a partir de um nexos fundamental entre *ser* e *temporalidade*. Na medida em que o *Dasein* existe como um ser que se antecipa à morte, será para ele a *dimensão temporal do futuro* (antecipação) decisiva no que concerne à sua projeção no tempo e, por conseguinte, na história. É a perspectiva antecipatória do futuro que retira o *Dasein* do passado, isto é, da situação fática em que ele originariamente se encontra, fazendo-o emergir no presente como a síntese da totalidade de sua própria existência.

Em uma tal síntese a perspectiva do futuro fornece ao *Dasein* a noção de que ele se move ontologicamente no tempo, caracterizando o presente como uma articulação de seu passado fático e de seu próprio futuro. Por isso, o *Dasein* não se configura simplesmente a partir do que originariamente foi, mas, sobretudo, a partir do seu constante *poder-ser* que manifesta-se na dimensão temporal da presença. Sua *existência* é transcendente; através do exercício do compreender imaginativo, o *Dasein* apropria-se de seu *poder-ser*, transitando nas dimensões do tempo. Dotado desse modo de auto-compreensão, o *Dasein* pode também compreender o mundo não apenas como ele foi ou é na presença, mas como ele pode ter-sido ou poderá ser, situando o próprio mundo, entenda-se, o ente, no âmbito do ser.

Alcançamos a principal tese de *Ser e Tempo*: *o sentido do ser é o tempo*. É o tempo que estabelece a compreensibilidade do ente em seu co-pertencimento com o ser. Isto porque o *Dasein*, para quem o ser se abre como possibilidade nomeadora e significadora do ente, possui um caráter histórico e sua historicidade consiste em seu existir como o acontecer embrionário do futuro, no passado que persiste no presente. Portanto, a filosofia de Heidegger, embora negue a existência de fundamentos últimos, é uma *Ontologia Fundamental* que tem como *fundamento* o tempo. E o tempo é dado na finitude do *Dasein* que nele encontra o seu sentido existencial.³⁰

A filosofia de Heidegger está enraizada na finitude do *Dasein*. Explicamos a proposição; primeiramente porque ela é um pensamento que não acolhe nenhum *a priori*, nenhum fundamento supra-temporal ou mesmo não se ancora em nenhuma certeza que é confirmada pela evidência factual.³¹ Em segundo lugar e, principalmente, porque o *Dasein* é finito. Em sua finitude, o *Dasein* é o homem disposto à abertura do ser que propicia a nomeação significadora do ente. Por isso, ele conhece o que se dá a conhecer no espaço temporal da determinação histórica do ser no ente, precisamente, o espaço em que a determinação do ser cumpre suas possibilidades de estabelecer conhecimentos e visões de mundo.

Benedito Nunes observa uma correspondência entre as dimensões do tempo e as partes constitutivas do *Dasein*. A *disposição*, termo que se refere à imersão fática do *Dasein* no mundo das referências instrumentais, corresponde ao *passado*; o *compreender* ao *futuro*, e a *queda*, ao *presente*. Esse esquema parece, na concepção de Benedito Nunes, substituir a

³⁰ MAC DOWELL, J. A. *A Gênese da Ontologia Fundamental de M. Heidegger*. SP: Ed. Loyola, 1993, p 179/184.

³¹ BORNHEIM, 2009, p 15.

intencionalidade husserliana que garante ao homem um lastro essencial com o mundo interpretado. Na *Analítica do Dasein*, o tempo permite esse lastro, constituindo-se como condição de possibilidade para a compreensão do ser.³²

Esta correspondência entre as partes constitutivas do *Dasein* possibilita a distinção entre os *tempos ôntico e ontológico*. O *tempo ôntico* é concebido sob a dominância da concepção do ser como presença. Ele expressa uma sucessão infinita de *agoras*, estando o passado e futuro reduzidos, respectivamente, ao esquecimento e à expectativa. O *tempo ôntico* expressa também uma incursão no terreno da temporalidade que nos permite, partindo de um marco referencial, estabelecer datas e, conseqüentemente, uma cadeia de conexões significativas; em uma palavra, o tempo ôntico articula o *discurso analítico*, próprio da linguagem cotidiana que permite o erguimento da filosofia e da ciência.

Por outro lado, o *tempo ontológico* se manifesta na articulação *ekstática* de suas próprias dimensões: *futuro, passado, presente* - nesta ordem. Ele é próprio da *abertura* do ser que como não-dito sustenta o horizonte projetivo de compreensão do *Dasein* sobre si mesmo e sobre os entes circundantes. O *tempo ontológico* permite ao *Dasein* *antecipar-se* em relação ao presente e intuir a pluralidade de sentidos do ente. Portanto, o *tempo ontológico* é o tempo da *dimensão poética da linguagem*, a dimensão em que o significado do ente não se fixa, mas, ao contrário, está em constante *abertura*. É o *tempo ontológico* que sustenta o *discurso descritivo (poético)*, caracterizando-o como um discurso que situa o *Dasein* no âmbito da polissemia.

³² NUNES, 1999, p 70.

Esta breve incursão na *Analítica do Dasein* deixa-nos concluir que o tempo fornece o sentido do ser que reside na linguagem. É a partir do tempo que o ser confere à linguagem as faculdades de articular significativamente um fenômeno ou apresentá-lo em seu caráter *imediato*. Assim, alcançamos, mesmo que provisoriamente, a resposta para a questão que perseguimos nesse capítulo, qual seja: saber em que precisamente consiste o *imediato* para Heidegger, ou nos termos que o filósofo propõe, em que consiste *deixar o ente falar por si mesmo*. Por *deixar o ente falar por si mesmo* entenda-se: ocupar uma *abertura* na linguagem em que não estamos completamente afinados como uma compreensão do ser e que, por isso, *tangenciamos* o ser como não-dito.

Grifamos os termos *abertura* e *tangenciamos* para ressaltar o significado que ora estabelecemos para a expressão *deixar o ente falar por si mesmo*: a *abertura*, embora configure um lugar na linguagem, é temporal; precisamente, ela contém o tempo ontológico que projeta a compreensão para além da dimensão da presença, ou seja, para o futuro do ser que está contido em cada fenômeno. Por outro lado, com o emprego do termo *tangenciamos* queremos enfatizar que não alcançamos propriamente o não-dito; se assim fosse, teríamos convertido o não-dito em dito. Porém, na proximidade máxima do não-dito, ou seja, no limite da linguagem, deparamos com a abertura polissêmica que é própria dela. Em uma palavra, em um instante *ekstático*, tendemos a sair de uma afinação, sem que, contudo, nos fixemos em outra. Esse é o terreno da descrição ou, como reivindicamos, do *discurso descritivo*, onde o pensamento ainda não se estabiliza em um modo de afinação dado pelo ser.

Acrescenta-se que, possuindo a linguagem duas dimensões, a *ôntica*, que corresponde ao discurso analítico (cotidiano), e a *ontológica*, que corresponde ao discurso descritivo (poético), não há porque supor que um discurso, quer seja intencionalmente analítico ou

descritivo (poético), possa prescindir completamente de uma das dimensões da linguagem. Afinal, o *Dasein* se move na linguagem como um todo, podendo transitar ou mesmo coexistir em suas dimensões. Foi preciso e será a cada vez preciso uma abertura poética para a instauração de um modo de nomeação (significação) do ente pelo ser. Em outros termos, uma afinação sempre tem como ponto de partida uma abertura. Por conseguinte, a linguagem há de ser o local de um diálogo entre o ôntico (determinado) e o ontológico (indeterminado), entre o analítico (cotidiano) e o descritivo (poético). Um diálogo que, dada a contrariedade de sentidos entre as partes dialogantes, produz tensão.

Diante dessas conclusões, é possível constatar que a filosofia de Heidegger atende ao objetivo que se configurou desde o início da filosofia contemporânea e da semiologia: introduzir a reflexão sobre o poético no âmbito das reflexões gerais sobre a linguagem. Porém, não há elementos que permitam mensurar até que ponto Heidegger dialogou com pensadores tais como Frege, Wittgenstein, Austin, Searle e Habermas, por exemplo. Destarte, um eventual estudo sobre a repercussão das proposições de Heidegger sobre a linguagem em teorias que pretendem de algum modo explicar o fenômeno da significação constitui um campo de abordagem estranho à sua filosofia.

Contudo, o próprio Heidegger afirma de forma inequívoca em que medida a reflexão sobre a linguagem poética inscreve-se em seu projeto filosófico, precisamente: na medida em que essa reflexão é entendida como o pensamento sobre o ser, entenda-se agora, um pensamento que busca promover o diálogo entre o *ôntico* e o *ontológico*. Dialogar com o poético é tão somente privilegiar a abordagem da *dimensão ontológica*, que corresponde ao ser concebido como o não-dito da linguagem. Ainda, dialogar com o poético é relevar a existência de uma prática discursiva correspondente ao pensamento *des-subjetivado*. Esta

proposta de diálogo está articulada à visão de que a filosofia é uma história dos esquecimentos do ser.

1.3- Discursos sobre a música e afinação.

Retomamos a proposição de que a linguagem possui dupla dimensão: a ôntica (cotidiana) e a ontológica (poética). No âmbito de prevalência da dimensão ôntica (cotidiana), se produzem os *discursos analíticos*, os quais estão afinados com a situação originária do *Dasein* no mundo em que se concebe a totalidade do ente como um conjunto de úteis disponíveis. Consoante à essa concepção, o pensamento pode erguer teorias, visões de mundo, modelos e métodos que explicam os entes sob o ponto de vista das relações de causalidade (*finalidade*). Tal só é possível dentro de uma dimensão ôntica do tempo (passado, presente, futuro), que permite o estabelecimento dessas relações. Destarte, configura-se uma característica fundamental do *discurso analítico*: as relações causais, que estão no horizonte desse tipo de discurso, só se revelam a partir dos processos de *segmentação*, seja a segmentação de um ente em particular ou de uma parte da totalidade do ente. Em resumo, o *discurso analítico* provém de procedimentos de *segmentação*, cujo vetor de direção é o interior do ente. No que concerne à música, o mesmo pode ser dito. Como observa Nicolas Meeùs, os procedimentos de segmentação são hegemônicos na gênese dos discursos que visam explicá-la segundo a finalidade de suas estruturas internas, e também daqueles que visam explicar suas relações com os fenômenos circundantes.³³

Na música, talvez mais do que em outros fenômenos, podemos, no ato da produção do discurso, depreender a tensão que é inerente à afinação, a saber, aquela que envolve a situação

³³ MEEÛS, Nicolas. *De la Forme Musicale et de Sa Segmentation*, in: *Musurgia*, Vol. 1, n. 1, 1994.

ôntica efetiva e o discurso ôntico que pretende decifrá-la através da segmentação. A afinação é tensa. Desdobramos a sentença. A afinação é tensa porque resulta de uma relação entre entes desiguais que, mesmo participando de uma relação, afirmam-se em sua própria identidade: *o ente fala por si mesmo*. O que por ora se refere a um plano geral pode ser particularizado na reflexão que realizamos sobre a música e seus respectivos discursos. Pensamos, por exemplo, nas *teorias harmônicas* que participam do variado corpo de conhecimentos sobre a música. A situação que a partir delas observamos é análoga ao aspecto do conceito de afinação apresentado.

Atemo-nos à opinião aparentemente consensual de que uma harmonia resulta da convivência entre os *diferentes* e de que desta convivência decorrem tensão e relaxamento. Como observa Damschroder, as teorias harmônicas discorrem, via de regra, sobre as bases materiais (musicais) que produzem tais sensações.³⁴ Assim, situamo-nos no campo de abrangência de um dos mais tradicionais princípios estéticos que perpassa parte significativa dos modelos teóricos: compreendemos as *harmonias*, porque não dizer, compreendemos as *afinações*, guiados pela perspectiva de identificar os estados de *tensão* e *relaxamento*. O raciocínio implícito nesse princípio desenvolve-se por alteridade: onde há tensão, pressupõe-se o seu negativo, isto é, o *relaxamento* do que por definição é tenso.

Entretanto, ocorre a questão: em que medida, na efetividade do ente, o que, por definição é tenso, pode ser mais ou menos tenso? Em outros termos, em que medida se produz o que chamamos *tensão/relaxamento*? Evocamos um dizer corriqueiro sobre a *dissonância*, *um dos modos da tensão musical*: “*resolvemos em um acorde x a tensão contida no acorde*

³⁴ DAMSCHRODER, David. *Thinking About Harmony – Historical Perspectives On Analysis*. NY: Cambridge University Press, 2008, cap. 1.

y.” Ressalta-se: um ente *resolve* a tensão que lhe concerne em um *outro*, ou seja, a tensão é *resolvida* em uma *relação*, que é o próprio caráter do que agora denominamos *afinação* e *harmonia*. Assim, considerando-se a *relação* como o fator determinante para o estabelecimento da tensão, um mesmo acorde pode ser dissonante ou não, dependendo do contexto em que está inserido; mesmo uma tríade perfeita maior pode soar dissonante em uma obra não tonal. A propósito, o fato de que a dicotomia tensão/relaxamento ser percebida na relação tem historicamente fomentado o estabelecimento de elementos cada vez mais ampliadores dos conceitos de dissonância, que concernem especificamente às relações entre as alturas e ao reconhecimento de que os outros parâmetros musicais também produzem tensão e relaxamento.³⁵

Estando sentenciado que a tensão/relaxamento se mostra na relação, indagamos outra vez: o que é próprio da relação que aparentemente permite existir a tensão e, por conseguinte, a possibilidade de seu relaxamento? Ou seria o caso de indagar o que é próprio do ente que faz existir a tensão? Primeiramente, uma teoria harmônica *qualquer* parte de um *recorte conceitual* na apreensão do que como sua base material é seu ponto de partida. Esse recorte identifica os modos de manifestação do ente (som), a partir dos quais se configuram as relações que expressam o raciocínio que oferece uma explicação sobre a origem e os movimentos da tensão harmônica, quais sejam: 1) a série harmônica; 2) o intervalo; 3) o acorde (entidade). Evidentemente, quando esse *recorte conceitual* altera, produz-se a necessidade de ampliação ou modificação da teoria. No que diz respeito especificamente à origem e movimento da tensão, podemos verificar o quanto a compreensão desse fenômeno transformou historicamente. Referimo-nos não apenas ao fato de que o próprio conceito de

³⁵ Uma exposição clara e detalhada desse tema encontra-se em: HARTMANN, ERNESTO. *Estruturação Musical – Conceitos Básicos*, 2004. Transpomos parte dessa exposição para o presente estudo, observando sua concordância com o escopo do mesmo. Por ora, assinalamos a definição mais tradicional de dissonância: os batimentos produzidos pelo encontro dos harmônicos de duas alturas.

dissonância, tensão decorrente dos *batimentos* produzidos pelo encontro dos harmônicos de alturas, ampliou, coadunando-se ao que comumente os manuais identificam como o fenômeno histórico de *liberação* da dissonância, assim como ao fato de que os outros parâmetros musicais passaram a ser compreendidos como fonte de tensão.

Em segundo, abordamos teoricamente o ente (som) sabendo que ele pertence à uma totalidade e que com ela se relaciona. Esta articulação entre parte e totalidade parece ter se convertido em um *princípio* para o próprio movimento do pensamento que possibilita a teoria. A totalidade recortada é a série harmônica, expressão da totalidade recortada do som. O agrupamento dos harmônicos da série geram os intervalos, unidades mínimas dos acordes. Em outro extremo podemos ter, por exemplo, o Ciclo das Quintas que, no contexto da harmonia tradicional, expressa em um âmbito macrocósmico as relações de tensão que são próprias dos acordes e de seus intervalos. Situando-nos, por conseguinte, dentro da lógica possibilitada pela aplicação do *princípio* de relação entre parte e todo, podemos compreender que um som nunca é apreendido como *um ente sozinho*. Em todos os níveis da teoria, o som já está suposto em uma relação que, medida matematicamente, é *conceitualmente* traduzida pelos pares estranhamento/afinidade, consonância/dissonância, tensão/relaxamento.

Contudo, o reconhecimento de que em uma relação há o trânsito entre tensão e relaxamento não implica necessariamente no reconhecimento de que a tensão possa ser extinta; resolver uma tensão não é extingui-la, pois ela continua a existir no todo da relação. O próprio desenvolvimento das teorias harmônicas expressa tacitamente essa situação. Em última análise a teoria, digamos o que uma vez já foi dito, expressão do *discurso analítico*, visa explicar o que é sentido, não obstante a explicação que por ela é dada ultrapasse o dado sensível. E por um período de tempo determinado, justamente aquele em que uma teoria se

mostra suficiente para explicar o que ela se propõe, ela *apazigua* o *Dasein* ante a tensão sentida. Aventamos que algo assim aconteça na medida em que a teoria, expressão do *discurso analítico*, comprova, mesmo que por um período determinado de tempo, a confiabilidade de um exercício categórico, qual seja: *a relação de causalidade*. Relação e causa, precisamente as categorias que sustentam a noção de *finalidade*, própria da afinação vigorante da dimensão ôntica da existência.

Porém a questão subsiste no raciocínio apresentado: há algo do próprio do ente que o mantém tenso, conferindo desse modo o caráter de tenso da relação? Evidentemente, referimo-nos *ao falar por si mesmo* do ente; ao que no ente é primordial e que o dispõe para a relação. Referimo-nos ao ser do ente, que tão imediatamente se diz na relação que mal atentamos para ele. Nesse ponto, recorreremos à tese principal de *Ser e Tempo*, de que o sentido do ser é o tempo, ou mais precisamente, a *ekstásis* do tempo. Nesse modo de abertura do ente, que diz respeito à categoria que lhe dá o próprio sentido, está necessariamente pressuposto seu movimento ontológico, de perdurar ou transformar-se conforme sua determinação categórica, a saber: o tempo. Em uma palavra, no ente já está pressuposto o movimento temporal que também é ontológico.

Pensamos assim em um comportamento aparentemente consensual entre os músicos; é comum que ao escutarmos um parâmetro musical nos entreguemos à suposição de seu antes e depois. É comum e, talvez como dissesse Heidegger, que entregues à suposição do antes e depois do ente busquemos nos situar em um estado de conforto, no qual *confiamos* em um modo de relação categórico que nos permite elaborar um discurso (*discurso analítico*) que possa *apaziguar-nos* ante a tensão sentida. Porém, é *incomum* decidirmos permanecer em um estado onde prevalecem outras articulações categóricas que não predominam na afinação

vigorante. Nesse estado, alcançamos o *discurso descritivo*, aceitando a tensão sem que com isso intentemos o referido apaziguamento.

A conclusão de que o ente traz em si mesmo a tensão deixa-nos inferir outra, já alcançada quando expusemos alguns pontos da *Analítica do Dasein*: ante a tensão do ente, vivemos na eminência de decidir entre *confiarmos* no jogo categórico, próprio da afinação vigorante, ou mantermo-nos fora desta afinação. Em outros termos, vivemos na eminência de decidir entre situarmo-nos em uma das dimensões da existência: a ôntica e a ontológica. Entretanto, seja qual for a decisão tomada, um discurso está, mesmo que em um modo subsistente, sustentando o outro. O *discurso analítico* está ontologicamente sustentado pelo apelo que é próprio do ser do ente, a saber: mover-se na temporalidade, supondo um antes e um depois do ente estabilizado na dimensão da presença, isto é, supondo que o ente existe em relação. É na resposta a esse apelo que a teoria pode realizar-se no jogo categórico da afinação. Nesse sentido, o discurso analítico traz necessariamente algo de poético. A recíproca parece verdadeira. O discurso descritivo se instaura a partir de uma relação efetiva entre *Dasein* e ente. Nos capítulos seguintes aprofundamos a reflexão sobre essa idéia. Por ora, enunciamos a primeira condição ontológica do discurso descritivo.

Primeira condição inferida da proposição de que o ente se diz como ele é na tensão de uma afinação: o discurso descritivo visa situar o Dasein na tensão de uma afinação.

II- A PROPOSIÇÃO DE UMA UNIDADE ENTRE PENSAMENTO E PHÝSIS

2.1- Arte e música como projeto de reintegração à totalidade da *phýsis*.

Provavelmente, Nietzsche foi o filósofo cujo pensamento mais repercutiu na filosofia de Heidegger. Não é casual que Heidegger tenha feito de Nietzsche tema e título de uma de suas obras centrais, em que apresenta uma síntese de suas principais teses, inclusive, as que utilizou para sustentar a polêmica contra o *neo-kantismo* e o *culturismo*, em função, evidentemente, de seu projeto de *des-subjetivação* do pensamento.³⁶ Como observa David F. Krell, autor do prefácio e tradutor da versão em língua inglesa de *Nietzsche*, em torno da tese de que Nietzsche teria encerrado as possibilidades de desdobramento da metafísica ao inverter o platonismo, articulam-se os principais eixos temáticos do pensamento de Heidegger sobre o ser: *decisionismo*, história do ser, verdade e arte.³⁷

Em *Nietzsche*, interessa-nos precisamente a reflexão que, a nosso ver, sustenta a argumentação que envolve a abordagem dos temas acima referidos, a saber, a reflexão sobre os condicionamentos e as possibilidades de expansão da experiência do pensamento e da linguagem. Destarte, referimo-nos prontamente a dois conceitos que funcionam como postulados na filosofia de Heidegger, sobretudo, na parte desta filosofia que versa diretamente sobre o *decisionismo* e *história do ser*, quais sejam, os conceitos de *Uebereignen* e *Ereignis*.

Uebereignen é a relação de co-pertencimento entre *Dasein* e ser. Nessa relação, o ser que reside na linguagem permite ao *Dasein* conscientizar-se de si mesmo e dos entes que o

³⁶ VATTIMO, 1980, cap. 1.

³⁷ HEIDEGGER. *Nietzsche*, vol.1/4 – Trad. David F. Krell. New York: Harper One, 1991, Prefácio.

circundam. Em outros termos, o ser permite ao *Dasein* a experiência com o pensamento e com a linguagem nomeadora e significadora. O conceito *Ereignis* decorre de *Uebereignen*. Trata-se *Ereignis* do *acontecimento apropriativo*, a saber: na condição de existir em co-pertencimento com o ser na linguagem, o *Dasein* apropria-se do ser, determinando-o como um *modo de nomear e significar* o ente em sua totalidade. Esse *modo de nomear e significar* o ente por meio do ser é histórico (*historial*), posto que inaugura um campo de possibilidades para o pensamento que dá o caráter de uma época histórica propriamente dita, ou, em outros termos, uma *afinação*.³⁸

Em *Nietzsche*, Heidegger esboça uma história do ser, isto é, dos principais *acontecimentos apropriativos* que constituíram a metafísica em seu desenvolvimento. Segundo Heidegger, o ser foi uma primeira vez determinado como *eidos* na filosofia de Platão. A seguir, foi determinado como *ousia* (*substância*), *dinamis* (*potência*) e *energéia* (*ato*) na filosofia de Aristóteles. Entre os pensadores da Idade Média, determinou-se o ser como *ente criador e criatura*. Na filosofia de Descartes, o ser foi determinado como *cogito*, para, a partir de então, estabelecer-se no Ocidente a primazia do sujeito sobre o pensamento. Nos capítulos finais de *Nietzsche*, Heidegger amplia esta história, incluindo outros filósofos de não somenos importância, tais como Leibniz, Kant e o próprio Hegel; este último, para alguns dos comentadores e críticos de Heidegger, inspirou-o em seu *historicismo*.

Embora não seja objeto de nosso estudo expor a história do ser, tal como Heidegger postula existir, atentamo-nos para a conclusão dela subtraída; segundo Heidegger, todas as determinações do ser tiveram um traço em comum: o de que o ser foi determinado

³⁸ VATTIMO. *Introdução a Heidegger*. Trad. João Gama. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. p 115-116.

exclusivamente na dimensão temporal da *presença*.³⁹ Determinado exclusivamente como *presença*, o ser acaba por confundir-se ao ente, sendo por isso, *esquecido*, o que leva Heidegger a dizer que a história da metafísica, isto é, dos *acontecimentos apropriativos* que a constituíram, é uma história dos *esquecimentos* do ser.

Em função da constância desse tema na filosofia de Heidegger, tornou-se corrente a compreensão de que o projeto de *des-subjetivação* do pensamento caracteriza-se, sobretudo, como a proposição de um *pensamento rememorativo* (*Andenken*), que visa rememorar o ser que foi *esquecido* na história da metafísica.⁴⁰ A nosso ver, tal compreensão, além de soar um tanto quanto vaga, oblitera uma visão mais abrangente sobre o que está envolvido no referido projeto. Por conseguinte, invocamos alguns raciocínios que nela estão implícitos, os quais revelam, inclusive, uma ligação mais profunda entre Heidegger e Nietzsche, do que correntemente é reconhecido.

O *acontecimento apropriativo* é um acontecimento extraordinário posto que nele está incluído o gesto de *decisão* (*Entschlossenheit*) do *Dasein*; o gesto de se colocar em direção à dimensão ontológica da existência, renunciando ao conforto proporcionado pelo cotidiano frívolo das referências instrumentais intra-mundanas, que integram a afinação vigorante. Como mencionamos anteriormente, a *decisão* é uma *escolha* motivada pela *angústia*, que convida o *Dasein* a ir em direção a si mesmo e, nesse movimento, conduz o *Dasein* para além de si próprio, fazendo com que ele se submeta ao *ser*, reconhecendo a dimensão ontológica da

³⁹ VATTIMO, 1996. p 19.

⁴⁰ HEIDEGGER. *Nietzsche*, Vol. 2, Trad. Marco Antonio Casanova. RJ: Forense Universitária, 2007, p 353/378.

existência.⁴¹ Quando o *Dasein* decide, respondendo ao apelo da angústia, escolher o ser, ele assume o seu projeto de *ser-para-a-morte*.⁴²

Atentamos para possíveis articulações que envolvem o conceito de *decisão* na argumentação que sustenta a tese de que a filosofia de Nietzsche encerra as possibilidades de desdobramento da metafísica ao inverter o platonismo. Remetemo-nos propriamente ao início desta argumentação; segundo Heidegger o *acontecimento apropriativo* da filosofia de Platão teve origem na histórica contenda em torno da questão de se decidir se a natureza (*phýsis*) é mutável ou imutável.⁴³ Heidegger compreende que os diferentes posicionamentos assumidos por Parmênides, Heráclito e, posteriormente, pelo próprio Platão ocorreram à luz de uma medida, a saber: a determinação do *ser como presença na consciência*.⁴⁴

Na interpretação de Heidegger, Parmênides e Heráclito concebem a vinda da natureza (*phýsis*) à consciência como *apresentação*, isto é, como produto do *desvelamento* propiciado pela verdade (*alétheia*).⁴⁵ Vindo à consciência como *apresentação*, a natureza (*phýsis*), seja ela considerada mutável ou imutável, não tem sua existência condicionada pelo homem. O homem *colhe* com o *lógos* as informações da natureza que são apresentadas na abertura da verdade (*alétheia*).⁴⁶ Sendo assim, o homem é co-pertencente à natureza (*phýsis*) que para ele se constitui como objeto. Essa unidade entre homem e natureza (*phýsis*) é expressa pelo *hipokéimenon*; na apropriação latina do termo: *subiectum*.

⁴¹ NUNES, Benedito. *Heidegger & Ser e Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p. 22.

⁴² GILES, Thomas Ransom. *História do Existencialismo e da Fenomenologia*. SP: EPU/USP, 1975, p. 241.

⁴³ Evidentemente, para fins de exposição didática, invocamos aqui apenas um dos sentidos do termo *physis*, qual seja, natureza externa ao sujeito ou, na posterior interpretação medieval, res extensa.

⁴⁴ BEAUFRET, Jean. *O Poema de Parmênides*. In: *Pensadores, Vol. Pré-Socráticos*. SP: Victor Civita, 1978.

⁴⁵ HEIDEGGER, 2007, vol. 1, p.393-394.

⁴⁶ HEIDEGGER. *Introdução à Metafísica*. RJ: Vozes, 1988

Diferentemente, Platão concebe a vinda da natureza (*phýsis*) à consciência como *representação*. No conjunto da filosofia de Platão, representar é uma ação derivada da visão: é trazer à presença o ser de algo que foi visto como *idéia*. Representar envolve um produzir (*herstellen*), isto é, um deixar e um fazer aparecer o ser.⁴⁷ Por exemplo, o *Demiurgo* organiza o caos em um mundo porque ele um dia viu a idéia de mundo (*Cosmos*). Por conseguinte, representar pressupõe uma ação do *lógos* que vai além de colher; justamente: o produzir algo a partir do que foi visto. Representar é então o exercício de uma atividade teórica que, na filosofia de Platão, adquire o significado de conhecer.⁴⁸

A determinação da natureza (*phýsis*) como representação está articulada à determinação do ser como *idéia*, que, como Heidegger observa, preserva a noção pré-socrática de que o ser se mostra na dimensão temporal da presença. Fundamentalmente, esse conceito expressa uma cisão entre o inteligível e o sensível. O ser, como *idéia*, está no plano do inteligível. Ele se revela como unidade e permanência que foi inferida da multiplicidade e mobilidade da própria natureza (*phýsis*). É o ser, entendido como síntese conceitual da multiplicidade e da mobilidade, que dá acesso à natureza (*phýsis*).⁴⁹

Na medida em que o ser é concebido como uma síntese conceitual que propicia a interpelação discursiva da natureza (*phýsis*), a distinção ontológica entre ser e ente é estabelecida. O ser, expresso como síntese conceitual, é abstração realizada no discurso do *lógos*; o ente é concebido como a natureza (*phýsis*), que é visualizada, nomeada e conceituada pelo ser. De acordo com Heidegger, o ser é por assim dizer *essencializado*, adquirindo os

⁴⁷ HEIDEGGER, 2007, vol.1, p.159.

⁴⁸ HEIDEGGER, 2007, vol.1, P.138.

⁴⁹ HEIDEGGER, 2007, vol. 1 P.155

caracteres da imutabilidade e unidade. Enquanto que o ente confunde-se ao vir-a-ser (*Devir*), expressando os caracteres da mutabilidade e multiplicidade.

Enfim, de acordo com Heidegger, a filosofia de Platão, e o seu desdobramento histórico, não pensa o ser em si mesmo, mas o determina como uma redução conceitual da mobilidade e multiplicidade do ente, qual seja, a *idéia (eidos)*. Platão teria, assim, inaugurado um grande círculo do pensamento metafísico, em que a concepção do ser como síntese conceitual (*representação*) subsiste nos diversos *acontecimentos apropriativos* que caracterizaram cada filosofia em particular. Salvo as controvérsias que a interpretação de Heidegger sobre a filosofia de Platão suscita, destacamos para a presente discussão justamente esta interpretação de que o ser, após o pensamento pré-socrático converteu-se em redução conceitual. A nosso ver, esta interpretação não é em absoluto estranha à filosofia alemã; ela se encontra nos primeiros escritos de Nietzsche, particularmente em *O Nascimento Da Tragédia No Espírito Da Música*.⁵⁰

Reportamo-nos à crítica de Nietzsche à Sócrates, em muitos aspectos semelhante à que Heidegger posteriormente dirigiu a Platão. Para Nietzsche, Sócrates, ao postular a preponderância da razão sobre o olhar *ingênuo* do poeta, estanca as possibilidades do pensamento criador, matando a própria filosofia em seu nascedouro. Tal postulado teria sido decorrente de uma tendência já encontrada em Parmênides, qual seja, a de conceber o ser como unidade da diversidade no *lógos*, isto é, como redução conceitual.⁵¹

⁵⁰ NIETZSCHE, Friedrich *Obras Incompletas, O Nascimento Da Tragédia No Espírito Da Música, Col. Pensadores, Vol. Nietzsche*, trad. Rubens Rodríguez Torres Filho. SP: Editora Nova Cultural, 1999.

⁵¹ BEAUFRET, 1978, inscrip. Nietzsche.

A crítica de Nietzsche à Sócrates está ancorada, sobretudo, pelo desenvolvimento da argumentação que envolve o par Apolo (apolíneo) / Dioniso (dionisíaco). Inicialmente, Nietzsche identifica o *apolíneo* e o *dionisíaco* como princípios estéticos que possibilitam o advento da arte. Paralelamente, esses princípios são concebidos como impulsos, isto é, como disposições da natureza humana. O *apolíneo* é a disposição para a figuração, para o sonho imagético, para o nome e o conceito, constituindo-se na condição de interpretação da vida. O *apolíneo* expressa, portanto, o *principium individuationis*. Em contrapartida, o *dionisíaco* é a disposição natural para a embriaguez e a desmedida (*hybris*); a disposição para o rompimento do *principium individuationis* que consuma o auto-esquecimento do indivíduo, fazendo-o reintegrar-se à unidade primordial entre intelecto e *phýsis*. O dionisíaco é da ordem do entusiasmo, tal como os gregos compreendiam-no: um estado afetivo de abertura em relação à *phýsis*.⁵²

Como princípios estéticos, o *apolíneo* e o *dionisíaco* são determinações cosmológicas que estabelecem a distinção entre o particular e o todo. Apolo, entendido como expressão do *principium individuationis*, é o que se faz representar. Dioniso, por sua vez, é a totalidade indeterminada: o horizonte que denuncia a incompletude do que foi representado. Por outro lado, o *apolíneo* e o *dionisíaco*, entendidos como impulsos, expressam a transposição dos princípios cosmológicos para o âmbito da existência psicológica. Segundo Nietzsche, essa transposição ocorre devido à *vontade*.

Em *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, Nietzsche, ainda inspirado em Schopenhauer, define *Vontade* como o desejo propulsor da vida. Sob esse prisma, o conceito

⁵² NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, trad. J. Guinsburg. SP: Companhia Das Letras, 2006, 2ª Ed, pr.1.

de vontade articula-se à lógica biologista compartilhada por vários pensadores do séc. XIX, que pressupõe a vontade como um princípio presente tanto na parte (individuada) quanto no todo. Estando conectado ao todo pela vontade, pode o ser humano representar o que dele captura e individua. Decorre que a representação, na condição de atividade artística, possui valor de verdade, que é dado justamente pela vontade. É o que leva Nietzsche a conceber a Tragédia como uma representação que faz reviver o culto pretérito das Bacantes. Nesse culto, as mulheres gregas, consagradas a Dioniso, faziam reviver anualmente o deus da totalidade que fora despedaçado, diga-se, individuado, pelos Titãs.

Na interpretação de Nietzsche, os gregos compreendiam o reagrupamento cíclico de Dioniso como um ato de reconciliação entre o homem e a natureza. No plano cosmológico, reconciliar implicaria em uma reintegração do homem à totalidade da qual se destacara, através do sacrifício do indivíduo. No plano psicológico, reconciliar implicaria em uma reintegração da subjetividade à totalidade do universo instintivo humano. Em resumo, de sua interpretação peculiar dos gregos, sobretudo da Tragédia, Nietzsche infere que o sacrifício do indivíduo é um gesto de afirmação da vida em sua totalidade.

Pondera-se que Nietzsche, em escritos posteriores, tenha renunciado a maioria das teses que apresentou em seus escritos iniciais. Sinceramente, não sabemos até que ponto se trata de uma renúncia, mas, antes disso, de um desenvolvimento de teses. Em linhas gerais, a crítica à razão é um tema constante da filosofia de Nietzsche, a ponto de Nietzsche, nos escritos compilados sob o nome *A Vontade de Poder*, submeter a razão à *vontade*. Esta última sim, nesses escritos não mais entendida simplesmente como o elemento que possibilita a

transposição do universo cosmológico para o universo psicológico, mas diferentemente disso, como o princípio que sustenta a *aparência* da vida em geral.⁵³

Não obstante, nas obras finais de Nietzsche proliferam expressões tais como *vontade de razão*, *vontade de cálculo*, *vontade de verdade* e, sobretudo, *vontade de vontade*.⁵⁴ Uma das interpretações correntes para tais expressões, da qual inclusive Heidegger diz discordar em parte, é que elas aludem a um aspecto doentio da condição humana, a saber: *razão*, *cálculo*, *vontade*, *verdade*, pilares sobre os quais a própria filosofia se ergueu, são meras expressões da debilidade do homem diante da inexorabilidade da vida (morte), que ele participa sem efetivamente poder conhecer ou controlar; ou seja, o homem não pode conhecer a vida porque ele é um *indivíduo* cindido da totalidade dionisíaca. O fato é que Sócrates, invocado por Nietzsche como um símbolo da razão, sempre e cada vez mais lhe pareceu o símbolo de uma *doença*, que teve sua origem no despedaçamento da totalidade dionisíaca em partes individuadas. Por isso, participa do universo da *vontade* a vã esperança do homem de controlar e de se apropriar do devir, reduzindo-o a uma síntese conceitual. Curiosamente, esse *Nietzsche Psicanalista*, que identifica a razão à uma doença da *vontade*, angariou célebre elogio de Freud:

*Ela (a psicanálise) também recebeu contribuições da literatura e da filosofia. Nietzsche foi um dos primeiros psicanalistas. É incrível o quanto a intuição dele antecipou às nossas descobertas. Ninguém identificou com mais clareza as razões para o comportamento humano e a luta do princípio do prazer pelo eterno domínio. O seu Zarathustra diz: A dor grita: vai! / Mas o prazer quer eternidade / Pura, profundamente eternidade.*⁵⁵

⁵³ NIETZSCHE, F. *Obras Incompletas, Considerações Extemporâneas – Da Utilidade e desvantagem da história para a vida (1874)*, Col. Pensadores, Vol. Nietzsche, trad. Rubens Rodríguez Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

⁵⁴ HEIDEGGER, 2007, vol. 1, p. 505.

⁵⁵ ALTMAN, Fábio. *Sigmund Freud entrevistado por George Sylvester Viereck (Glimpses of the Great, 1930)*. In: *A Arte da Entrevista*. SP: Boitempo Editorial, 2004, p.110.

Reservadas as devidas diferenças, reivindicamos a existência de parentesco entre as filosofias de Nietzsche e Heidegger. A nosso ver, não se trata meramente de reconhecer as repercussões de conceitos da filosofia de Nietzsche na filosofia de Heidegger, mas, além disso, saber que o reconhecimento de tais repercussões permitem-nos compreender melhor a estrutura argumentativa que sustenta o projeto des-subjetivação do pensamento proposto por Heidegger. Como argumentaremos daqui em diante, Heidegger, desenvolvendo raciocínios que provavelmente encontrou na filosofia de Nietzsche, considerou cada vez mais a música como um fenômeno fundamental para as articulações entre o ôntico e o ontológico.

Em função do que até então foi exposto, é plausível afirmar que a questão que antecedeu o advento da metafísica, qual seja, a questão de se decidir sobre o caráter da natureza (*physis*), pareceu fundamental para Nietzsche e Heidegger. E Heidegger aceitou, a seu modo, a *causa* que sustenta o *diagnóstico* apontado por Nietzsche: em seu nascedouro, a filosofia sucumbiu à tendência de submeter o devir a uma síntese conceitual. Além disso, um e outro concebem que tal fato é marcado por um caráter sacrificial, posto que a redução do devir ao conceito (*representação*) assinala uma cisão entre indivíduo e totalidade, ou, em outros termos, uma cisão entre pensamento e *phýsis*.

Observamos, a *causa* é a mesma para ambos os filósofos: a questão que antecedeu a metafísica é uma questão da condição do homem, que individuado dissocia-se da totalidade. Porém, o diagnóstico diverge, não obstante guarde significativo parentesco. Para Nietzsche, a filosofia é uma doença da condição humana, cuja vontade atrela o homem às ilusões da linguagem e do pensamento. Para Heidegger, o problema da filosofia é pensar o ser exclusivamente sob a dimensão temporal da presença, ou seja, é pensar o ser como ente. O reconhecimento comum de que o problema apontado é um problema fundamental da própria

filosofia, aproxima fortemente as filosofias de Nietzsche e Heidegger, sobretudo, porque desse reconhecimento comum, abre-se uma mesma perspectiva de encaminhamento filosófico, qual seja, o projeto de unir *imediatamente* o indivíduo à totalidade, ou ainda, *unir imediatamente* pensamento e *phýsis* através da música.

Desse modo, aventando que a filosofia de Heidegger herda da filosofia de Nietzsche uma linha de desenvolvimento, ampliamos a compreensão do significado geral de sua *Andenken*: pensar o ser que foi *esquecido* no desenvolvimento da metafísica não é apenas um gesto rememorativo, significa também, unir imediatamente indivíduo e totalidade, pensamento e *phýsis*. A *Andenken* se constitui como um projeto de *des-subjetivação* do pensamento, posto que a possibilidade de unir indivíduo e totalidade, ou seja, pensamento e *phýsis*, implica no reconhecimento de que é possível resgatar um nexos *imediatos* entre o que foi cindido.

Outrossim, reluz a semelhança entre os pares Apolo/Dioniso e ente/ser. Apolo e ente, respectivamente, aludem à forma individuada, que, por isso, é passível de receber o nome e significação. Dioniso e ser, respectivamente, aludem a uma totalidade inominada e indeterminada, que nunca se deixa saber completamente, porém, apenas em suas partes individuadas. Dioniso indeterminado se determina na forma determinada de Apolo, concedendo-lhe o nome. O ser indeterminado se determina na forma determinada do ente, também concedendo-lhe o nome. Apolo co-pertence a Dioniso, assim como, o ente e o ser são co-pertencentes.

A cisão entre Apolo e Dioniso ocorre na linguagem, como vimos, no ato nomeador que reduz a *phýsis* ao conceito. A cisão entre ente e ser ocorre do mesmo modo. A propósito,

de acordo com Heidegger, é justamente por isso que escapa à metafísica o sentido do ser como não-dito da linguagem, como a indeterminação que se apóia na dimensão temporal *ekstática*; em outros termos, o ser foi *esquecido*, ele simplesmente não foi pensado pela metafísica. Por conseguinte, a possibilidade de reconciliação entre os pares (Apolo/Dioniso-ente/ser) é projetada para o âmbito da linguagem; não na dimensão cotidiana da linguagem, que nomeia e reduz a *phýsis* ao conceito, mas na dimensão poética, que aspira alcançar a totalidade cindida. Eis, ao que parece, a origem do Nietzsche poeta que se quer cada vez mais músico, que busca na síntese de um aforismo dizer o não-dito de uma totalidade. Eis também a origem do Heidegger pensador-poeta, que com o *discurso descritivo* deseja alcançar a música da totalidade indeterminada.

Portanto, o *decisionismo* traz a marca do alinhamento da filosofia de Heidegger à filosofia de Nietzsche. Alinhamento que se completa na medida em que Heidegger compartilha com Nietzsche a noção de que a música pode promover a (re)união entre indivíduo e totalidade, que foram cindidos pela redução conceitual que esteve na origem da metafísica, mais precisamente, do *Idealismo*. Trata-se, a nosso ver, de um fato de não somenos importância. O alinhamento, que se expressa na semelhança entre os pares conceituais que estruturam uma e outra filosofia, inclui as possibilidades de um discurso descritivo em um projeto de *des-subjetivação* do pensamento. Esse projeto procura alcançar um âmbito de linguagem em que o nexos entre pensamento e *physis* é *imediato*. Na medida em que tal alinhamento se aprofunda, Heidegger torna-se cada vez mais um *filósofo-músico*.

Observamos que na Filosofia de Heidegger o *imediato* possui um sentido preciso: *deixar o ente dizer-se por si mesmo!* Uma tal ação implica que se confirme a possibilidade de o *Dasein* relacionar-se com o ser fora de uma afinação vigorante, qual seja, a que se

caracteriza por uma visão hegemônica de que a totalidade do ente articula-se segundo a noção de finalidade (causalidade). Esta noção, por sua vez, está articulada à determinação do ser como presença. Porém, retomando a discussão procedida no presente item, aprofundamos na compreensão do sentido que Heidegger dá ao imediato: deixar o *ente dizer-se por si mesmo* requer uma situação peculiar, em que pensamento e *phýsis* (totalidade do ente) não estejam cindidos por esquemas subjetivos. Como veremos posteriormente, esta situação peculiar não implica necessariamente na suposição de que a subjetividade possa ser anulada.

Permanecendo no raciocínio apresentado, retomamos a tese de que o Idealismo inaugurado pela filosofia de Platão participa da *afinação* a qual o *Dasein* está afinado. De acordo com Heidegger, a noção de *finalidade (causalidade)* está decisivamente presente no Idealismo, assim como em outras determinações históricas do ser. Como ilustração do observado, evocamos o trecho do *Livro X da República*, em que o *usuário*, mais do que o artista e o artesão, é compreendido por Platão como aquele que está mais próximo à *idéia*, justamente porque ele, o usuário, relaciona-se com o referido ente (as rédeas e o freio) sob o ponto de vista de sua finalidade:

*Porventura é o pintor que entende como devem ser feitas as rédeas e o freio? Ou o que as fabricou, o ferreiro e o correeiro? Ou antes aquele que sabe servir-se delas, o cavaleiro somente? - Exatamente. - Acaso não afirmaremos que se passa o mesmo em tudo mais? (...) Grande é, pois, a necessidade, para quem se serve de cada coisa, de ter delas a maior experiência e de se tornar intérprete, junto do fabricante, da boa ou má qualidade do objeto de que se serve quando utiliza.*⁵⁶

Assim, participando o Idealismo da afinação do *Dasein*, em muitos aspectos ele se confunde a própria história da metafísica, fazendo-se valer a opinião corrente de que a

⁵⁶ PLATÃO. *A República (Livro X)* tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. pr. 601 a.

filosofia ocidental é um comentário da filosofia de Platão. Outrossim, não há porque supor que ele não esteja presente no universo teórico que circunscreve o fenômeno musical; isto é válido para as técnicas de análise, assim como para os processos composicionais. Para não nos alongarmos em exemplos, citamos Schumann! Talvez pretendendo erguer um monumento ao Idealismo, esse compositor propõe que a música efetiva seja tocada à luz de uma melodia que ele supõe apenas imaginária. A indicação na partitura é clara: a voz que está na primeira clave de fá do sistema é para ser imaginada e não tocada. Observamos a relação dessa voz com a superior (clave de sol). Nesta, as notas da voz imaginária aparecem deslocadas no ritmo, dando a impressão de que ela é um desdobramento de uma idéia mais concisa, contudo, exclusivamente imaginada.

Exemplo 2: voz imaginária.⁵⁷

8

Hastig. ♩ = 126.

p

(Innere Stimme)

p

rit.

Avançamos então no sentido de configurar uma questão que orientará a discussão constante nos próximos itens do presente estudo. Por um lado, reconhecemos que o Idealismo está presente no fenômeno musical, tanto nas técnicas de análise, quanto nos próprios

⁵⁷ SCHUMANN. *Humoreke für das Pianoforte* – op 20. Verlag Von Breitkopf e Bärtel in Leipzig, p.8.

processos composicionais. Por outro, acolhemos a noção defendida por Nietzsche e Heidegger, de que a música, traz em si mesma, um vínculo primordial e originário com a diversidade da totalidade do ente (*phýsis*), contrapondo-se, por isso, ao modo da afinação em que a noção de finalidade e a redução conceitual da diversidade do ente se determinam como um modo do ser. Em uma palavra; assim compreendida, a música, talvez possamos ver isso nela mais do que em outro ente qualquer, ao mesmo tempo que participa da afinação, a contrária, convertendo-se em um horizonte de negação da afinação.

A propósito, há uma ordem de fenômenos que sempre trouxe problemas para aqueles que pretendem explicar o mundo a partir do Idealismo. Basta pensar no fascínio que a noção de número exerceu em filósofos como Platão e Kant, dentre outros. Sendo em si mesmo uma redução conceitual, o número é exemplo, paradigma e instrumento para um pensamento que visa a perfeição e a certeza que reside no horizonte do cálculo. Porém, o mesmo não se pode dizer de entes tais como o amor, o ódio ou até mesmo Deus. São relativamente recentes as teorias que explicam satisfatoriamente esse tipo de ente, cuja apreensão envolve quase que por regra o equívoco, a ausência de consenso e a indeterminação. Carecemos, sobretudo, de teorias que expliquem a “desobediência” do artista em relação às idéias vigorantes sobre sua arte. Carecemos, em síntese, de teorias que teorizem os entes que, mais aparentemente, se recusam ao nome, ao conceito ou à exatidão que alimenta a crença no cálculo.

Assim, não é casual que, tradicionalmente, o *racionalismo*, diga-se de passagem, *idealista*, tenha delimitado dois campos para a investigação filosófica: o das *idéias claras e distintas*, e o das *idéias confusas e obscuras*. E a música, não obstante todas as teorias que tentaram situá-la no campo das idéias claras e distintas, ou seja, que tentaram concebê-la matematicamente, sempre trouxe o apelo das idéias confusas e obscuras, situando-nos diante

delas. Porquanto seja, a música tradicionalmente converteu-se em um objeto de ambivalência de escopo teórico.

Do *Platão Pitagórico*, que concebe a música como imagem da ordem matemática do universo, ou seja, como imagem do número concebido como entidade, derivam parte significativa das teorias harmônicas, a exemplo das teorias de Ptolomeu, Zarlino, Rameu e Riemann, que, a partir do reconhecimento de uma base material para a música, imputam-lhe relações de finalidade (causalidade). Porém, do *Platão Socrático*, que tenta incluir a música na ordem das relações entre alma e corpo, desdobram-se teorias que não apenas tratam da relação entre música e afetos, como também as que encapam os problemas relacionados à relação entre música e linguagem e, mais recentemente, entre música e cultura.

A disposição dos estudos sobre a música em dois campos teóricos implica certamente em dificuldades de comunicação entre os mesmos. O primeiro campo, que analisa a música a partir da perspectiva de sua base material, vê-se freqüentemente em dificuldades de dialogar com teorias que procuram compreender os problemas que envolvem a fundamentação dos juízos estéticos e da própria aceitação e formulação de um conceito de obra de arte. A recíproca parece verdadeira. O segundo campo, que analisa a música a partir de uma perspectiva afetiva ou mesmo cultural, resente, muitas vezes, da explanação de uma base material que sustente seus postulados. Afinal, o que há na música que permite compreender as múltiplas finalidades que ela cumpre nos sistemas sociais e culturais? Nesse sentido, a tendência geral ao relativismo é compreensível.

Todavia, o problema por nós apontado concerne mais ao desdobramento histórico do Idealismo Platônico nos estudos sobre a música do que propriamente a ele. Certamente, tais

questões não passaram despercebidas a Platão e, posteriormente, a Aristóteles. Trata-se, em verdade, de uma ordem muito mais ampla de questões que envolve as relações entre intelecto, sensibilidade e linguagem, que, por sua vez, remontam, em último sentido, à referida cisão entre pensamento e *phýsis*. Para não nos alongarmos nessa discussão, mencionamos o fato de que as relações entre as dimensões intelectual e concupiscente da alma, ou seja, as relações entre pensamento e sensibilidade, permaneceram como um tema de constante abordagem na filosofia grega.

Em nosso entendimento, Nietzsche e, posteriormente, Heidegger, ao acolherem a noção de que a música é um horizonte de unidade entre pensamento e *phýsis*, acenam como uma via de diálogo entre os referidos campos de abordagem teórica da música, não desconhecendo o fato de que esses filósofos jamais tenham se proposto a elaborar teorias musicais. Conforme a reflexão precedente, a *phýsis*, em uma de suas acepções, diz respeito não apenas a natureza exterior ao homem, mas também à sua natureza interior, isto é, à sua vida instintiva e afetiva. Em uma palavra, ressaltando noção já mencionada, a *phýsis* diz respeito à totalidade do ente que está afinada (afetivamente) como um modo do ser. Portanto, na unidade entre pensamento e *phýsis* supõe-se a unidade entre intelecto e sensibilidade. Pretendendo o discurso descritivo expressar a primeira unidade, ele há de expressar a segunda. E tal só é possível no jogo dialógico entre o determinado e indeterminado, que começamos a tratar no item seguinte.

Segunda condição inferida da proposição de que a arte e a música promovem a unidade entre intelecto e sensibilidade: o discurso descritivo, caracterizado como o discurso poético, visa expressar uma unidade entre pensamento e phýsis.

2.2- A inscrição de Heidegger na linhagem dos filósofos-músicos: a música instaura o jogo dialógico entre o determinado e o indeterminado na linguagem.

Provavelmente, foi a partir de sua leitura de Nietzsche que Heidegger se inscreveu na linhagem dos filósofos-músicos. Mesmo tangenciando o campo da suposição, constatamos que as articulações conceituais em torno dos temas da linguagem, da arte e da música de um e outro filósofo se assemelham a tal ponto que a compreensão dos conceitos desenvolvidos pelo Heidegger músico amplia, na medida em que identificamos o parentesco originário desses conceitos com aqueles que foram desenvolvidos por Nietzsche. Retomamos o que concluímos anteriormente; Heidegger e Nietzsche compartilham a noção de que a experiência do homem com a linguagem produz a separação intelectual do homem em relação à *physis* (totalidade do ente). Decorre que, na filosofia de Nietzsche, a música converte-se no horizonte de aproximação entre homem e totalidade. A nosso ver, na filosofia de Heidegger, a música desempenha papel semelhante, na medida em que ela propicia o diálogo entre o ôntico e o ontológico.

Vejamos primeiramente as principais proposições de Nietzsche sobre a música. Em certo sentido, Nietzsche deu continuidade a uma discussão histórica da filosofia, que consiste em decidir se a música é anterior à linguagem ou vice-versa. Diante desta questão, forjou-se uma linhagem de filósofos que, não obstante a especificidade de suas filosofias, tenderam a considerar a música anterior à linguagem e, como tal, garantidora do nexos entre a palavra e a tonalidade afetiva sobre a qual ela se ergue. Desta linhagem, participam filósofos tais como Rousseau e Schopenhauer; este último exerceu reconhecida influência sobre o Nietzsche dos primeiros escritos.

Nietzsche expressa suas principais teses sobre a música ao discorrer sobre a Tragédia, precisamente, sobre a função que a música desempenhou nas obras de Ésquilo. Segundo Nietzsche, nessas obras a música cumpre uma função ritual, a mesma que outrora cumpriu no Culto das Bacantes, a saber: possibilitar o trânsito da parte cindida à totalidade. Desse modo, a própria Tragédia é compreendida por Nietzsche como uma representação do referido culto, onde a morte do herói individuado (apolíneo) afirma a vida de Dioniso, ou ainda, afirma a vida que encampa a totalidade da *phýsis*.⁵⁸

No plano psicológico (subjetivo) o movimento do homem em direção à totalidade da *phýsis* é um gesto de sacrifício do sujeito que foi edificado em operações lógicas; com esse gesto o homem afirma sua natureza fisiológica e instintiva, entregando-se a uma vitória momentânea da desmedida (*hybris*). De acordo com Nietzsche, o jogo dialógico que está presente na constituição do sujeito é o mesmo que acontece na arte: Apolo, como deus da individuação, é identificado às artes imagéticas em geral e Dioniso, como deus da totalidade instintiva, é identificado à música. No interior da Tragédia, Dioniso descarrega, através da ação do Coro, sua carga de emoções transfiguradas em imagens apolíneas (subjetivadas). Porém, quando o herói morre ou cumpre seu destino trágico, permanece a certeza da vida em si. Eis, por conseguinte, o sentido da catarse nietzschiana: a certeza da permanência da vida, não obstante o sacrifício do indivíduo.⁵⁹

Sob a inspiração de Schopenhauer, Nietzsche define a *música dionisíaca*; trata-se da música em sentido lato, que conecta o homem à totalidade da *phýsis* e, conseqüentemente, à natureza instintiva (*vontade*) do homem. A *música dionisíaca* é a *mera forma universal*, o

⁵⁸ NIETZSCHE, 2006, pr.8.

⁵⁹ NIETZSCHE, 2006, pr3/8

manancial aparentemente inesgotável de toda individuação formal. Esta compreensão sobre a música sustenta um pensamento sobre a origem da linguagem em Nietzsche: é a *música dionisíaca*, compreendida como expressão direta da *vontade*, que dá o suporte afetivo para a atividade imagética e para o advento da palavra. No transcurso que vai da música à palavra, ou seja, da totalidade dionisíaca à forma individuada de Apolo, preserva-se uma relação de similitude entre parte e todo; similitude posto que a parte, conforme sua própria definição, não traduz completamente uma totalidade. Por sua vez, esta relação de similitude resguarda para a linguagem um grau de validez, isto é, um grau de correspondência entre o que é expresso por palavras e as coisas a que estas palavras pretendem corresponder. É por isso que Nietzsche reconhece que a música é o substrato sobre o qual o mito se edifica. Em contrapartida, o mito, por sua relação com a música, converte-se em uma estrutura significadora válida.⁶⁰

De sua leitura da poesia épica e da canção popular pré-socrática, Nietzsche depreende a noção de que a música dionisíaca diz mais do que a palavra; a propósito, uma noção largamente compartilhada por músicos dos períodos barroco e romântico. A música dionisíaca *diz mais* do que a palavra porque, sendo-lhe próprio aspirar a polissemia da totalidade, ela conecta o homem à uma gama de significados que a palavra não alcança. Por sua vez, a linguagem é herdeira de tal aspiração, tentando constituir-se como expressão análoga à da música. Portanto, podemos inferir, a linguagem mimetiza música.⁶¹

Compreendida como origem da linguagem, a música dionisíaca é também origem dos discursos que elaboramos sobre ela. Porém esses discursos são incompletos, pois não

⁶⁰ NIETZSCHE, 2006, pr.14.

⁶¹ NIETZSCHE, 2006, pr.4

alcançam a totalidade de significados da música, apenas partes individuadas permitidas pelo campo semântico da palavra:

Como ao atribuir a uma sinfonia a designação de 'pastoral' e chamar a uma frase de 'cena junto ao arroio', a uma outra de 'alegre reunião de camponeses', também se trata apenas de representações similitudes, nascidas na música. (...) Toda essa discussão se prende firmemente ao fato de que a lírica depende tanto do espírito da música, quanto a própria música, em sua completa ilimitação, não precisa da imagem e do conceito, mas apenas os tolera junto de si.⁶²

Decorre que a música dionisíaca situa-nos diante da insuficiência da linguagem, elucidando desse modo um dos sentidos fundamentais do trágico, precisamente, o desejo de ir além do que individuamos e criamos como cultura:

O mito trágico só deve ser entendido como uma afiguração da sabedoria dionisíaca através de meios artísticos apolíneos; ele leva o mundo da aparência ao limite em que este se nega a si mesmo e procura refugiar-se de novo no regaço das verdadeiras e únicas realidades, onde então, como Isolda, parece entoar assim o seu canto de cisne metafísico. (...) Duas sortes de efeitos costuma, pois, exercer a arte dionisíaca sobre a faculdade artística apolínea: a música incita a uma intuição alegórica da universalidade dionisíaca, a música, em seguida, faz aparecer a imagem alegórica em sua mais alta significação. (...) Não poderia ser que, ao tomarmos em auxílio a relação musical da dissonância, facilitamos essencialmente aquele difícil problema do efeito do trágico? Sim, entendemos agora o que quer dizer, na tragédia, querer olhar e ao mesmo tempo aspirar a ir além do olhar: estado este que, no tocante à dissonância empregada artisticamente, teríamos de caracterizar do mesmo modo: queremos ouvir e ao mesmo tempo aspiramos ir além do ouvir. Aquela aspiração pelo infinito, o bater de asas da nostalgia, por ocasião do supremo prazer diante da efetividade claramente percebida, recordam que em ambos os estados devemos reconhecer um fenômeno dionisíaco, que nos revela sempre de novo o construir e demolir lúdicos do mundo individual como a efusão de um prazer primordial, de maneira semelhante a como Heráclito o Obscuro compara a força formadora do mundo a uma criança que ludicamente põe pedras para cá e para lá, e faz montes de areia e os desmantela.⁶³

Porém, Nietzsche observa: nem toda música é dionisíaca. Cada vez mais em contraposição a esta música, existe uma música apolínea, a saber, aquela que em seu interior o elemento dionisíaco é subjugado pelos significados que estão culturalmente associados à forma e, sobretudo, à palavra. Sendo assim, na música apolínea, inverte-se o sentido da

⁶² NIETZSCHE, 2006, pr.4.

⁶³ NIETZSCHE, 2006, pr.20/22.

mimese; ao invés da linguagem mimetizar a música, como ocorre na música dionisíaca, é a música que busca mimetizar a linguagem.⁶⁴

Segundo Nietzsche, a música apolínea está presente no conflito que se deixa mostrar no interior da Tragédia de Eurípedes: o conflito entre a visão mítica do povo grego e o avanço da razão socrática. Desse conflito, teria se originado a perda de função tradicional do Coro Dionisíaco e também a transfiguração da música dionisíaca em música apolínea. A partir de então, o naturalismo mimético, próprio do que Nietzsche identificou como o *socratismo estético*, passou a preponderar sobre o jogo dialógico entre o apolíneo e o dionisíaco. Efetivamente, o naturalismo mimético é entendido por Nietzsche como a submissão da música ao texto que resguarda conteúdo racional e, conseqüentemente, moral, sendo esse o foco de sua crítica a Wagner (pós-tetralogia), ao *Stillo Representativo* e à ópera em geral.⁶⁵

Em textos mais recentes, Nietzsche se imiscui paulatinamente de fazer referências diretas a compositores e obras musicais. Todavia, esse fato não sinaliza, a nosso ver, que ele tenha imputado valor menor à temática da música. Diferentemente disso, Nietzsche reconhece cada vez mais que a música dionisíaca é possuidora de valor ontológico, sendo esse conceito estruturalmente incorporado ao conceito de *vontade de poder*, doravante um conceito fundamental de sua filosofia. Assim como a música dionisíaca, a *vontade de poder* alude genericamente à força criadora que se deixa inferir da vida aparente e estrutura o pensamento que é indissociável da vida. Nesse sentido, Nietzsche pergunta: *Já se percebeu que a música faz livre o espírito? Dá asas ao pensamento? Que alguém se torna mais filósofo, quanto mais*

⁶⁴ NIETZSCHE, 2006, pr.2

⁶⁵ NIETZSCHE, 2006, pr.8.

*se torna músico?*⁶⁶ Destarte, para Nietzsche não se trata de falar de música. Trata-se radicalmente de pensar como música.

Contudo, indagamos o que propriamente é pensar como música no contexto da filosofia de Nietzsche. Evidentemente, a proposição desse pensamento não está ancorada no instrumental metodológico fornecido pela lógica tradicional. É por demais sabido que Nietzsche questiona visceralmente os princípios fundamentais sobre os quais se ergueram a metafísica e a ciência, dentre eles, o princípio da não-contradição.⁶⁷ Conseqüentemente, pensar como música na filosofia de Nietzsche é, em nosso entendimento, ter a música como o horizonte de um pensamento maximamente polissêmico, ou seja, de um pensamento maximamente criativo, que busca a máxima correspondência com o devir (*vir-a-ser*). Trata-se de um pensamento que apreende as relações casuais e não apenas as relações causais.

Esse pensamento maximamente criativo pretende ser contrário ao pensamento que se estrutura pelas reduções conceituais. Ele se instaura no livre jogo dialógico do par Apolo/Dioniso, em que o trânsito entre o determinado apolíneo e o indeterminado dionisíaco é *constante*; um jogo que, por intermédio da *vontade*, garante o nexos entre arte e vida. Por conseguinte, a filosofia de Nietzsche, desde o seu início, pode ser caracterizada como um amplo e radical movimento do pensamento em direção à arte, particularmente, em direção à música; um movimento que visa uma relação de identidade entre o filosófico e o artístico.

Como discorreremos detalhadamente nos capítulos seguintes, a filosofia de Heidegger descreve movimento análogo, evidentemente, situando-o no âmbito da reflexão sobre o ser.

⁶⁶ NIETZSCHE, F. *O Caso Wagner (antologia) in Fundadores da Modernidade*. SP: E.Ática, 1991, pr.1.

⁶⁷ NIETZSCHE. *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos*. Trad. Carlos A. R. de Moura. In: Pensadores, Vol. Pré-Socráticos. SP: Victor Civita, 1978, pr. 10.

Por ora, apenas mencionamos o elemento que parece ser fundamental para a caracterização de Heidegger como um filósofo-músico, qual seja: a instituição do jogo dialógico entre o determinado e o indeterminado como um mecanismo metodológico para a elaboração dos discursos descritivos sobre o a arte.

No plano geral de sua filosofia, Heidegger identifica o jogo dialógico fundamental entre ente e ser como o mecanismo que deixa-nos antever a diferença ontológica e o próprio fenômeno histórico dos esquecimentos do ser; o ente determinado e nomeado não é percebido fora da luz descobridora do *Dasein*, justamente a luz que provém do ser indeterminado (não-dito). Por sua vez, o ser só se mostra parcialmente na medida em que se determina como um modo de nomeação e determinação conceitual do ente. Por assim entendermos, não nos esquivamos de apontar a semelhança entre o par heideggeriano ente/ser com o par nietzschiano Apolo/Dioniso.

Embora o movimento de Heidegger em direção à reflexão sobre a arte seja correntemente atribuído a seu fascínio pela poesia, salientamos a presença inspiradora da filosofia de Nietzsche nesse movimento. A nosso ver, Heidegger pensa uma vez mais sob a inspiração de Nietzsche, ao transpor a reflexão ontológica para a esfera da reflexão sobre a arte. Nessa transposição, Heidegger acata a noção de que a arte é um local privilegiado para a reflexão sobre a diferença entre ente e ser. Porém, Heidegger realiza uma troca terminológica: ente e ser, compreendidos no sentido *estrito* de determinado (nomeado/significado) e indeterminado (não-dito), corresponderão agora, na esfera de reflexão sobre a arte, ao par *um mundo e a Terra*. Assim, do mesmo modo que ente e ser correspondem analogamente a Apolo e Dioniso, também o par *um mundo e a Terra* correspondem analogamente a Apolo e Dioniso.

Maria José Rago Campos observa que o emprego desses termos por parte de Heidegger estabelece claramente a distinção em relação ao que, na estética tradicional, fora pensado como forma e matéria. Esclareça-se que o emprego do termo *Terra* no lugar de matéria ocorre no sentido de enfatizar que a matéria é, no contexto das reflexões de Heidegger sobre a arte, compreendida como *phýsis*, isto é, como a matéria que reserva em si mesma o conjunto de suas possibilidades formais.⁶⁸ Segundo Heidegger, é do jogo dialógico entre *um mundo* e *a Terra* que provém o acontecimento que caracteriza a obra de arte, a saber: *o acontecimento da verdade do ser no ente*. Esta é uma das teses fundamentais de sua filosofia, desde os seus primeiros escritos sobre a arte, até os últimos. Assim, entendemos que a descrição desse jogo dialógico entre o par mundo/Terra se constitui em um dos procedimentos metodológicos fundamentais do discurso descritivo, tal como Heidegger o concebe. Descrever uma obra de arte implica, no contexto da filosofia de Heidegger, em descrever o diálogo entre o que é analogamente compreendido como Apolo/Dioniso, ente/ser, mundo/Terra; em resumo, o diálogo entre o determinado e o indeterminado. A partir desta descrição, apreendemos, no plano discursivo, o fenômeno do acontecimento da verdade na obra de arte.

Entre os comentadores e críticos da filosofia de Heidegger, parece ser consensual a opinião de que a tese do acontecimento da verdade na obra de arte oferece, a partir de seus desdobramentos, subsídios para a elaboração de uma filosofia da arte. O fato que é que Heidegger sugere deslocamentos conceituais que em certo sentido contrariam conceitos fundamentais da estética tradicional, tais como, o par aristotélico matéria/forma, e, sobretudo, a concepção de que a obra de arte expressa as impressões e sentimentos de um sujeito. Em uma palavra, o pensamento de Heidegger, assim como o restante de sua filosofia, possui um

⁶⁸ HEIDEGGER. *A Origem da Obra de Arte*, trad. de Maria José Rago Campos In: número 76 Revista Kriterion. BH: UFMG, 1986, prefácio, p.2.

viés des-constutivo. Porém, essa opinião engendra polêmica histórica, alimentada por autores tais como Otto Pöggeler e Gunther Seubold. Muito se discute se o pensamento de Heidegger sobre a arte consegue dialogar com as vanguardas do século XX, sobretudo, no que concerne as técnicas por elas propostas. Há, inclusive, quem aponte que Heidegger, ao discorrer sobre a arte, esteja referenciado por seu próprio gosto, cujo caráter “clássico” pode ser depreendido de suas escassas referências às obras musicais:

Recordemos brevemente, a este propósito, que as suas escassas referências a exemplos musicais concretos, revelam um gosto muito “clássico”: leiam-se os “conselhos” ou “convites” a ouvir Bach (o Allegro do 3º Concerto de Brandenburgo) ou Beethoven (o Adágio final da última das Sonatas para piano, a 32, op. 111), que aparecem na correspondência com Hannah Arendt, ou o elogio do, só aparentemente menos clássico, Carl Orff, de cuja Antígona, estreada Janeiro de 1951, em Munique, diz: “Num instante, os deuses estiveram lá”. E, interrogado sobre Stravinsky (em 1962), de entre todas as suas obras é a Sinfonia dos Salmos e o melodrama Perséfone (com texto de Gide) que diz preferir, pois “ambas as obras dão uma nova atualidade a uma tradição de antiqüíssima origem”, sendo “música no supremo sentido da palavra: dádiva das musas”.⁶⁹

Destarte, a dúvida em torno do pensamento de Heidegger sobre a arte é, em sentido último, a dúvida sobre a possibilidade de continuidade do mesmo. Sobre esse aspecto, Irene Borges Duarte salienta que a concepção de Heidegger sobre a arte tem a aparência de ser arcaica, muito em função do apego que Heidegger demonstra ter em relação ao mundo pré-moderno, diga-se, grego.⁷⁰ Entretanto, a mesma autora argumenta que passa despercebido aos críticos de Heidegger o que está realmente implícito nesse apego; o fato de Heidegger voltar os olhos para o mundo grego ocorre, dentre outras coisas, justamente porque Heidegger intenta reverter a posição da estética hegeliana, que preconiza a superação do vínculo entre o estético e o religioso pelo vínculo entre pensamento e técnica. Segundo esse raciocínio, o pensamento de Heidegger sobre a arte busca validar a concepção de que a arte, mesmo no

⁶⁹DUARTE, Irene Borges. *O templo e o portal. Heidegger entre Paestum e Klee*. www.filosofia.uevora.pt/ibduarte/ibduarte2005.pdf, p.95.

⁷⁰ Idem, p.94.

mundo contemporâneo, continua tendo o poder de exercer a função que outrora exerceu, promovendo um reencontro entre o estético e o religioso. Porém, evidentemente, tal reencontro não significa um retorno à antigüidade; o vínculo entre o estético e o religioso se reedita como o vínculo entre o pensamento e o desvelamento da verdade do ser.⁷¹

Conquanto os argumentos aqui apontados, entendemos que em função da valorização do diálogo entre Heidegger e Hegel, subestima-se freqüentemente o diálogo entre Heidegger e Nietzsche. Referimo-nos particularmente a autores que abordam ou mencionam diretamente a temática que envolve as relações de Heidegger com a música, tais como: Thomas Clifton, Nicholas Cook, David Greene,⁷² Judy Lochhead⁷³ e Lawrence Ferrara. Entre eles parece haver o consenso de que Heidegger fornece elementos para a elaboração de uma filosofia da arte, sobretudo, considerando-se os desdobramentos da tese do acontecimento da verdade.

Por isso, devido a esse consenso, esses autores tendem a enfatizar exclusivamente a contribuição de Heidegger para uma possível gênese de uma nova filosofia da arte sem, contudo, atentar, para o valor singular que a temática da música adquire no pensamento de Heidegger, talvez, até mesmo em função da escassez de referências a obras musicais em seus textos. E esse valor se desvenda na medida em que atentamos para a interpretação que Heidegger tem da filosofia de Nietzsche como um todo e, particularmente, sobre a crítica que Heidegger dirige à concepção de Nietzsche sobre a arte. A partir desta crítica, Heidegger avança no sentido de estabelecer cada vez mais uma íntima conexão entre música, pensamento e linguagem, dando continuidade à reflexão que em muito fora sustentada pelo próprio Nietzsche.

⁷¹ Idem, *ibidem*.

⁷² GREENE, David B. *Music In Search Of Itself*. USA: Edwin Meller Press, 2005.

⁷³ LOCHHEAD, Judy. *Postmodern Music – Postmodern Thought*. USA: Garland Pub. 2001.

Por ora, atentamos para o fato de que a metáfora musical que ilustra o jogo dialógico entre determinado e indeterminado, tal como proposta por Nietzsche, parece guiar metodologicamente o pensamento de Heidegger sobre a arte como um todo. É o que se vê nas descrições das obras de arte elaboradas por Heidegger, sobretudo, nas que estão contidas no ensaio *A Origem da Obra de Arte*. Adiantando-nos em uma reflexão que será desenvolvida posteriormente, assinalamos que esse jogo entre o determinado e indeterminado, que, a nosso ver, nada menos é do que o jogo entre ente e ser, consiste, para Heidegger, na própria dinâmica da linguagem que co-pertence ao pensamento, possibilitando seu desenvolvimento e expressão.

Terceira condição inferida da proposição de que a linguagem se articula segundo o jogo dialógico entre o determinado e o indeterminado: a manutenção do jogo dialógico entre o determinado e o indeterminado é o procedimento metodológico orientador para a elaboração de discursos descritivos sobre a arte e sobre a música.

2.3- A inscrição de Heidegger na linhagem dos filósofos-músicos: o deslocamento da reflexão sobre a arte e a música para a esfera exclusiva da linguagem.

A crítica de Heidegger ao pensamento de Nietzsche sobre a arte centra-se inicialmente na idéia de que Nietzsche, devido à posição que sua filosofia ocupa na história do ser, enfatiza excessivamente o papel do criador no fenômeno artístico. Em decorrência disso, a recepção (*sic*) é considerada um ato derivado da criação, onde o fruidor da obra meramente revive os processos criativos, compartilhando com o criador o estado de embriaguez que é próprio do ato da criação:

Nietzsche compreende o estado estético daquele que vê e acolhe a obra em correspondência com o estado daquele que cria. Por conseguinte, o efeito da obra de arte não é nada além do despertar do estado criador naquele que goza da arte. A apreensão da arte implica um reviver a dinâmica de realização da criação. Nietzsche diz: “O efeito da obra de arte é a estimulação da criação artística da embriaguez.” (A Vontade de Poder, n.821).⁷⁴

Concomitantemente, esta ênfase no criador está, segundo Heidegger, relacionada ao fato de o pensamento de Nietzsche sobre a arte ter se convertido em uma psicologia da arte, mais precisamente, em uma fisiologia da arte. Nesse sentido, Heidegger destaca a diferença do pensamento de Nietzsche em relação ao de Hegel:

Enquanto a arte como algo que passou se tornou para Hegel objeto do saber especulativo maximamente elevado, enquanto a estética se transfigurou para Hegel em metafísica do espírito, a meditação nietzschiana sobre a arte se tornou uma “psicologia da arte”. No pequeno escrito “Nietzsche Contra Wagner” de 1888, Nietzsche diz (VIII, 187): “Estética não é outra coisa senão uma fisiologia aplicada”. Dessa maneira, ela não é mais nem mesmo “psicologia”, como no resto do século XIX, mais investigação científico-natural dos estados e processos corporais, assim como de suas causas oriundas de excitação.⁷⁵

A instituição de uma fisiologia da arte na filosofia de Nietzsche participa do que, em um plano geral desta mesma filosofia, a opinião corrente identificou como *biologismo*. Porém, segundo Heidegger, o *biologismo* de Nietzsche difere-se daquele que esteve em voga no séc. XIX que, em linhas gerais, foi conduzido por uma orientação evolucionista. O *biologismo* de Nietzsche refere-se ao vínculo entre arte e vida; esse vínculo é o princípio criador que orienta uma e outra. Destarte, na interpretação de Heidegger, Nietzsche concebe o *belo* biologicamente e todo movimento da vida, que se deixa inferir do devir (*vir-a-ser*), se dá no sentido de conquistar o *belo*. Em outros termos, a vida se produz e se desenvolve em função de si mesma, e a arte é uma figura desse mecanismo de produção da vida; a arte é, portanto, uma configuração da *vontade de poder*:

⁷⁴ HEIDEGGER, 2007, vol. 1, p. 102.

⁷⁵ HEIDEGGER, 2007, vol. 1, p. 84.

O fato de Nietzsche conceber o belo “biologicamente” é incontestável; a questão é apenas o que significa aqui “biológico”, “vida”; apesar de toda a aparência literal, esse termo não designa o que a biologia entende por ele. (...) O decisivo reside em discernir antecipadamente esses traços, em se lançar radicalmente em direção àquilo que acreditamos que poderíamos com grande esforço enfrentar e diante do que poderíamos com grande esforço subsistir. É esse movimento em direção ao belo...⁷⁶

Diante da tese de que a filosofia de Nietzsche preconiza um vínculo originário entre arte e vida, Heidegger sintetiza as proposições decorrentes e suas respectivas fundamentações, que aqui apresentamos pontualmente: 1) a arte é configuração da vontade de poder, na medida em que se funda no estado estético que é concebido fisiologicamente; 2) a arte precisa ser concebida a partir do artista, garantindo assim o acesso à criação em geral e, com isso, à vontade de poder; 3) a arte é o acontecimento fundamental no interior do ente na totalidade, posto que concede o substrato afetivo para o pensamento, seja ele filosófico, científico ou religioso; 4) a arte é o contra-movimento do niilismo, uma vez que renova a crença no pensamento; 5) a arte vale mais que a verdade.⁷⁷ Esta quinta proposição é fundamental não apenas para a compreensão sobre o papel que a arte desempenha na filosofia de Nietzsche como também e, sobretudo, para a determinação do lugar que esta filosofia ocupa na história do ser.

Tal como Heidegger interpreta, Nietzsche postula que a verdade provém da *vontade* (impulsiva) do homem, de querer subtrair da realidade móvel a imobilidade do conceito. Provindo da vontade, a verdade se expressa como *crença* e *justiça*, ou seja, como um modo pelo qual o homem busca exercer sua jurisdição sobre a efetividade múltipla e móvel.⁷⁸ Por isso, a verdade nietzschiana se estabelece no horizonte da negatividade, deslocando a

⁷⁶ HEIDEGGER, 2007, vol. 1, p. 104/106.

⁷⁷ HEIDEGGER, 2007, vol. 1, p. 101/120.

⁷⁸ HEIDEGGER, 2007, vol. 2, p.400.

concepção tradicional da verdade metafísica, qual seja, a verdade como *adaequatio res et intellectus*, para o âmbito de uma crença proveniente da vontade. Em outros termos, na interpretação de Heidegger, Nietzsche concebe a verdade como um *esquema subjetivo* (síntese das categorias) que adquire força de axioma e legitima o conhecimento e a técnica, através dos quais o homem se vê liberado para exercer sua soberania sobre a efetividade (*phýsis*). Assim, concebida como um esquema subjetivo submetido à vontade, a verdade não possui conexão direta com o ser; entre a verdade e o ser há as operações de um sujeito. É nesse sentido que Nietzsche considera a verdade menos válida do que a arte. Esta última sim, conecta-se intimamente ao ser, na medida em que é definida como uma configuração da vontade de poder.⁷⁹

Por outro lado, o modo como Heidegger transpõe parte significativa do pensamento de Nietzsche sobre a arte para o interior de sua própria filosofia está relacionado, a nosso ver, ao modo como Heidegger interpreta o ser nietzschiano. Segundo Heidegger, Nietzsche concebe o ser inicialmente como *vontade de poder*, onde o termo *vontade* se refere ao querer que se satisfaz enquanto querer, independente da existência de um objeto almejado. Em contrapartida, o termo *poder* se refere ao poder que se auto-potencializa, ou ainda, ao poder que vigora como capacidade de exercer a si mesmo como poder. Por isso, o poder possui um lastro essencial com a *vontade*, que lhe abre um horizonte para vigorar; o poder é a essência da vontade, entendida como um querer em si mesmo. Destarte, *vontade é vontade de poder*, a expressão pela qual Nietzsche denomina o devir (*vir-a-ser*).

Sendo devir, a *vontade de poder* é a parte do ser nietzschiano que possui o caráter da mobilidade e multiplicidade. Contudo, à *vontade de poder* articula-se o *eterno retorno do*

⁷⁹ HEIDEGGER, 2007, vol. 2, p.492.

mesmo, que assinala o caráter imutável e uno do ser nietzschiano. O *eterno retorno do mesmo* é a certeza que o *devir* retorna, na medida que ele se auto alimenta enquanto vontade. Ressalta-se; assim determinado, o ser Nietzschiano é uma articulação de a *vontade de poder* e o *eterno retorno do mesmo*, que faz coexistir em sua estrutura o móvel e o imóvel, o uno e o múltiplo.⁸⁰

De acordo com Heidegger, é com essa determinação que Nietzsche responde a questão que esteve posta no início da metafísica, questão identificada às posições defendidas por Heráclito e Parmênides. Porém, registra-se uma diferença entre Nietzsche, que segundo Heidegger levou a metafísica a seu fim, e Platão, que deu início à metafísica. Platão projetou o uno e o imóvel para a esfera do supra-sensível, isto é, para a esfera do intelectual (*idéia*), excluindo o devir (sensível) da esfera do ser. Na filosofia de Nietzsche, ocorre justamente o contrário; a unidade e a imobilidade pertencem à esfera do sensível, ou seja, à totalidade do ente. Elas não são um atributo supra-sensível, mas estão articuladas à dinâmica da vontade de poder, que é o caráter do próprio ente. Em uma palavra, Nietzsche exclui o supra-sensível de sua filosofia e com ele a determinação intelectual do ser, invertendo dessa forma o platonismo.⁸¹

Na filosofia de Nietzsche, a supressão do supra-sensível reintroduz a determinação de que a efetividade é *aparente*. Diga-se, *aparente* no sentido de que ela é o que se apresenta aos sentidos como devir (*vir-a-ser*). Ao pensar a efetividade como *devir*, Nietzsche parece promover um retorno ao pensamento de Heráclito. Porém, o hereclatismo nietzschiano guarda uma diferença essencial em relação ao hereclatismo de Heráclito. Na filosofia de Nietzsche, a

⁸⁰ HEIDEGGER, 2007, vol. 1, p. 505/508.

⁸¹ HEIDEGGER, 2007, vol.2, P.26.

efetividade aparente dá-se aos sentidos mediada pela verdade que, por sua vez, é concebida como um esquema arbitrário da subjetividade. Portanto, na interpretação de Heidegger, a efetividade aparente em Nietzsche é concebida como *representação*.⁸²

Fica então esclarecido o sentido da tese que Heidegger defende na obra *Nietzsche*, qual seja, a tese de que Nietzsche, ao inverter o Platonismo, esgotou as possibilidades de desdobramento da metafísica. Precisamente, o ser foi pensado, de Platão a Nietzsche, nas duas formas possíveis de sua articulação com a efetividade (*physis*), a saber: o ser, concebido como síntese conceitual da multiplicidade e da mobilidade da efetividade; o ser concebido como devir (*vir-a-ser*). Contudo, o que se manteve constante na história da metafísica foi a noção de que só temos acesso à efetividade como *representação*. Essa noção expressa o primado absoluto do sujeito no pensamento.

A compreensão de que a arte é uma configuração da vontade de poder que esta aprisionada ao âmbito da representação provavelmente pareceu insuficiente a Heidegger no que concerne ao alcance de seu projeto de des-subjetivação do pensamento. Mesmo tendo, ao que tudo indica, transposto para sua filosofia estruturas fundamentais do pensamento de Nietzsche sobre a arte, Heidegger não pôde, em corroboração de suas próprias teses sobre a diferença ontológica, acatar um tal pensamento por inteiro. Atentamos, sobretudo, para uma sutileza conceitual que a crítica de Heidegger a Nietzsche contém; ao constatar que Nietzsche concebe a arte como uma manifestação fisiológica, Heidegger parece temer que tal concepção desdobre-se em uma afirmação absoluta do sujeito, ou seja, na afirmação de que o sujeito é soberano até mesmo sobre aquilo que o vincula imediatamente ao ser.

⁸² HEIDEGGER, 2007, vol. 1, p. 316.

Tal soberania se constitui, na medida em que a *disposição afetiva (Stimmung)* é confundida a um mero estado sentimental. Segundo Heidegger, a *disposição afetiva*, antes de ser a expressão de um gosto subjetivo, é o caráter mais próprio da inserção do *Dasein* na vida fática (afinação); é ela que convida o *Dasein* a retirar-se de si mesmo fazendo-o reconhecer a si mesmo e ao outro como outro. Contudo, o outro, que é parte da totalidade do ente, também há de participar da constituição do estado afetivo que dá substrato à sua relação com o *Dasein*, posto que tem uma existência efetiva que não está necessariamente condicionada ao gosto do *Dasein*:

*Essencialmente o que se precisa continuar observando aqui é o seguinte: o sentimento não é nada que transcorra apenas na “interioridade”, mas é aquele modo de ser fundamental de nosso ser-aí, por sua força do qual e de acordo com o qual já sempre somos alçados para além de nós mesmos em direção ao ente na totalidade, ao ente que nos diz ou não respeito de um modo ou de outro*⁸³

Em nosso entendimento, parece fundamental a Heidegger retirar a concepção de Nietzsche sobre a arte da esfera da reflexão fisiológica, mesmo que, nessa esfera, a arte tenha sido associada à vontade de poder. Para tanto, ele reforça a noção nietzschiana de que a música predomina sobre as outras artes; esclareça-se, a música (dionisíaca) predomina sobre as outras artes na medida em que ela é a analogia *imediata* da vontade de poder, ou seja, ela é a região em que homem comunga *imediatamente* com a força criadora da efetividade (*phýsis*). Por conseguinte, a música é a possibilidade do pensamento des-subjetivado, que não se deixa condicionar pelos mecanismos subjetivos que constituem a representação.

Por outro lado, a arte em geral, assim Heidegger interpreta Nietzsche, é configuração da vontade de poder. Enquanto *configuração* ela guarda um nexos parcial com a vontade de poder, posto que, a vontade de poder tem a sua apreensão (*configuração*) mediada pela

⁸³ HEIDEGGER, 2007, vol. 1, p. 92.

representação de si mesma. Sendo assim, não é casual que Heidegger tenha corroborado a crítica que Nietzsche dirigiu a Wagner, porém, em um sentido que é bem próprio de sua filosofia; nesta, o universo afetivo inaugurado pela música não pode ser confundido ao estado sentimental meramente subjetivo:

O fato de a tentativa de Richard Wagner ter precisado fracassar não reside apenas no predomínio da música ante as outras artes. Ao contrário, a própria possibilidade de a música ter, em geral, assumido esse predomínio já tem sua razão de ser na posição fundamental crescentemente estética em relação à arte na totalidade. O fracasso da tentativa wagneriana deveu-se com isso, antes de tudo, à concepção e à avaliação da arte a partir do mero estado sentimental, assim como à crescente barbarização do próprio estado sentimental, que acabou por se tornar mera efervescência e ardor do sentimento entregue a si mesmo.⁸⁴

Imbuindo-se a si mesmo de pensar a *diferença*, Heidegger acumula, portanto, motivos suficientes para manter a reflexão que Nietzsche desenvolveu sobre a arte no plano onde, segundo ele, a própria diferença se instaura, a saber: a linguagem. Sobretudo porque Heidegger entende que a arte, concebida como configuração da vontade de poder, e a própria vontade de poder, concebida como parte do ser nietzschiano, dizem respeito radicalmente e exclusivamente à esfera do ente. Entretanto, Heidegger acolhe a noção de que a música contém em si mesma o componente de indeterminação que é próprio do que ele determina como o ser. Evidentemente, a música, mais do que as outras artes, não pode ser compreendida sob a perspectiva de um raciocínio fisiológico que, em sentido último, afirma o império do sujeito sobre a *phýsis*. É por isso, assim entendemos, que Heidegger reflete sobre a música em sua conexão com a linguagem, retomando uma discussão que não passou despercebida por Nietzsche.

⁸⁴ HEIDEGGER, 2007, vol. 1, p. 81.

No movimento que é próprio de sua filosofia, Heidegger retoma o conceito grego de música, qual seja, o conceito de *mousiké (lógos)*. É com esse conceito que Heidegger estabelece um complexo jogo de articulações que envolvem música, linguagem e ser. Essas articulações que estão presentes nos textos em que Heidegger trata diretamente do tema da linguagem e do poético, datados, sobretudo, da década de 50, parecem ter concedido a Heidegger um novo bordão para reivindicar a necessidade de pensar o ser da diferença; se antes, ainda sob os auspícios da fenomenologia husserliana, Heidegger enfatizava a necessidade de *deixar que o ente diga-se por si mesmo*, doravante ele dirá: *é preciso escutar o ser que reside na linguagem*. Evidentemente, em ambos os bordões Heidegger desloca o sentido da reflexão sobre a arte, a ênfase não recai sobre o criador, mas, antes de tudo, ao que, a partir das obras de arte, se dirige ao homem. Em contrapartida, Heidegger dá continuidade à reflexão sobre a arte que se delineara no início da década de 30. Data do início desta década a descrição do templo grego (Templo de Netuno em Paestum), constante no ensaio *A Origem da Obra de Arte*. Nessa descrição Heidegger enuncia, provavelmente uma primeira vez, a tese de que a obra de arte é um local do acontecimento da verdade, inaugurando um campo de reflexões envolvendo os temas da arte, da verdade e da técnica.

Portanto, na filosofia de Heidegger há claramente dois eixos de reflexão e descrição do fenômeno artístico: um primeiro que discorre sobre as artes plásticas, a partir, principalmente, da identificação do jogo dialógico entre o par um mundo e a Terra; um segundo que discorre sobre as relações entre linguagem, poesia e música. Não obstante, esse dois eixos de reflexão dialogam e convergem para o eixo que faz a filosofia de Heidegger configurar-se como o pensamento que propõe a des-subjetivação do pensamento, a saber: o pensamento sobre o ser concebido como indeterminação (não-dito da linguagem).

Particularmente, interessa-nos a sentença de que a música é uma experiência da linguagem que, no presente estudo, identificamos como condição para o discurso descritivo. A música é uma experiência da linguagem; não queremos, evidentemente, por intermédio dessa sentença, teorizar sobre as relações históricas entre música e texto. Enfatizamos, no sentido que Heidegger estabelece, a música é uma experiência anterior à linguagem que, todavia, resguarda um vínculo com a linguagem, qual seja, o de alimentá-la de sentidos polissêmicos; trataremos dessa questão em momento oportuno. O que precisamente queremos enfatizar é que a experiência da música, assim como a de qualquer outro fenômeno, solicita a linguagem. É certo que podemos ouvir uma música sem nada dizer, detendo-nos ao simples escutar de ente sem significado referenciado na palavra. Porém, mesmo nesse estado estético radical, a linguagem subsiste como o *não-dito* do ser, ou seja, como experiência sabida, porém, não verbalizada.

Aventamos que seja justamente esse estado estético radical que inspire a própria noção de que a música é anterior à linguagem. Assim como pôde inspirar uma noção contrária, qual seja, a de que a música é posterior à linguagem, e se constitui no estágio máximo do dizer da própria linguagem. Referimo-nos diretamente à posição sustentada pelo filósofo Vilém Flusser.⁸⁵ O curioso é que esta posição, aparentemente contrária à de Heidegger, leva praticamente à mesma conclusão; nas palavras de Flusser:

*A língua da poesia, à medida que se desloca em direção à música, substitui estruturas epistemológicas e lógicas por estruturas estéticas e substitui elementos compreensíveis (palavras, conceitos) por elementos sensíveis (sons e pausas) (...) O intelecto, via linguagem, chama o "nada" porque presente a insuficiência da linguagem.*⁸⁶

⁸⁵ FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. SP: Annablume, 2007.

⁸⁶ FLUSSER, 2007, P. 169/170.

Substitua-se a palavra *nada* pela expressão *totalidade do ente* e concluiremos que a relação entre música e linguagem permanece a mesma na interpretação de ambos os filósofos. O que está em questão é o fato de a música, mesmo quando dela nada é possível pronunciar, conduzir o intelecto em direção ao vigor máximo da linguagem. Em síntese, estamos aqui diante do jogo entre o determinado e o indeterminado da linguagem, nas palavras de Heidegger, entre ente e ser. No capítulo seguinte, examinamos a estrutura desse jogo à luz da interpretação heideggeriana sobre a verdade. Por ora, acatamos a conclusão de que o referido jogo se esclarece na dimensão poética da linguagem, ou seja, onde propriamente se constitui o discurso descritivo.

III- O ENRAIZAMENTO DOS DISCURSOS NA VERDADE

3.1- Heidegger e a verdade: considerações iniciais.

Discutimos a noção de Heidegger sobre a verdade à luz de sua articulação com o projeto de des-subjetivação (des-objetificação) do pensamento. Mencionamos, inicialmente, o artigo em que Paulo Pinheiro discorre sobre a crítica que o estudioso de Platão Paul Friedlander dirigiu a Heidegger, particularmente, à sua tradução e interpretação da palavra que entre os gregos serviu para designar a verdade, qual seja: *alétheia* (*ajlhvqeia*).⁸⁷ Segundo Paulo Pinheiro, essa crítica repercute na filosofia de Heidegger, levando-nos a pensar sobre a possibilidade de sustentação de algumas de suas teses fundamentais, particularmente, a que propõe a existência de uma história dos esquecimentos do ser.

Para adentrarmos na discussão do artigo mencionado, sintetizamos alguns argumentos nele contidos. Em primeiro, é consensual que Heidegger traduz e interpreta a palavra *alétheia* (*ajlhvqeia*) por *desvelamento*. No que concerne, especificamente, ao aspecto do léxico, Heidegger considera em sua tradução que *alétheia* (*ajlhvqeia*) seja uma composição entre o prefixo *a* privativo e o radical *lhJ*, do que ele conclui que a verdade se refere ao aparecimento de uma parte do ente que estava originariamente velada, por isso, o uso do termo *desvelamento*. Afora a correção ou incorreção da tradução do léxico, Paulo Pinheiro observa que o mais relevante para a compreensão da repercussão do conceito de verdade na filosofia de Heidegger é o fato de esse filósofo ter temporalizado a verdade; Heidegger, ao caracterizar Platão como o filósofo da transição de um pensamento grego antigo para um

⁸⁷ PINHEIRO, Paulo J. M. *Sobre a Noção de “ajlhvqeia” em Platão (a tradução heideggeriana)*, in: *O que nos faz pensar*. RJ: PUC, 1º Semestre, 1997.

pensamento grego clássico (metafísico), proferiu a tese de que Platão, concomitantemente ao fato de ter determinado o ser como *presença*, teria inaugurado uma nova concepção sobre a verdade, qual seja, a verdade concebida como correção (adequação) entre intelecto e coisa.

Anota-se, quanto a esse segundo aspecto, que a reflexão de Heidegger sobre o ser é concomitante e interdependente de sua reflexão sobre a verdade. Há, segundo Heidegger, uma necessária correspondência entre o ser, determinado como presença na consciência, e verdade, concebida como *adequação*. Assim concebida, a verdade adquire uma função validadora no que concerne à veracidade do que é digno de ser categorizado como presença, seja por uma possível comprovação empírica do *desvelamento* de uma parte do ente, seja, principalmente, pela correção da proposição lógica. Destarte, à história do ser concebido exclusivamente como presença, corresponde uma história da perpetuação no pensamento Ocidental da verdade concebida como correção (adequação).

A crítica Paul Friedlander a Heidegger é aparentemente irrefutável. Em artigo supracitado, Paul Friedlander argumenta que a concepção de verdade como correção é mais antiga do que Heidegger supôs, podendo ser encontrada em Hesíodo (*Teogonia* – 233). Além desta incorreção histórica, Heidegger teria se equivocado ao conceber que o prefixo *a* de *ajlhvqeia* possuísse, originariamente, um sentido privativo.⁸⁸ Em uma palavra, à luz de tais argumentos, Platão não teria inaugurado a metafísica, como Heidegger defende em vários de seus textos, sobretudo, em *Nietzsche*; a verdade concebida como correção (adequação) já teria sido experimentada no mundo grego que lhe fora anterior.

⁸⁸ FRIEDLANDER, P. *A discussion with Martin Heidegger*, in: *Plato: an introduction*. NY, 1958.

Não obstante, observa Paulo Pinheiro, a crítica de Paul Friedlander não invalida o desdobramento da tese defendida por Heidegger; ela apenas aponta uma incorreção cronológica e de tradução de léxico. Embora Heidegger tenha reconhecido a pertinência dos argumentos apresentados por Friedlander, efetivamente a interpretação de *alétheia* como *desvelamento* persistiu em sua filosofia. Porém, o autor faz uma ressalva; doravante Heidegger designará a verdade com a palavra *Lichtung*. No sentido evocado por esta palavra, a verdade é o mesmo que *clareira*, isto é, uma região de abertura, em que o ser pode uma primeira vez, e, *imediatamente*, doar o nome e o significado ao ente.

A *Lichtung* refere-se ao que, entre os gregos, permaneceu oculto na designação da verdade; ou seja, a *Lichtung* é o que dá condição para o erguimento da verdade como correção, tal é o que Heidegger deixa-nos entender primeiras linhas do *parágrafo 44* de *Ser e Tempo*. Ressaltamos que o conceito *Lichtung* é consonante ao projeto de des-subjetivação do pensamento; Heidegger reivindica a existência de uma dimensão *imediate* na relação entre linguagem, pensamento e coisa, anterior ao esquema subjetivo próprio da afinação vigorante, a saber: o esquema de *unidade das categorias*, notabilizado como *adaequatio res et intellectus*. Se Heidegger uma vez pronunciou que Nietzsche *desistiu* da verdade, ao concebê-la como um esquema subjetivo derivado de uma *necessidade* da *vontade*, algo semelhante pode ser dito em relação a ele. A reflexão sobre a verdade na filosofia de Heidegger é antes de tudo uma reflexão sobre a validade e a sustentabilidade da linguagem, no que concerne à possibilidade de o homem, por meio dela, apreender o mundo no qual está circunscrito.

Sob esse aspecto, assinala Paulo Pinheiro, a discussão sobre a verdade engendrada por Heidegger situa-o no âmbito da discussão desenvolvida por Platão no *Crátilo*. Não se trata de somente determinar uma relação de correção entre nome e coisa, mas, fundamentalmente,

compreender como o homem apreende os aspectos da *phýsis*: se ela é móvel ou imóvel, se ela é una ou múltipla.⁸⁹ Portanto, a reflexão sobre a verdade é uma reflexão sobre a linguagem que, porém, é precedida por uma reflexão sobre a *phýsis*.

Segundo Heidegger, na história dos esquecimentos do ser, está implícita uma história da ocultação do sentido originário da verdade, que teve como marco inicial a noção de que a verdade diz respeito estritamente à lógica proposicional. Sobretudo a partir das traduções medievais dos textos de Aristóteles, a reflexão sobre a verdade foi assim reduzida, deixando de ser uma reflexão sobre os movimentos da *phýsis*, para converter-se em uma reflexão sobre a correção da linguagem.

Desde então, a verdade concebida como adequação entre pensamento e coisa (correção), vigora no Ocidente, adquirindo um papel fundamental para a validação do saber que deriva da lógica proposicional, qual seja, o saber da metafísica e, por extensão, da ciência. Heidegger argumenta; na tradição metafísica, a verdade expressa uma relação de adequação entre a proposição e a coisa referida. Dizer que S é P implica em admitir que determinada substância S define-se como tal porque agrega qualidades inerentes a P. A veracidade ou a falsidade dessa proposição será atestada por operações mentais que abrangem a acessibilidade do que é determinável, permitindo, inclusive, a comprovação empírica dos fatos.

Porquanto seja, determinamos algo como verdadeiro ou falso através de uma operação epistemológica que se apóia no que está substancialmente determinado, sem, no entanto, entrarmos no mérito sobre o que teria possibilitado tal determinação. Assim acontece porque

⁸⁹ PINHEIRO, 1997, p.7/8.

mantemo-nos no âmbito da verdade que se expressa como adequação, ou seja, mantemo-nos tradicionalmente no âmbito da verdade ôntica.⁹⁰

A verdade ôntica expressa a substancialidade do ente nos termos da proposição *S é P*. Ela concerne ao ser que se manifesta na temporalidade ôntica, posto que, ao afirmar a noção de substancialidade, desconsidera o dinamismo do *poder-ser* em função do *ser-em-presença*, que está projetado no curso da cadeia significativa do tempo ôntico. Por ater-se exclusivamente ao ser determinado como substância na dimensão temporal da presença, a verdade ôntica coaduna-se à inclinação natural do *Dasein* em manter-se na dimensão ôntica da existência. A propósito, é da articulação entre verdade e substancialidade que provém a noção tradicional (metafísica) da *essência*, qual seja: *o que perdura*. Tanto mais verdadeiro é no ente, aquilo que como sua essência perdura.

Logo, na linguagem da metafísica ocorre o eclipse da verdade ontológica, em função da preponderância da verdade ôntica que, como vimos, está vinculada à inclinação natural do *Dasein* em existir na dimensão ôntica. Esse fato provocou o esquecimento do sentido da partícula *é*, que passa a referir-se exclusivamente ao que permanece, ao invés de referir-se ao que se realiza no âmbito da temporalidade ontológica. Todavia, a partícula *é* significa o refúgio da verdade ontológica dentro da proposição. É por sua mediação que podemos efetivamente dizer *S é P*. A partícula *é*, mesmo que não apareça objetivamente, está implícita no dizer propositivo, sendo que por intermédio dela determinamos o ente através de suas atribuições; um ente para ser determinado tem que ter algo que lhe seja atribuível.

⁹⁰ STEIN, Ernildo. *Seminário Sobre a Verdade – Lições Preliminares Sobre o Parágrafo 4 de Sein und Zeit*. RJ: Vozes, 1993, p 163.

A partícula *é* alude ao poder-ser, constituindo-se no fator da pré-compreensão ontológica que possibilita substancializar o ente, significando-o em sua presença. A partícula *é* refere-se à *Lichtung*: a verdade que, como *des-velamento* do ser, se oferece à luz descobridora do *Dasein*. A *Lichtung* é a verdade ontológica e sua essência é a liberdade implícita no poder-ser. Ela expressa o co-pertencimento entre pensamento e ser. Identificada à *Lichtung*, a partícula *é* resguarda o fundamento ontológico da proposição que se constrói pela operação epistemológica.⁹¹

Ao articular a verdade ôntica à verdade ontológica, Heidegger expressa o teor de sua crítica à metafísica e à ciência; não se trata de destruir a lógica proposicional que sustenta esse tipo de pensamento em função de sua provável des-subjetivação, mas, antes disso, demonstrar que a metafísica e a ciência, considerando-se o limite da linguagem que as constitui, cumprem seu destino histórico ao expressarem-se na técnica, esta entendida como um meio de inquirir o ente em todas as suas possibilidades. Contudo, o conhecimento elaborado pela metafísica e pela ciência possui fundamento ontológico. Isto porque o esquecimento do ser em seu sentido primordial não implica na ausência dele. Embora esquecido, o ser insinua-se no ente, fundamentando o conhecimento que temos sobre ele. Portanto, ser e ente coexistem, descrevendo o círculo primordial que leva um ao outro. Nesse círculo, metafísica e ciência configuram-se como um pensamento sustentado pelo ser.

Para a proposição de um pensamento des-subjetivado torna-se necessário conduzir linguagem e pensamento para um âmbito anterior ao esquema subjetivo que sustenta a concepção de verdade como correção. Ou seja, conduzir o pensamento para fora da afinação

⁹¹ HEIDEGGER. *Ser e Tempo*, trad. de M. de Sá Cavalcanti (2 vol). RJ: Vozes, 1988, pr.44.

originária do *Dasein*. Entretanto, a questão que está implícita na filosofia, desde que ela se institui como experiência da razão subsiste: sobre o que propriamente podemos falar? Podemos falar, assim usualmente acreditamos, sobre tudo o que é validado pela verdade. Evidentemente, a verdade ôntica não condiz com a proposição do discurso descritivo de dizer o que está fora da afinação que por ela é sustentada. Por isso, Heidegger conduz o pensamento sobre o ser e a verdade (*Lichtung*) para o âmbito do poético, onde, a exigência de correção entre o pronunciado e as coisas inexistente.

Por outro lado, não é casual que a reflexão de Heidegger sobre o poético desdobre-se em dois campos de investigação bem determinados. Basta verificar a estrutura de exposição do ensaio *A Origem da Obra de Arte* para concluirmos que Heidegger, em sua investigação sobre o poético, ora dirige seu pensamento para as artes plásticas, onde a caracterização da verdade como um estado de apreensão dos movimentos da *phýsis* é explícita, ora para as obras da literatura, onde se busca apreender a verdade como uma realização discursiva própria da linguagem. Não obstante, é o que agora podemos anunciar, a música permanecerá em um patamar de predominância no que concerne à sua relação com as outras artes; a música, adiantando argumentação posterior, será considerada por Heidegger como a possibilidade mais imediata de relação entre homem, ser e verdade.

3.2- A Origem da Obra de Arte: o acontecimento da verdade na obra de arte inaugura um duplo modo de apreensão da *phýsis*.

O pensamento de Heidegger sobre as articulações entre ser, verdade e arte se desenvolve em dois eixos de abordagem intercomunicáveis; um primeiro que trata diretamente de obras das artes plásticas e da arquitetura, e um segundo que se concentra na

interpretação de poemas. Concerne mais claramente ao primeiro eixo de abordagem, o fato de Heidegger retomar, a partir de sua discussão sobre a verdade, a reflexão que esteve na origem da metafísica, qual seja, a reflexão sobre os movimentos da *phýsis*. Esta reflexão abriga em si a indagação sobre as possibilidades do homem, por intermédio da linguagem, constituir a partir de sua apreensão dos movimentos da *phýsis* o que para ele será determinado como verdadeiro.

Embora o ensaio *A Origem da Obra de Arte* só tenha recebido sua versão atual na década de 50, as reflexões que nele estão contidas datam do início da década de 30. A propósito, originalmente, a descrição do templo grego que, na versão atual, aparece posterior à descrição do quadro de Van Gogh, foi concebida antes, por volta de 1932. Pode ser que esse dado seja de menor importância para a composição da estrutura da argumentativa que no texto é apresentada. Não obstante, ele sinaliza a existência de um percurso no pensamento de Heidegger sobre a arte: primeiramente, a reflexão sobre a ligação originária entre verdade, linguagem e movimento da *phýsis*; esse é o conteúdo da descrição do templo grego. Na descrição do quadro de Van Gogh, Heidegger caracteriza a obra de arte como um fenômeno específico, que ultrapassa a suposição de uma lógica mundana instrumental. Por fim, nos textos sobre a linguagem, a reflexão que foi elaborada em *A Origem da Obra de Arte*, aparece transfigurada em uma reflexão sobre a dimensão poética da linguagem.

Porém, nessa transfiguração, as articulações conceituais que foram inferidas anteriormente, subsistem. É o que nos permite reivindicar que no pensamento de Heidegger sobre a arte há uma continuidade, que às vezes não é bem percebida, em função das alterações de léxico entre um texto e outro. Entretanto, são os elementos dessa continuidade que nos permitirão inferir o sentido específico que a música adquire na filosofia de Heidegger.

Por ora, é necessário determo-nos na exposição de alguns temas desenvolvidos no ensaio *A Origem da Obra de Arte*. Atentamos às palavras que o iniciam:

Origem significa aqui aquilo a partir do qual e a através do qual uma coisa é o que é, e como é. Ao que uma coisa é como é, chamamos a sua essência. A Origem de algo é a proveniência de sua essência. A pergunta pela origem da obra de arte indaga a sua proveniência essencial. Segundo a compreensão normal, a obra surge a partir e através da atividade do artista. Mas por meio e a partir de que, é que o artista é o que é? Através da obra; pois é pela obra que se conhece o artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dois se sustenta isoladamente. Artista e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um terceiro, que é o primeiro, a saber, graças àquilo a que o artista e a obra de arte vão buscar o seu nome, graças à arte.⁹²

De acordo com tais palavras, Heidegger rejeita a compreensão habitual de que a obra de arte proceda exclusivamente da atividade do artista; diferentemente disso, artista e obra determinam-se reciprocamente porque estão intimamente ligados a um terceiro que os identifica, a saber: a arte. O círculo hermenêutico está colocado: o artista é aquele que produz a obra de arte; a obra de arte é o que provém da atividade do artista. Assim, a interrogação sobre a origem da obra de arte permanece em aberto. Porém, o título do ensaio anuncia o campo de abrangência da interrogação; trata-se de refletir sobre o sentido da palavra origem (*der Ursprung*); qual seja: origem é a manifestação da essência de algo, no caso, da arte. Porém, o que se manifesta na obra que nos permite conceituá-la como obra de arte?

Contentemo-nos com a opinião comum de que na obra de arte manifesta-se o artístico, que faz dela uma coisa que possui função alegórica e/ou simbólica. Se esta compreensão é suficientemente, resta saber o motivo pelo qual uma coisa, e não todas as coisas, pode servir de suporte para o artístico. Logo, abre-se também a necessidade de indagar o que é realmente uma coisa em seu sentido essencial.

⁹² HEIDEGGER, 1977, p.11.

Evidentemente, Heidegger não se atém ao que ele mesmo identifica como o sentido tradicional de essência; a proposição cotidiana de que a essência é algo que perdura diz respeito somente ao ente. Por isso, na primeira parte de *A Origem da Obra de Arte (A coisa e a obra)*, Heidegger esforça-se em demonstrar a insuficiência da caracterização da obra de arte como coisa que se define por sua essência. Para tanto, ele evoca *as três interpretações tradicionais da coisa* que estão em uso no cotidiano; pontualmente: 1) a que determina a coisa como um elemento nuclear que dá suporte a um conjunto de propriedades; 2) a que determina a coisa como um feixe de sensações subjetivas; 3) a que determina a coisa como *matéria-informada*, tal como inferido da *Doutrina das Quatro Causas* de Aristóteles.

Sem detalharmos os argumentos pelos quais Heidegger refuta tais interpretações, observamos que elas se referem ao ente em geral e não ao ente que denominamos obra de arte. Assim, coloca-se a indagação sobre o que é uma obra de arte em si. Entretanto, retomamos um aspecto peculiar da crítica que Heidegger dirige à terceira interpretação da coisa, qual seja, a que define a coisa como um composto de matéria e forma. No entendimento de Heidegger, essa interpretação está determinada pela inclinação do *Dasein* em refugiar-se na dimensão ôntica da existência, considerando a si mesmo e ao mundo circundante como *úteis*. Nessa perspectiva, o par matéria-forma se constitui como a determinação essencial de um tipo específico de ente, a saber, o instrumento, cuja fabricação se dá em função de uma finalidade, tal como inferido da concepção de que o ente é essencialmente um composto de par matéria-forma.

Porém, Heidegger observa, a aceitação *quase que natural* de que o par-matéria forma constitui a estrutura essencial do ente em geral obstrui a possibilidade de alcançarmos o sentido de uma coisa em si mesma. Conseqüentemente, a reflexão sobre a origem da obra de

arte deixa de ser a reflexão sobre o caráter de coisa da obra para se converter na reflexão sobre o seu caráter de *ser-fabricado*, designação mais ampla do *ser-instrumento*.⁹³

Tendo pressuposto que a obra de arte escapa à concepção utilitarista do mundo, Heidegger converte o quadro *Um par de sapatos de camponês* de Van Gogh em um posto privilegiado para a observação do *ser-fabricado* (*ser-instrumento*), assim como em outros textos, repetindo esse procedimento metodológico, observa a linguagem através da poesia.⁹⁴ Em sua decisão de *descrever* a representação pictórica do instrumento, está pronunciada a convicção de que a obra de arte oferece o distanciamento necessário para a apreensão mais imediata do ente:

*Antes de tudo, é necessário evitar todas as teorias filosóficas e interpretações comuns que pretendem atingir o ser do instrumento, pois, na verdade, elas apenas o escamoteiam. O caminho mais seguro é, sem dúvida, o da simples descrição. Tentemos descrever um ser-instrumento bem simples: um par de sapatos de camponês. No caso, nem necessitaríamos de uma descrição detalhada, porquanto é conhecido de todo mundo. Seria melhor tentar ilustrá-lo através de uma reprodução pictórica. Olhemos para o conhecido quadro de Van Gogh, que pintou várias vezes esses sapatos, por meio de esparsos e decididos golpes de pincel (...).*⁹⁵

A apreensão imediata do ente está condicionada pelo jogo dialógico que se estabelece entre *a Terra* (*Die Erde*) e *um mundo* (*eine Welt*), no qual, cabe recordar o que anteriormente mencionamos, *a Terra* possui o sentido de *phýsis*, isto é, da matéria apreendida em suas possibilidades múltiplas de determinação significadora, e *um mundo* corresponde à pluralidade de significados históricos que revestem um ente. No quadro de Van Gogh, o que primeiramente se explicita é o sapato de camponês visto em si mesmo (*repousar-se em si mesmo*), sem que, na condição de mero observadores, estejamos subjetivamente envolvidos com a situação concreta de uso.

⁹³ HEIDEGGER, 1986, p.201.

⁹⁴ NUNES, 1999, p.100.

⁹⁵ HEIDEGGER, 1986, pp. 204-205.

Observando o quadro, podemos ver que o camponês retratado não pensa sobre os sapatos (*ser-instrumento*) que está calçando, posto que os concebe como um *ser-de-confiança* (*die Verlässlichkeit*). O camponês simplesmente *confia* nos sapatos, na medida em que intui (antecipa) a adequação da matéria (*phýsis*) para o fim que lhe é determinado; é o que permite ao camponês estar absorto no conjunto de significados que constituem o seu mundo. Assim caracterizado, o *ser-de-confiança* refere-se diretamente à intuição que temos da matéria (*phýsis*) em seu *vir-a-ser*. Trata-se, tal como estatuído em *Ser e Tempo*, do ser apreendido em sua dimensão *ekstática*, ou seja, do ser cujo sentido se dá como antecipação do futuro na constituição do presente e do passado. Por conseguinte, o quadro de Van Gogh revela ao mesmo tempo e imediatamente um modo fundamental de apreensão da *phýsis*, a saber, o *ser-de-confiança* e o conjunto de significados do mundo do camponês:

Observemos as sombra de abertura de seu interior já gasto, onde se esboça a fadiga do andar laborioso, e eis que percebemos os passos rudes, pesados e fatigados do camponês que, sob um vento avassalador, imprime, com sua marcha lenta, grandes e monótonos sulcos na terra lavrada... No couro engordurado pela terra fértil e negra e nas duas solas imóveis, desliza a solidão dos vastos espaços das tardes do campo. No par de sapatos, eclode o secreto apelo da Terra, o cuidado pelo pão de cada dia na promessa do trigo, as auroras glaciais, as tardes enigmáticas à espreita do inverno. Através desse instrumento, o camponês experimenta o exercício pela sobrevivência, a doce espera do filho que retorna à casa, a alegria de sentir a vida, o cuidado de temer a morte. Se o par de sapatos é propriedade da Terra, em sua dignidade, tranqüilidade e segurança, o mundo do camponês o resguarda. É o próprio ser do instrumento que emerge dessa propriedade resguardada, pois sob esse gesto de proteção, ele repousa em si mesmo.⁹⁶

Ao descrever o quadro de Van Gogh, Heidegger dissocia as idéias de *obra de arte* e *representação*, esta tomada no sentido usual de cópia. Mais do que meramente retratar um objeto, a obra de arte possibilita-nos suspender a relação de aderência com as coisas. Pela experiência da obra de arte, podemos saber que o entendimento do mundo não se esgota na suposição de sua instrumentalidade (finalidade/causalidade); Heidegger diz: *a obra de arte*

⁹⁶ HEIDEGGER, 1986, P.205.

*nos revelou toda a realidade do par de sapatos.*⁹⁷ Assim posto, Heidegger inicia propriamente a argumentação que lhe permite reivindicar a existência de um nexos entre arte e verdade; entenda-se, verdade no sentido de *clareira* (*Lichtung*). Para tanto, Heidegger evoca o conceito grego de *alétheia*, advertindo-nos, porém, que esse conceito não foi experimentado pela filosofia ocidental:

*O quadro de V. Gogh é a abertura (die Eröffnung) daquilo que profunda e verdadeiramente é o instrumento. O ente, que é o par de sapatos, nos é revelado em toda a não-ocultação de seu ser. Esse estado de não-ocultação (die Unverborgenheit) os gregos nomeavam alétheia. Nós o chamamos verdade, sem nos determos muito no sentido dessa palavra.*⁹⁸

Na segunda parte de *A Origem da Obra de Arte (A obra e a verdade)*, Heidegger estatui a tese de que na obra de arte acontece a verdade do ser no ente, a partir da descrição do templo grego (*Templo de Paestum*). Nessa obra não figurativa e, por isso, menos passível de nos conduzir ao âmbito das referências cotidianas, *um mundo aparece* na antecipação da figura de um deus que nele está sugerida pela forma do templo. Destacamos esse aspecto, não se trata de meramente creditar o fenômeno da significação às operações mentais do sujeito; a forma do templo forneceu o esquema de apreensão significadora. No exemplo, o destino de um povo está associado à obra de arte, na medida em que a presença da obra convida o homem a *antecipar* um complexo de significados que caracterizam e constituem o sentido de sua própria existência:

Uma obra de arquitetura – um templo grego – nada reproduz, erguendo-se simplesmente do interior do vale. A construção resguarda a forma do deus, deixando-a em seu lugar sagrado, velada pelo pórtico. O deus se torna presente no templo através do templo, e é essa presença que determina os limites do seu lugar e o faz sagrado. O lugar do templo e os seus limites não se diluem no indeterminado: a obra-templo reúne em torno de si mesma, pela primeira vez e simultaneamente, a harmonia das relações nos quais o nascimento e a morte, a ventura e a desgraça, a vitória e a ruína, a perseverança e a decadência tomam a forma do destino da humanidade. A poderosa extensão dessas relações significa o mundo desse povo

⁹⁷ HEIDEGGER, 1986, p.207.

⁹⁸ Idem, ibdem.

*histórico. A partir dela e através dela, o povo se volta para si mesmo para cumprir o seu destino.*⁹⁹

Na descrição do templo, a *Terra*, concebida como *phýsis*, comporta vários sentidos que não se contradizem, mas, pelo contrário, são compatíveis na completude do conceito; a *Terra* é morada, residência humana, suporte, fundamento. Compreendida como fundamento, a *Terra* resguarda o caráter projetivo do ser, uma vez que diz respeito ao conjunto de possibilidades (potencialidades) formais da matéria. Destarte, a *Terra* é reserva constante de significação.¹⁰⁰ Todavia, vale a comparação, na medida em que a *Terra*, à semelhança de Dioniso, assume uma forma significativa, ela retrai em si mesma, ocultando-se na forma que ela possibilita aparecer. Assim, a obra funda um mundo de significados.

Em contrapartida, a obra contraria o movimento de ocultação da *Terra* em um duplo sentido; em função do acontecimento da verdade, a obra *repousa em si mesma*, instituindo sua *diferença (estranhamento)* em relação ao mundo dos úteis, desvelando radicalmente o aspecto das coisas que a circundam e também o seu aspecto interior. Esse *desvelamento* deve-se ao fato da obra possibilitar que a *Terra* se mostre como o ente em sua primeira acepção, ou seja, como *categoria*; por exemplo: a obra revela *o espaço invisível do ar*.

Enfatizamos o entendimento que Heidegger tem palavra categoria; trata-se a categoria do *mostrar-se do ente como ele é*, ou seja, da *phýsis* apreendida no primeiro grau de sua aparência, configurando-se assim como condição de interpelação discursiva do próprio ente.¹⁰¹ Portanto, em decorrência do fato de desvelar o ente como categoria, a obra adquire

⁹⁹ HEIDEGGER, 1986, p.228.

¹⁰⁰ NUNES, 1999, p.102.

¹⁰¹ HEIDEGGER. *Metafísica de Aristóteles – Livros 1-3. Sobre a essência e a realidade da força*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Ed. Vozes, 2007, p.23.

um *caráter relacional*; a partir da visão que ela oferece de si mesma, ela renova a concepção que temos das coisas circundantes:

A obra construída repousa sobre a rocha, de onde retira a obscuridade daquilo que a suporta, mas que por si mesmo não pode lançá-la para o exterior. A obra erguida enfrenta a fúria da tempestade, demonstrando assim a própria violência da tempestade. O esplendor e a luminosidade da pedra – aparentemente doados pelo sol – fazem aparecer a luz do dia, a amplitude do céu e as sombras da noite. A firme postura torna visível o espaço invisível do ar. A rigidez e a quietude da obra contrastam com o agitar das ondas do mar deixando perceber, por sua calma, o barulho das águas. A árvore e a erva, a águia e o touro, a serpente e a cigarra alcançam, pela vez primeira, a sua configuração e aparecem como são. A esse nascer e a esse surgir em sua totalidade, os gregos há muito tempo nomearam physis. Este nome esclarece ao mesmo tempo, aquilo no qual e sobre o qual o homem funda a sua morada. A esse fundamento, chamamos a Terra (die Erde). O significado desta palavra está muito distante da representação de uma massa de matéria disposta em camadas como a massa atômica de um planeta. A Terra é o seio no qual o desabrochar das coisas se faz em sua própria ocultação. Em tudo o que desabrocha, a Terra se torna presente como aquilo que se retrai.¹⁰²

Tendo a obra de arte um caráter relacional, ela permite ao homem movimentar-se, simultaneamente, em direção à sua interioridade e à sua exterioridade. Na descrição do templo, tal movimento é ilustrado pela descrição da tomada de consciência, por parte do homem, da fisionomia das coisas que o cercam, diga-se, a consciência que se desperta devido à presença da obra. Observa-se que essa tomada de consciência é reflexiva, isto é, o homem se projeta nas coisas e vê a si mesmo. Então, a relação homem-obra extrapola o âmbito da representação e passa a ser instituidora daquilo que, na obra, o homem nomeia como algo relativo a seu mundo:

O erguer-se do templo confere às coisas a sua fisionomia e proporciona aos homens a visão que têm de si mesmos. Tal visão somente permanece aberta enquanto a obra também permanece uma obra e enquanto dela o deus não se afasta. O mesmo acontece com a estátua do deus consagrado pelo vencedor nos jogos. Não se trata de nenhuma representação do deus destinada a fixar as idéias quanto o aspecto exterior do deus, mas é uma obra que deixa vir à presença o próprio deus, e que, assim, é o próprio deus. O mesmo ocorre na obra literária: a tragédia não expõe, nem representa, mas torna real a luta entre os antigos e os novos deuses. Ao nascer das lendas populares, a obra literária não discorre sobre essa luta, mas transforma essas lendas para que cada palavra essencial defina a luta e decida sobre o que é sagrado e o que é profano, sobre o que é grande e o que é pequeno, o que é corajoso e o que é covarde, o que é nobre e o que é vulgar, o que é o mestre e o que é o escravo. (cf. Heráclito, frag. 53)¹⁰³

¹⁰² HEIDEGGER, 1986, p.229.

¹⁰³ HEIDEGGER, 1986, p. 230.

Definida como um ente que comporta o jogo dialógico entre *a Terra* e *um mundo*, a obra de arte possui dois elementos que a caracterizam: primeiro, a obra de arte é um ente que dá lugar a *apresentação* de *um mundo*; segundo, a obra de arte produz o desvelamento da *Terra*. Salientamos o emprego da palavra *apresentação* (*aufgestellt*). Esta palavra sintetiza os sentidos de *construir* (*der Erstllung*), *erigir* (*der Errichtung*), *representar* (*die Darstellung*), *consagrar* e *homenagear* (*weihen und rühmen*). No sentido de *construir*, a obra apresenta-se como objeto. No sentido de *erigir*, a obra apresenta um significado que se instaura em sua forma objetiva. No sentido de *representar*, a obra apresenta-se como alegoria. Por fim, nos sentidos de *consagrar* e *homenagear*, a obra apresenta-se como objeto para o qual o homem reserva reverência, reconhecendo que o que nela foi revelado é verdadeiro.

O segundo elemento característico da obra de arte é o *produzir a revelação da Terra*. Tomada no sentido estrito de matéria, a *Terra* não se confunde com o que usualmente denominamos matéria-prima. Ao contrário da matéria de uma coisa comum, que é absorvida pelo significado instrumental da coisa, a matéria da obra de arte, embora teime em recolher-se, é realçada pelo seu caráter de *ser-fabricado*. Por exemplo, quando diante de uma mesa, não percebemos imediatamente a sua matéria, mas antes, a definimos segundo o seu caráter instrumental. Por outro lado, no caso da obra de arte, a matéria que a constitui não é completamente absorvida pelos complexos de significação; pelo contrário, a obra de arte permite perceber que a matéria, apreendida em si mesma, agrega um conjunto de possibilidades formais, mostrando-se em seu aspecto mais aparente, ou seja, mostrando-se como categoria:

A pedra é usada e se gasta na confecção de um instrumento, por exemplo, o machado. Desaparece na sua faculdade de servir. A matéria torna-se tanto melhor e mais apropriada quanto menos resistência oferece ao seu desaparecimento no ser-instrumento do instrumento. Mas a obra-templo, ao contrário, apresentando um mundo, longe de fazer desaparecer a

*matéria, promove o seu aparecimento na abertura do mundo da obra: a rocha suporta o templo e repousa nele mesmo e, somente assim, pode tornar-se rocha; os metais chegam a sua cintilação e ao seu esplendor, as cores ganham o seu brilho, o som a sua ressonância, a palavra alcança o dizer. (...) A obra promove a revelação da Terra, enquanto ela mesma retorna à Terra. Essa auto reserva da Terra não é nenhuma imposição uniforme e inflexível, mas se desdobra em inesgotável e simples plenitude de modos e formas. O escultor se serve da pedra como também o pedreiro, a sua maneira. Mas o escultor não gasta a pedra, a não ser que sua obra fracasse. Da mesma forma, o pintor utiliza a cor, sem gastá-la, mas promovendo a luminosidade. E o poeta se serve das palavras, não como aqueles que falam e escrevem habitualmente devem usar as palavras, mas para que a palavra permaneça verdadeiramente uma palavra.*¹⁰⁴

Conforme sua constituição, a obra de arte expressa o jogo dialógico entre *um mundo* e *a Terra*. Esse jogo instaura o *combate* (*der Streit*) entre o *mundo* que constitui o caráter de visibilidade da obra e a *Terra*, que se retrai na forma do mundo. Anota-se que o *combate* não resulta na supressão de um elemento em função de outro e, muito menos, em uma síntese, pela qual as duas partes combatentes desaparecem em função de um terceiro. O *combate*, ao contrário, permite a afirmação das duas partes, isto é, permite que *um mundo* e *a Terra* sejam e se mostrem como são. As duas partes combatentes se afirmam porque uma não pode se tornar visível sem a outra; a visibilidade do mundo se apóia no *ser-de-confiança* da Terra, a visibilidade da Terra é dada pela abertura do mundo. Reiteramos, o combate não cessa, tornando a obra estranha aos outros entes em geral. Esse estranhamento é o *repousar da obra em si mesma*:

*Através do combate, o ser dos combatentes é revelado (...) Quanto mais rigor houver na exaltação do próprio combate, mais rigorosamente os antagonistas se permitirão chegar à mobilização de suas forças. A Terra não pode prescindir da abertura do mundo, se ela pretende manifestar-se enquanto Terra no livre impulso de sua reserva. O mundo, por sua vez, depende da Terra, desde que pretenda se fundar solidamente permanecendo como um domínio aberto e como trajetória de todo destino essencial (...) O combate atinge seu apogeu na simplicidade da intimidade e, por isso, a unidade da obra acontece na efetividade do combate. A efetividade do combate é a concentração do movimento da obra que se ultrapassa constantemente. A essência da obra que repousa em si mesma está na intimidade do combate.*¹⁰⁵

¹⁰⁴ HEIDEGGER, 1986, p.236.

¹⁰⁵ HEIDEGGER, 1986, p.236-238.

O repousar da obra em si mesma é o aspecto da obra; ele decorre do fenômeno originário que na obra se instaura a partir do *combate* incessante entre suas partes, qual seja: o acontecimento da verdade. Como aspecto, o repousar da obra em si mesma corresponde ao duplo modo de seu próprio velamento: a recusa e a dissimulação. *Recusa* é o retraimento da obra (ente) em si mesma, de modo que tudo o que sobre ela falamos se refere a seu próprio ser (ser-obra). *Dissimulação* é o produto da dialética entre a parte e o todo; ao afirmar-e em si mesma, por intermédio de seu retraimento, a obra nega seu pertencimento à totalidade da *phýsis*. Por conseguinte, a obra de arte, na medida em que aparece com um ente duplamente velado, converte-se em origem de constante angústia.¹⁰⁶

Retomando discussão iniciada no item anterior, evocamos a proposição de que a verdade heideggeriana, concebida como *clareira* (*Lichtung*), seja um desdobramento da noção grega de verdade (*alétheia*). Como vimos, Heidegger não prescindiu de argumentar que o *desvelamento* é inerente ao ente em cuja estrutura se dá a abertura (clareira) para o ser, de onde provém o enunciado: *o ente está no ser*. Porém, possivelmente em função da crítica de Friedlander, Heidegger ressalva que, mesmo entre os gregos, a verdade como *desvelamento* permaneceu impensada.

Concebida como clareira (*Lichtung*), a verdade é necessariamente articulada ao duplo velamento da obra (ente), configurando-se como a contrapartida para o que está velado. A verdade mostra a obra no seu duplo velamento; ou seja, a verdade mostra a obra não se mostrando. Portanto, a verdade é um acontecimento que faz aparecer o jogo entre o velado e o desvelado do ente. Segundo Heidegger, a percepção desse acontecimento se dá em um instante temporal *ekstático* denominado *traço* (*der Riss*). É na abertura desse instante que, por

¹⁰⁶ HEIDEGGER, 1977, p.43.

exemplo, podemos apreender o *ser-instrumento* (categoria de finalidade) no quadro de Van Gogh, assim como *antecipar* (categoria de tempo) a presença significadora do deus no templo grego.

O esclarecimento sobre o conceito de *traço* (*der Riss*) ocorre em meio à discussão que inicia a terceira parte do ensaio *A Origem da Obra de Arte (A verdade e a Arte)*. Com o intuito de refletir sobre o sentido do *ser-criado* da obra de arte, Heidegger retoma uma das mais antigas polêmicas da estética, tal é a discussão em torno de se estabelecer a diferença entre arte e artesanato. Segundo Heidegger, foi justamente a partir da vulgarização do emprego da palavra que, entre os gregos, designava a atividade criadora (*techné*), que proveio o impulso de se determinar a natureza da criação artística a partir do caráter genérico do *ser-criado*. Do modo como Heidegger interpreta, *techné* não significa originariamente arte, artesanato, ou mesmo técnica. *Techné* é um modo de saber vinculado ao desvelamento do ente.¹⁰⁷

Contudo, Heidegger não hesita em chamar o artista de *technités*, termo que, entre os gregos, designou tanto o artista, quanto o artesão. Evidentemente, não se trata de dizer que artista e artesão sejam a mesma pessoa e que o fruto do ofício deles seja o mesmo. Embora artista e artesão dediquem-se a um *produzir*, o que diferencia um e outro é justamente a *diferença* do produto. Continuando o raciocínio circular expresso no prólogo de *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger postula: obra e artista se identificam a partir de um terceiro, qual seja, a arte. Esta, por sua vez, estabelece o vínculo essencial entre o *ser-criado* e o *produto* (a *obra*).¹⁰⁸

¹⁰⁷ HEIDEGGER, 1986, p.115.

¹⁰⁸ Idem, ibidem.

Ao estabelecer o vínculo entre o *ser-criado* e arte, Heidegger caminha no sentido de também estabelecer um vínculo entre obra de arte e ser; posto que o artístico que caracteriza a obra de arte como arte é próprio de uma compreensão originária do ser, que ainda não se deu a uma determinação conceitual. Se até o momento Heidegger postulou que o acontecimento da verdade na obra de arte revela o ente em sua primeira acepção (categoria), agora ele postula que esse mesmo acontecimento revela o ser como um modo de apreensão, nomeação e significação do ente obra de arte. Esse vínculo entre obra de arte e ser (arte) é apreendido no *traço (der Riss)*.¹⁰⁹

Retomando o que foi dito anteriormente, o *traço* é um *instante temporal ekstático* que reluz do *combate incessante* (não-síntese) entre *um mundo* e *a Terra*. Sendo assim, o traço revela um estado ambíguo de unidade, que expressa, ao mesmo tempo, o estado de beligerância e co-pertencimento entre as partes combatentes. Nesse estado, o que se evidencia é o *ainda não decidido*; entenda-se, o que ainda não foi propriamente passível de receber nome e significação. Por conseguinte, o *traço* conduz o pensamento para o interior da obra de arte, propriamente, para a região da *clareira (Lichtung)*, em que o homem (*Dasein*) *decide* nomear e significar o ente:

*O mundo emergente traz a lume precisamente o ainda não decidido e imenso e abre, assim, a necessidade oculta da medida e decisão.(...) O combate não é um rasgão, como o rasgar de um mero abismo, mas o combate é antes a intimidade da co-pertença recíproca dos combatentes. Este rasgão atrai os combatentes para a proveniência da sua unidade a partir do único fundo. É um risco fundamental. É traçado que desenha os traços fundamentais da emergência da clareira do ente. Este clarão não deixa os adversários romper um com o outro, traz a adversidade da medida e do limite a um único contorno.*¹¹⁰

O *traço*, posto que reluz o *combate* (não-síntese) entre *um mundo* e *a Terra*, denuncia a presença do *ser-criado* na obra de arte. Enfatizamos, o vestígio da criação só aparece

¹⁰⁹ HEIDEGGER, 1986,p.117.

¹¹⁰ HEIDEGGER, 1977, p.51.

porque, na obra de arte, forma e matéria não se subsumiram em significado instrumental. É por isso que o *ser-criado* da obra de arte singulariza-se em relação ao *ser-criado* dos entes em geral, permitindo-nos dizer que um objeto é arte. Por outro lado, com relação aos outros artefatos, o que neles está evidenciado é o *ser-instrumento*. Eis, portanto, um critério para se diferenciar arte de artesanato; na arte contemplamos a experiência *imediate* do *ser-criado*, no artesanato não:

Mas o ser-criado da obra tem, relativamente a toda outra produção, a peculiaridade especial de ser criado em vista da coisa criada. Mas isto não vale também para tudo o que foi constituído e que, de algum modo, é um resultado? A tudo o que é produzido está simultaneamente dado, se é que algo, o ser-produzido. Certamente, mas na obra o ser-produzido é expressamente introduzido pela criação no criado, de tal forma que sobressai expressamente a partir dele e do assim produzido. Se é assim, então devemos também poder experimentar expressamente o ser-criado na obra.¹¹¹

O *ser-criado*, ao se fazer ver nos vestígios de *a Terra e um mundo*, comparece no *aberto* da verdade, revelando-se em íntima relação com ela. Nessa relação, o *ser-criado* adquire dois de seus aspectos: o de se tornar presente na obra enquanto *estatura* e o de se mostrar enquanto um *choque (estranhamento)*, a partir do momento em que traz à luz as partes combatentes que constituem a totalidade do ente. Logo, o *ser-criado* expressa o *repousar da obra em si mesma*, realçando o que, nesse *repousar*, se mostra como singularidade e estranheza.

Todavia, o *ser-criado* não diz por si só o que uma obra de arte é em si mesma. As impressões do ato criador podem, inclusive, obscurecer a relação existente entre o *ser-criado* e a verdade que na obra acontece; a propósito, diante de uma obra de arte, tendemos a procurar as marcas do gênio artístico, não atentando, por isso, para o caráter de estranheza e

¹¹¹ HEIDEGGER, 1977, p.52.

singularidade da obra.¹¹² Outrossim, Heidegger propõe que o sentido da obra de arte se complete no *Dasein*; é para o *Dasein* que se dirige o acontecimento da verdade do ser no ente. O *Dasein* é a evidência da *oferenda* do ser, posto que nele reside a disposição de reconhecer e alcançar o ser que se *oferece* na obra de arte. Desse modo, o *Dasein* participa essencialmente do *ser-criado* da obra. Ressalta-se, não como o sujeito em posse de seu gozo estético, mas como o *teórico* que se dispõe a *contemplar* o ser. Em uma palavra, criador e contemplador existem em função da obra. E esta, por sua vez, existe em função da arte:

*A realidade da obra tornou-se para nós, a partir do seu ser-obra não só mais clara, mas também ao mesmo tempo essencialmente mais rica. Ao ser-criado da obra pertencem tão essencialmente como os criadores também os que salvaguardam. Mas a obra é o que possibilita os criadores na sua essência, e o que, a partir da sua essência, precisa dos que salvaguarda. Se a arte é a origem da obra, então que isto dizer que deixa surgir, na sua essência, a co-pertença essencial na obra dos que criam e dos que salvaguardam.*¹¹³

Persiste, entretanto, a necessidade de se determinar o que é a arte. Nas palavras de Heidegger, a arte é uma *origem* posto que *aparece* intimamente vinculada à verdade; só dizemos que uma obra é uma obra de arte, na medida em que nela a verdade acontece. A arte é co-pertencente à ambigüidade da verdade, que faz um ente estabilizar-se como estatura de obra e, ao mesmo tempo, expressar o caráter projetivo do ser, ou seja, o devir (*vir-a-ser*). Por conseguinte, a arte constitui o sentido da partícula *é* em sua forma mais ampla, ao expressar a determinação do ser na dimensão da presença e o caráter projetivo do ser que se antecipa na *ekstásis* do tempo.¹¹⁴

Diante de um conceito de arte, podemos questioná-lo simplesmente porque constatamos não existir um consenso quanto ao fato de determinados objetos serem ou não reconhecidos como obra de arte. Não obstante, releva-se, por um lado, que o ser (da arte) não

¹¹² Idem, *ibidem*.

¹¹³ HEIDEGGER, 1977, p.55.

¹¹⁴ HEIDEGGER, 1977, p.57.

se apresenta em sua completitude; por outro, releva-se também que o ser, enquanto *oferenda*, inaugura a questão mais digna, que se instaura na obra e nos contempladores, qual seja: *o que é?* Logo, a dúvida sobre o conceito mostra-se plenamente justificável.

Não é, entretanto, questão primordial, para Heidegger, desvendar o fundamento que permite determinar que um ente seja ou não uma obra de arte. Importa a reflexão sobre o gesto, aparentemente espontâneo, que a obra suscita; o dizer uma primeira vez, independente de nossas referências cotidianas: *isto é arte*. Esse dizer refere-se ao *nomear primeiro*, posto que corresponde ao apelo *imediate* de um ser. Por sua vez, esse nomear determina-se como um modo de significação das coisas, que funda a história do destino de um povo, condicionando-a. Em outros termos, a obra de arte, por ser portadora do acontecimento da verdade de um ser no ente, propõe uma *afinação* estranha à vigorante.

Porquanto seja, a experiência da arte instaura a constatação da solidariedade originária entre linguagem e *phýsis*; nessa experiência a obra solicita o *dizer sobre* a estabilização do *vir-a-ser* na forma do ente. Por isso, Heidegger reivindica que a essência da arte é *poesia* (*die Dichtung*), definida como a dimensão da linguagem que *antecipa* o sentido do ente no ser (*vir-a-ser*), por intermédio da imaginação, ou seja, por intermédio da disposição afetiva que dá suporte ao caráter interpretante do *Dasein*, tornando o futuro anterior ao presente (*ekstásis*) na linguagem:

Mas a poesia não é nenhum errante inventar do que quer que seja, não é nenhum oscilar da mera representação e imaginação no irreal. O que a Poesia, enquanto projeto clarificante, desdobra no desvelamento e lança no rasgão da forma, é o aberto que ela faz acontecer e, decerto, de tal modo que, só agora o aberto em pleno ente traz este à luz e à ressonância. No olhar essencial sobre a essência da obra e sua relação com o acontecimento da verdade do ente é que se pode perguntar se a essência da poesia, e isso quer dizer, ao

*mesmo tempo, do projeto, se pode pensar suficientemente a partir da imaginação e da capacidade imaginativa.*¹¹⁵

Destacamos o raciocínio que está iniciado no parágrafo anterior; a *poesia (die Dichtung)* habita essencialmente a arte e a linguagem. Isto porque a *poesia (die Dichtung)* se estabelece como um modo de apreensão da *physis na clareira (Lichtung)*. Sugere-se, assim, haver uma identidade entre poesia e ser, que leva Heidegger a supor que a poesia, entendida estritamente como *obra da linguagem*, seja mais eminentemente poética do que as outras artes; retomaremos esse tema no capítulo seguinte. Por ora, mencionamos o desfecho conclusivo do ensaio *A Origem da Obra de Arte*: é a poesia que nos permite pensar a arte como *origem*, no triplo sentido de oferecer, fundar e iniciar.

A arte é uma *oferenda* porque, ao instaurar-se em sua realidade exclusiva, excede a tudo que nos rodeia em forma de ente disponível. A arte *funda* porque, enquanto projeto poético da verdade, completa-se no *Dasein* histórico. Esse projeto, por sua vez, envolve o modo histórico de relacionamento entre homem e *Phýsis*; seja esta a *Terra* que está presente em obra, seja esta a terra que habitamos. A *Phýsis* é o elemento onipresente pelo qual expande o pensamento poético. O relacionamento entre homem e *Phýsis*, quando no âmbito da obra de arte, extrapola a interferência mediadora do *ser-instrumento*, rompendo com a afinação vigorante na situação originária do *Dasein*. É a obra de arte, pois, segundo Heidegger, onde o pensamento se faz mais pensante. Por fim, a arte é um *início* porque traz, em seu caráter projetivo, a plenitude inexplorada daquilo que nos intranqüiliza, que escapa ao cotidiano, trazendo à luz o *ser* pelo qual nos lançamos na existência histórica:

A essência da arte é a Poesia. Mas a essência da Poesia é a instauração da verdade. Entendemos aqui este instaurar em sentido triplo: instaurar como oferecer, instaurar como

¹¹⁵ HEIDEGGER, 1977, p.58.

*fundar e instaurar como começar. Todavia, a instauração só é real na Salvaguarda. Por isso, corresponde a cada modo de instaurar um modo de salvaguardar. Só podemos agora tornar visível esta estrutura essencial da arte em alguns traços, e mesmo isto só tanto quanto a anterior caracterização da essência da obra nos oferece para tal fim uma primeira indicação.*¹¹⁶

Tendo em conta o que foi exposto, enfatizamos a tese que perpassa o ensaio *A Origem da Obra de Arte*: o acontecimento da verdade na obra de arte inaugura um duplo modo de apreensão da *phýsis*. O primeiro modo é o que se refere à estabilização do movimento da *phýsis* (*vir-a-ser*) em uma forma significada, diga-se, em um ente. A apreensão mais *imediate* do ente é aquela em que ele é apreendido em sua *primeira aceção*, como *categoria*, posto que, nesse modo de apreensão, não há como decidir se o ente (*categoria*) pertence à *phýsis*, manifestada como as coisas em geral, ou ao sujeito que a apreende. Por conseguinte, tal é o que inferimos, o limite ôntico da linguagem é o dizer sobre a categoria.

O segundo modo de apreensão da *phýsis* é aquele que, ao permitir que seu movimento seja estatuído, revela o sentido de ser como *ekstásis* (*antecipação*). Ele se refere ao movimento poético que retira da potencialidade da *phýsis* um modo de nomeação e significação estabilizável, quais são, por exemplo, o *ser-instrumento* e o *ser-fabricado* que circunscrevem o próprio ente ao seu âmbito de abertura. Por conseguinte, nesse modo reside o caráter de abertura da linguagem.

Quarta condição inferida da proposição de que a verdade (Lichtung) é uma condição abertura para apreensão da phýsis: o discurso descritivo está enraizado na verdade (Lichtung), como tal ele expressa o seu acontecimento.

¹¹⁶ HEIDEGGER, 1977, p.60.

Quinta condição inferida da proposição de que o acontecimento da verdade na obra de arte revela as categorias do pensamento e o ser que se põe em obra no ente: o limite ôntico do discurso descritivo é a revelação das categorias do pensamento; o limite ontológico do discurso descritivo é o ser que se põe em obra na obra de arte, impondo-se como modo de nomeação e significação da própria obra de arte e de seu mundo circundante.

3.3- O acontecimento da verdade em 4'33" de John Cage.

Exemplificando a reflexão precedente, permitimo-nos parafrasear Heidegger e descrever uma obra de arte que talvez tenha sido, em nosso entendimento, a mais abstrata de todas as obras. Abstrata porque contraria a concepção usual da substância presente, apresentando a música em seu horizonte maximamente negativo.

4'33"

Desprezamos inicialmente todas as considerações que foram feitas sobre 4'33". Estabelecemos assim uma postura pela qual buscamos reverenciar a dignidade da obra. O objetivo é deixar que a obra mostre a si mesma, sem que a ela previamente imputemos juízos. O que temos então? O ambiente tradicional de uma sala de concertos, o clarão do palco, o brilho do instrumento, a platéia tentando abafar seus últimos ruídos para que o silêncio necessário à execução da música se instaure. Por sua vez, o músico ajeita a partitura, tentando disfarçar o nervosismo natural provocado pelo acontecimento. Ele inicia a execução tocando exatamente o que está na partitura: uma pausa de 4'33".

Passada a perplexidade inicial, interrogamos a obra em seu caráter de coisa. Afinal, onde está a matéria que constitui aquela música? Nenhum som determinado sai do instrumento, apenas o silêncio. Mas naquela sala, imediatamente, ouvimos um silêncio diferente do silêncio cotidiano. Aquele silêncio não é a ausência de atividade da faculdade auditiva, muito menos a ausência de som, própria de um momento fugaz, onde todos em um ambiente se calam. Aquele silêncio tem a dignidade de ser pronunciado e o instrumento que o pronuncia é visível. Compreendemos então que a matéria de *4'33''* é o silêncio, que circunscreve e está ao mesmo tempo circunscrito em sua realidade material de obra de arte.

Nada nos impede de interpretar aquele silêncio como uma coisa figurada no limite que ele mesmo circunscreve. Do mesmo modo que um par de sapatos de camponês repousa serenamente na tela de Van Gogh, o silêncio repousa no limite de sua circunscrição. O silêncio está em sua tela de silêncio deslocado do mundo das situações cotidianas. O silêncio destaca-se da cotidianidade do homem, assim como um som qualquer pode ser destacado do mundo para se tornar um som musical na realidade de uma obra. Repousando na realidade da obra, o silêncio não cumpre sequer a finalidade normativa da sala de concertos. O silêncio pode ser em si mesmo sem ser um útil no mundo. Assim, *4'33''* revela que o significado do silêncio não se esgota em sua instrumentalidade.

Todavia, o silêncio que repousa como figura na obra traz si certa inquietude. Seu repouso depende de um esforço para mantê-lo em sua consistência. Para que ele se mantenha repousando em si mesmo, ele requer não ser aniquilado por nenhuma atividade imagética, por nenhum apelo emocional e, sobretudo, por nenhuma palavra. Da figura do silêncio emana uma tensão que não sabemos estar propriamente nele, mas que a apreendemos em sua relação com o outro que nele se insinua: o não-silêncio. Assim, o silêncio revela o seu

significado que é ser silêncio em oposição ao não-ser silêncio. E ao revelar o seu próprio significado, o silêncio, como matéria de 4'33", origina a atividade significadora dos presentes.

Interrogamos 4'33" quanto à forma. É aparentemente impossível determinar a forma de uma obra tão abstrata. Não obstante, reconhecemos um limite de circunscrição do próprio silêncio que parte do instrumento. Se há um limite, é legítimo supor que ele delimita uma forma. Mas qual? O limite do silêncio de 4'33" é percebido no instante de sua interrupção. Torna-se evidente a determinação de que a forma só existe efetivamente enquanto atividade da realização do destino potencial de uma matéria. Nesse sentido, a forma só existe como um esquema de apropriação significativa da própria matéria. E ao tentarmos ouvir a forma do silêncio, o ouvimos no limite da forma do ruído que o aniquila.

Segundo a interpretação corrente, o composto entre matéria e forma estrutura-se em uma síntese que cumpre uma finalidade. Por exemplo, a matéria silêncio assume a forma do vazio, para que nele possamos colocar palavras e gestos. A matéria silêncio é assim compreendida como mero atributo de um lugar. Nessa situação cotidiana, a matéria silêncio confunde-se ao vazio, aparentando estar completamente subsumida nele. É como se silêncio e vazio sejam propriamente o mesmo, e que a matéria silêncio não possa ser outra coisa, além do que sua própria forma apresenta.

Porém, em 4'33" o silêncio pode ser percebido para além de sua forma de vazio, separando-se, por isso, do próprio lugar. O fato é que em 4'33" um traço de não-síntese entre matéria e forma se sobrepõe ao caráter de síntese. Na ocasião não dizemos, como é comum se dizer: este lugar é silencioso. Antes disso, dissemos: o silêncio está nesse lugar. Como se o

silêncio e o vazio que insinua o lugar fossem coisas de diferentes proveniências. Por conseguinte, em 4'33" o silêncio mostra-se em sua dignidade de ser em si mesmo. E só percebemos isso porque ao ouvirmos 4'33", testemunhamos um traço (cisão) entre matéria e forma, ou seja, entre silêncio e vazio.

Diante de 4'33" sabemos que o silêncio insiste em retrair-se em si mesmo, para que possa ser todas as formas as quais está destinado. A propósito, é difícil saber o que uma matéria pode ser em todas as suas possibilidades. É difícil saber que um som pode ser toda a música do mundo. O que dizer então do silêncio? Em seu retraimento, o silêncio parece pedir a forma em si, a forma inominada, a forma de todas as formas. Porém, o vazio insiste em retirar o silêncio de seu próprio retraimento. Aquele silêncio que pode, potencialmente, ser tantas coisas, na realidade de 4'33" só pode ser aquilo a que sua forma o destina, isto é, a forma do próprio vazio. Assim estabelece-se um combate entre o silêncio e o vazio: uma parte do silêncio se estabilizava na forma do vazio e outra parte deseja ser para além daquela mesma forma. Desse combate produz-se um brilho que ilumina melhor as partes combatentes: o próprio traço!

Ouvimos o silêncio. E eis que o silêncio, repleto de possibilidades formais, nega-se a uma determinação. O silêncio torna-se mais silêncio do que de costume. Em contrapartida, a expectativa de sua determinação formal apresenta seu horizonte de aniquilamento, até que as partes combatentes produzem o traço. O traço permite a escuta de um silêncio que recusa-se a ser formalmente significado. Isto é, o traço permite ouvir, em um instante indeterminado, o caráter de imanência do silêncio. O imanente do silêncio é seu mostrar-se em si mesmo, no instante em que recusa ser determinado como forma do vazio. Todavia, o imanente do silêncio provoca angústia, o sentimento que experimentamos aos estarmos diante de algo que

não se dá à significação. Imersos na angústia passamos a interpretar o imanente do silêncio segundo todas as suas possibilidades de interpretação. Ficamos assim dispostos a conhecer o silêncio tal como não ocorre em situações cotidianas. E para dar ao valor ao que conhecemos solicitamos a verdade.

Em *4'33''* acontece a verdade do silêncio instituído como obra, e esse acontecimento se dá em duplo modo: primeiro, no retraimento da obra, o silêncio pode ser percebido sem que necessariamente seja significado em sua relação com as outras coisas do mundo; em segundo, *4'33''* mostra o silêncio escondendo-se na forma do vazio e, ao mesmo tempo, mostrando-se sem poder ser significado. Portanto, a verdade do silêncio, tal como ela acontece em *4'33''*, é o fato de que ele revela-se e oculta-se ao mesmo tempo.

Como local do acontecimento da verdade, *4'33''* é uma origem da questão primordial. Ao percebermos o silêncio mostrando-se e ocultando-se ao mesmo tempo perguntamos: o que é? A partir de então *4'33''* tornou-se também origem dos discursos que sobre ele pronunciamos. *4'33''* é uma origem, sobretudo porque a partir de sua presença alteramos a percepção do mundo circundante. Diante do repousar-se em si mesma de *4'33''*, percebemos melhor nossos próprios ruídos e o conjunto de ruídos da sala de concerto. Mas não fica só nisso. Para além do dizer gostei e não gostei, pronunciamos juízos sobre o ser, do tipo: isso é música; isso não é música. Portanto *4'33''* transforma-nos em teóricos, no gozo dos discursos sobre a arte. E assim, em nós mesmos, *4'33''* completa o seu sentido de ser obra de arte.

IV- O SENTIDO DA MÚSICA NA FILOSOFIA DE HEIDEGGER: A MÚSICA CONCEBIDA COMO CONDIÇÃO PARA O DISCURSO DESCRITIVO

4.1- A predominância da música em relação às outras artes na filosofia de Heidegger: a identidade entre música e a categoria tempo.

À primeira vista causa estranheza o fato de Heidegger não ter descrito obras musicais no modo a na intensidade com que descreveu obras das artes plásticas e da literatura. Afinal, tendo Heidegger se intitulado o *filósofo da escuta*, poderíamos esperar que alguma obra musical específica se convertesse para ele em objeto privilegiado para o pensamento sobre o ser e a verdade. Assim foi, por exemplo, quando descreveu o quadro de Van Gogh e os poemas Hölderlin. Porém, as referências de Heidegger à música, além de escassas, estão acentuadamente revestidas de um tom enigmático.

Na maioria dos casos, Heidegger, ao se referir à música, prescinde de qualquer característica indicativa de que música está em questão. Ele simplesmente diz *a música*, evocando seu significado em contextos diferentes, pressupondo que ela possa ser entendida por si só. Nos textos que tratam diretamente sobre linguagem e poesia, sobretudo nos que, em edição portuguesa, estão compilados sob o título *A Caminho da Linguagem*, Heidegger emprega termos próprios do vocabulário musical. Heidegger diz, por exemplo, a *canção*, o *baixo contínuo*, a *melodia*, a *harmonia*, o *consonante*, o *dissonante* não inserindo-os, porém, na descrição de uma obra. Diferente disso, Heidegger emprega esses termos como substitutivos da palavra *ser*.¹¹⁷

¹¹⁷ HEIDEGGER. *A Caminho da Linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. RJ: Ed. Vozes, 2003.

O modo vago pelo qual Heidegger se refere à música ou simplesmente emprega termos musicais não denota, evidentemente, uma imprecisão no trato com o vocabulário. Sobretudo, não parece que Heidegger tenha conferido à música um valor menor do que conferiu às artes plásticas e, principalmente, à literatura. Há elementos que permitem pensar que Heidegger tenha dado tamanho valor à música, a ponto de converter-se em um filósofo-músico. Dentre esses elementos, destacamos a repercussão de articulações conceituais fundamentais da filosofia de Nietzsche em sua filosofia, particularmente, a semelhança entre os pares Apolo/Dioniso, ente/ser, mundo/terra.

Ao apontarmos essa semelhança, sugerimos que Heidegger, assim como Nietzsche, supõe a música como uma instância em que a relação entre homem e a totalidade da *phýsis* seja *imediata*. Uma instância, diga-se, validada pela verdade que, na obra de arte, acontece como *clareira*. Como vimos no capítulo anterior, Heidegger concebe a verdade (*clareira*) como um *acontecimento* que possibilita a apreensão *imediata* da *phýsis* em dois modos: no primeiro, a *phýsis* é apreendida como *categoria*, isto é, como o ente em sua primeira acepção; no segundo, a *phýsis* é apreendida como *antecipação*, revelando o sentido *temporal ekstático* do ser. Em nosso entendimento, o acontecimento da verdade como um duplo modo de apreensão imediata da *phýsis* se converte em um critério para a caracterização da obra de arte, que permite a Heidegger inferir a existência de uma hierarquia entre as artes e também a existência de uma *Grande Arte*.

Primeiramente, porque as *categorias*, em si mesmas, são objetos de hierarquização. Sabemos, por exemplo, que, na filosofia de Aristóteles, a categoria de substância é identificada ao próprio ser. Sabemos, ainda, do valor dado por Kant às categorias de tempo e espaço, as quais, em sua epistemologia, foram classificadas como *intuições a priori* do

conhecimento. Tratando-se de Heidegger, evocamos os seus primeiros escritos de inspiração *neo-kantiana* e, sobretudo, *Ser e Tempo*; não é difícil concluir que ele tenha considerado a categoria tempo como a mais valorosa, haja vista a tese de que o tempo resguarda o sentido do ser. Destarte, o valor de uma experiência artística tanto maior será, na medida em que ela conduzir a percepção para a região em que as categorias mais claramente revelam sua relação com o sentido do ser; nesta região, em que as categorias são imediatamente apreendidas, o pensamento realiza-se como *unidade entre sujeito e objeto no lógos*.

Em segundo lugar e, principalmente, porque as obras de arte possuem o *vigor* da experiência ontológica. Esse *vigor* dá o caráter ao que, para Heidegger, é a *Grande Arte*. Ele é atestado pela capacidade de uma obra projetar-se no tempo, como um ente que funda um mundo de significação, ou seja, como um ente que é capaz de manter-se permanentemente estranho à compreensão cotidiana. Assim, uma obra de arte se revela capaz de instituir-se como modelo para outras obras de arte e como um estímulo constante para o pensamento, nas palavras de Heidegger: *fornecendo aos homens uma visão de si mesmos e fundando uma história*.

Contudo, observamos que a presença da noção de uma hierarquia entre as artes, e, também, da decorrente noção de *Grande Arte*, na filosofia de Heidegger, converteu-se em objeto de controvérsias entre os seus comentadores e críticos. À primeira vista, pode parecer que Heidegger tenha desdobrado um pensamento que é próprio da estética de Hegel. Definitivamente não é esse o caso. Sendo Heidegger um pensador da *diferença*, não coaduna-se ao sentido de sua filosofia prosseguir em um pensamento que, segundo ele mesmo, concerne apenas ao ente e, sobretudo, funda-se na distinção entre sujeito e objeto, que acabou por estabelecer a supremacia do sujeito no pensamento. É preciso atentar para o sentido

peculiar que Heidegger confere a tais noções; em sua filosofia elas estão, como dissemos, articuladas à caracterização da arte como um fenômeno do acontecimento da verdade do ser.

Enfatizamos, Heidegger não intenta acrescentar elementos novos à estética tradicional, ou, meramente, demarcar posições polêmicas. Ao pensar a arte em sua relação com o ser, Heidegger está metodologicamente posicionado *fora* de uma tal discussão. Fora, no sentido de que interroga o que para ele é a própria condição sustentadora do pensamento sobre a obra de arte, a saber, o ser que nela se revela, possibilitando-lhe a propriedade de ser reconhecida como um objeto artístico. Nesse posicionamento metodológico, é igualmente relevante descrever uma obra-prima, como é o caso do *Sapatos de Camponês* de Van Gogh, assim como, evocar uma canção indeterminada e anônima.

Controvérsias a parte, sustentamos a opinião de que Heidegger considera a música predominante sobre as outras artes. Pode parecer no mínimo estranho; afinal Heidegger sentencia ser a *poesia (die Dichtung)*, entendida como *a obra da linguagem*, a mais poética das artes.¹¹⁸ Indagamos sobre o motivo que leva Heidegger a pronunciar tal sentença. Inicialmente, no ensaio *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger propõe: a poesia é a mais poética das artes porque sua matéria é a linguagem; sendo a linguagem em si mesma residência do *poético* (ser), ela, a linguagem, ao se converter em obra de arte, amplia o que possui de mais essencial, qual seja, o ser em seu mais amplo poder de conceder nome e significado ao ente.

Entretanto, especificamente em *A Origem da Obra de Arte*, a argumentação em torno da predominância da poesia sobre as outras artes estanca no raciocínio mencionado. O motivo

¹¹⁸ HEIDEGGER, 1977, p.59.

que leva Heidegger a proferir tal sentença só se esclarece inteiramente em *A Caminho da Linguagem*. Adiantando argumentação posterior; segundo Heidegger, a poesia é a mais eminente dentre as artes porque está ontologicamente sustentada pela música, esta concebida como *lógos (mousiké)*.

Por outro lado, não está claro o caminho que leva Heidegger a conceber a música como *lógos (mousiké)*; convenhamos, embora esta seja uma concepção de música bastante ampla, ela traz dificuldades no que concerne às questões que envolvem a definição de uma obra musical como obra de arte. Evidencia-se, porém, que Heidegger, fiel ao mais genuíno pensamento grego, não coloca a música no patamar das artes em geral. Parece-nos que, para Heidegger, a música possui status ontológico diferente das artes. Se Platão concebeu a música como a imagem das relações cósmicas, vide a clássica descrição da harmonia das esferas no *Timeu*, Heidegger, dá mostras de compreender a música como a mais imediata expressão da categoria tempo, mostrando-nos agora o seu alinhamento à tradição filosófica alemã, que, sobretudo a partir de Kant, situa as categorias de tempo e espaço no mais alto grau hierárquico.

Sendo expressão imediata da categoria tempo, a música pode, tal como Heidegger reivindica, situar-se *entre* a palavra e a coisa, estabelecendo, a partir do ritmo, o sentido e o significado na linguagem. Em uma palavra, como expressão imediata da categoria tempo, a música se converte em *lógos (mousiké)*. É preciso *escutar o ser!* Não é esse o comando que norteia os textos de Heidegger sobre a linguagem? Permitimo-nos desdobrar seu raciocínio; *escutar o ser* possui sentido correlato ao comando que norteia as reflexões de *A Origem da Obra de Arte*, qual seja: *deixar que as coisas falem por si mesmas*. E como poderíamos melhor *escutar o ser?* Não seria justamente na escuta do ente que expressa imediatamente o

seu sentido? Invocamos a experiência; qualquer músico sabe que a música ganha estatura no tempo. Por assim saber, James Tenney pergunta: a música é deduzida do tempo? Ou o tempo é deduzido da música?¹¹⁹ Dúvida análoga a de Heidegger; este, ao estatuir, em *Ser e Tempo*, que o tempo resguarda o sentido do ser, pressente o círculo hermenêutico primordial: o tempo é o sentido do ser, assim como o ser é o sentido do tempo.¹²⁰

Sendo expressão imediata da categoria tempo, a música traz em si mesma a condição de seu vínculo com o pensamento e a linguagem; o que possibilita esse vínculo é justamente o tempo, seja ele percebido em sua dimensão ôntica, seja ele percebido em sua dimensão ontológica. Portanto, a música, ela mesma colocada em obra, há de ser pensamento. Não um pensamento que se move segundo as referências que evoca, mas o pensamento maximamente criativo, isto é, o pensamento que se desenvolve essencialmente pelo sentido do tempo. François Nicolas, ainda que inserido em um outro universo conceitual, qual seja, o universo conceitual de Lacan, alcança conclusão semelhante, desdobrando-a em uma sentença, que, a nosso ver, poderia ter sido alcançada por Heidegger, caso esse filósofo tivesse melhor atentado para a necessidade de problematizar as obras de arte musicais. Evocamos o sentido da sentença de François Nicolas: a obra musical é o lugar do pensamento da música.¹²¹

A obra musical é o lugar do pensamento da música, diga-se, do pensamento do tempo em suas dimensões ôntica e ontológica. Esse vínculo entre pensamento e obra deixa-se mostrar justamente pela estruturação do tempo. Pensamos aqui na associação entre tempo musical e tempo histórico em Hegel estabelecida por Brelet. Segundo Brelet, o tempo da

¹¹⁹ TEENEY, James. *Review of Music as Heard*. *Journal of Music Theory*, 29/1 – 1985, pp 197-213.

¹²⁰ HEIDEGGER. *Tempo e Ser*, trad. de Ermildo Stein, Vol. Heidegger, col. Pensadores. SP: Ed. Abril Cultural, 1984.

¹²¹ NICOLAS, François. *O que é um estilo de pensamento musical*, trad. Carole Gubernikoff. In: Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música – ISSN 1414-7939 – vol.9 – Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes UNIRIO, Julho 2007 – p.118.

forma sonata estrutura-se em um esquema correlato ao que orienta a dialética hegeliana, qual seja: contraste entre opostos e síntese.¹²² Trata-se, nesse caso, do tempo ôntico, que se deixa inferir diretamente pela sucessão dos fatos ou eventos.

Em raciocínio análogo ao de Brelet, Koellreutter reivindica um mesmo tipo de associação, ao comparar os sistemas musicais à percepção do tempo vigente nos diversos períodos que demarcam a história do pensamento. Assim, à percepção circular do tempo, própria da Idade Média, Koellreutter associa o sistema modal. À percepção linear, própria da modernidade, corresponde o sistema tonal. Por outro lado, segundo Koellreutter, estariam os sistemas musicais atonal e aleatório promovendo uma ruptura no curso histórico do pensamento, ao expressarem novos tipos de percepção temporal, quais sejam, a percepção *in bloc* e a relativa.¹²³

Todavia, esses autores, ao discorrerem sobre a constituição onto-histórica das obras musicais, não teorizam sobre aspecto que concerne à dimensão ontológica do tempo. Curioso, uma vez que, provavelmente, nenhum músico ou a qualquer outra pessoa que se dedique à análise musical deva estranhar o fato de que, nas obras, o tempo se mova em *ekstasis*, permitindo à escuta antecipar fenômenos e gerar expectativa em relação ao que foi antecipado.

A propósito, a escuta da dimensão ontológica do tempo tem, ao longo dos anos, possibilitado a eclosão de modelos analíticos e teorias, das quais é exemplo a teoria sobre a

¹²² BRELET, Gisele. *Tempo Histórico e Tempo Musical em Hegel*, In: *Kriterion – Revista de Filosofia* – ISSN – 0100-512 X – Vol. 76 – BH: UFMG, Janeiro a Junho de 1986, p 211-220.

¹²³ KOELLREUTTER. *Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea* – Org. Bernadete Zagonel e Salete M. La Chamurela. PA: Movimento, 1984.

produção da emoção e do significado musical elaborada por Meyer.¹²⁴ Em uma palavra, segundo Meyer, a experiência antecipatória do tempo permite a escuta sintética de estruturas e formas. Dessa escuta, provém expectativas. Estas, na medida em que são satisfeitas ou não, produzem emoção e significado. O que se evidencia nesse exemplo é a noção de que, na estrutura de uma obra musical, o tempo ontológico sustenta e permite a percepção do tempo ôntico; o encadeamento composto de expectativa e emoção, que é da ordem do tempo ôntico, é precedido por uma percepção antecipatória do tempo. Retomamos então a argumentação apresentada no capítulo um do presente estudo; no próprio universo do ser, cujo sentido é o tempo, há um diálogo entre o ôntico e o ontológico, que, como vimos, desdobra-se no pensamento e na linguagem.

A identificação dos estados onto-históricos das obras têm se convertido em um dos principais resultados das abordagens descritivas da música, tais como as de David Greene, Joseph Smith e Michael Pelt.¹²⁵ Porém, detendo-nos no referencial teórico oferecido pela filosofia de Heidegger, entendemos que esse tipo de identificação não estanca o processo descritivo, como esses autores sugerem. Antes disso, ele abre uma via de reflexão sobre as relações entre as obras e o tempo e espaço em que elas incidem. Tais relações se concretizam na medida em que a música é, como agora a concebemos, uma experiência que alimenta e solicita a linguagem.

Entendida como um pensamento que se constitui do próprio tempo, a música está essencialmente identificada ao ser que, a partir de sua indeterminação, concede a abertura para a experiência do nomear polissêmico. Por isso, não é de se estranhar que até então foram

¹²⁴ MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.

¹²⁵ FERRARA, 1991, 165.

pronunciados um número incontável de determinações conceituais sobre a música, a tal ponto de o relativismo cultural negar categoricamente a possibilidade de se determinar o que é música.¹²⁶ É preciso, a nosso ver, deslocar a questão colocada pelo relativismo; não se trata de determinarmos o que é a música em um sentido ôntico. Trata-se sim de reconhecer que a música dá a própria linguagem o caráter do dizer polissêmico. Este é o tema do item seguinte.

Sexta condição inferida da proposição de que há uma identidade entre a música e a categoria tempo: o discurso descritivo informa sobre a situação onto-histórica de uma obra musical.

4.2- A predominância da música em relação às outras artes na filosofia de Heidegger: a música concebida como *lógos* (*mousiké*).

Refletimos sobre a proposição de que a música é *lógos* (*mousiké*). A argumentação que permite sustentá-la participa do conjunto de articulações conceituais que estruturam o pensamento de Heidegger sobre a linguagem. Como mencionado, tomamos como referência os textos que, em edição portuguesa, estão compilados sob o título *A Caminho da Linguagem* e também *Carta ao Humanismo*.

Nas primeiras páginas de *A Linguagem*, Heidegger estabelece a questão diretriz: o que é a linguagem em si mesma? Como é próprio de seu método, a resposta provém da pré-compreensão que orienta o senso comum: linguagem é fala. Assim, Heidegger enumera os sentidos corriqueiros da fala: 1) fala é expressão; 2) fala é uma atividade do homem; 3) fala é

¹²⁶ VOLPE, 2004, p.111-134.

apresentação e representação da realidade. Em resumo, na concepção do senso comum, a fala está definida estritamente segundo sua dimensão ôntica, posto que o elemento que a caracteriza concerne apenas à função comunicativa da linguagem.¹²⁷

Buscando refletir sobre a dimensão ontológica da linguagem, Heidegger, à semelhança de como procedeu em *A Origem da Obra de Arte*, indaga sobre a *linguagem em si mesma* na obra de arte, onde, presumivelmente, sua aparência não está obstruída pelo caráter instrumental de que se reveste o ente. A obra observada é o poema *Tarde de Inverno* de Georg Trakl; de sua descrição, Heidegger estatui a sentença: *a essência da linguagem é a fala; a linguagem fala, não o homem*. Desmembramos a sentença; a linguagem fala nos seguintes modos: 1) a linguagem nomeia, ou seja, traz à presença o ente; 2) a linguagem apresenta um mundo de significados *coisificando* as coisas; 3) a linguagem traz a *diferença* entre mundo (significado) e coisa.¹²⁸ Assim caracterizada, a fala possui exatamente as mesmas propriedades que Heidegger imputa ao ser. Em outros termos, a fala é o ser que habita essencialmente a linguagem.

Salientamos o sentido da palavra *diferença*, situando-o, no âmbito particular que envolve a compreensão sobre a palavra em geral. Em princípio, a *diferença* assinala o posicionamento do ser em relação ao ente. O ser tangencia o ente, abrindo-lhe parcialmente para o nome e a significação. O ser propriamente, concebido como indeterminado e não de todo apreensível pela linguagem, deixa-se insinuar entre o ente e o nome. Assim, o que se diz agora sobre a palavra convertida em obra de arte é correlato ao que está dito sobre as obras de arte em geral. O acontecimento da verdade no poema decorre do estabelecimento de uma

¹²⁷ HEIDEGGER, 2003, p 8-10.

¹²⁸ HEIDEGGER, 2003, p 13-15.

síntese incompleta ou mesmo de uma não-síntese entre palavra e a coisa nomeada, que revela um *ficar entre a coisa e o significado da coisa*. A esse estado de tensão/suspensão (não-síntese) que deixa-nos inferir a diferença entre ser e ente, Heidegger denomina: *consonância do quieto*.

A *consonância do quieto* é o modo como a linguagem mostra o seu *vigor (Wesen)*; o seu modo de ser essencial. Sendo ela o modo de apreensão da essência da linguagem, o sentido mais apropriado para o seu estabelecimento é a *escuta*, do que Heidegger estatui: o homem fala na medida em que corresponde à linguagem, ou seja, na medida em que escuta a linguagem.¹²⁹ Eis um aspecto pelo qual Heidegger difere sua filosofia da metafísica: o compromisso do pensamento não é, segundo Heidegger, primariamente com a *visão (teoria)*. O compromisso do pensamento se estabelece primariamente na escuta da linguagem, mais precisamente, na escuta do ser que habita a linguagem.

Consonância do quieto; o chamar recolhedor que evoca mundo (significado) e coisa.¹³⁰ *Chamar recolhedor: lógos!* Pensamos imediatamente na repercussão do pensamento de Heráclito sobre o de Heidegger: *auscultando não a mim, mas o lógos é sábio concordar que tudo é um*.¹³¹ Heráclito propõe estar atento ao que diz o *lógos*. Estar atento é pertencer, participar, obedecer ao apelo da fala, *escutar o lógos!* Somente o cuidado em obedecer à invocação do *lógos* proporciona a ausculta da unidade entre pensamento e coisa na linguagem.

¹²⁹ HEIDEGGER, 2003, p 26.

¹³⁰ HEIDEGGER, 2003, p.24.

¹³¹ Fragmento 50 de Heráclito In: Os Pensadores Originários: Anaximandro, Parmênides e Heráclito. Tradução: Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1999.

O *lógos* apresenta o sentido de falar como reunião de tudo aquilo que é na linguagem. Apresenta: mostra, torna presente! Quando Heráclito propõe uma ausculta do *lógos*, sugere a disposição do auscultador em estar atento ao que é mostrado, participando do que é trazido à presença pela *fala* do *lógos*. O *lógos* torna presente a unidade entre palavra e coisa. No dizer e mostrar desencadeia o fenômeno (*phainómenon*): o fazer brilhar, o trazer à luz o que se mostra em si mesmo. O fenômeno instaura-se como movimento incessante de velamento e desvelamento do ser. Na medida em que o *lógos* permite ao fenômeno vir à tona, ele corresponde à presença essencial do ser em seu vigor, como velamento e desvelamento no ente. Assim, inspirado em Heráclito, Heidegger sentencia: a *consonância do quieto* é o chamar recolhedor! Ela é *lógos* no sentido de *legen*:

É do Legen depreendemos o que é lógos. O que significa Legen? Todo mundo que conhece a língua grega sabe a resposta: Legen significa dizer e falar; lógos significa: Legen [...] Todavia, igualmente cedo e de modo ainda mais originário e por isso mesmo sempre, portanto, no significado de dizer e falar já mencionado, Legen diz o mesmo que a palavra alemã legein, a saber: de-por, no sentido de estender e prostrar, pro-por, no sentido de adiantar e apresentar. Em legen vive colher, recolher, escolher, o latim legere, no sentido de apanhar e juntar.¹³²

Dizer e falar, apresentar em conjunto, no sentido acolhedor/recolhedor da fala é também escutar. Atentamos para a proximidade etimológica dos termos: dizer (*legein/legen*), escutar (*homolegein/ovmologein*). O escutar (auscultar) proposto por Heráclito não se reduz ao escutar passivo, disposto a apenas perceber os estímulos sonoros através do ouvido fisiológico, da fala fonética (*phoné*). Ele é uma postura acolhedora, que permite que a fala complete o seu sentido de ser linguagem:

Legein é a postura recolhedor (acolhedora). Mas para os gregos Legein continua sendo também: apresentar, expor, narrar, dizer. Lógos seria, então, a palavra grega para a fala, como dizer para a linguagem. E não somente isto. Pensando como a postura acolhedora, lógos seria a essência da saga, pensada de modo grego. Linguagem seria saga. Linguagem

¹³² HEIDEGGER. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002.

*seria: deixar dispor-se recolhedoramente o vigente em sua vigência. De fato: os gregos 'moravam' nesta essência da linguagem, embora nunca tivessem pensado esta essência, nem mesmo Heráclito*¹³³

Porém indagamos em que precisamente consiste a escuta definida como *postura acolhedora*. Interpretamos esta expressão a partir de uma frase que Heidegger profere no ensaio *A linguagem: escutar a linguagem é antecipar reservando*. Ora, *antecipar reservando* refere-se a um *modo de estar*, justamente, a uma postura em relação à *categoria tempo*. Prontamente, evocamos a tese principal de *Ser e Tempo*, qual seja, de que o sentido do ser é a *ekstásis* do tempo: o futuro (*antecipar*) reúne o passado no presente (*reservando*). Por conseguinte, há uma articulação essencial entre escuta e ser. É no exercício da escuta que o homem se apropria da *diferença* entre significado e coisa e passa a *morar na linguagem*.¹³⁴

A postura acolhedora da escuta é, portanto, um modo de se comportar diante da categoria tempo, um modo que, segundo Heidegger é fundador do pensamento. *Antecipar reservando*: um comportamento de escuta que convém a qualquer ouvinte de uma obra musical. É justamente por intermédio do *antecipar reservando* que podemos apreender uma obra musical, um transcurso evanescente de sons no tempo, como unidade. Desse modo, não nos parece casual que Heidegger tenha dedicado o seu texto *A serenidade*, um texto em que convida-nos a refletir sobre a essência do pensar, ao compositor Conradin Kreutzer.

Reforça-se assim a noção de que há um co-pertencimento originário entre música, linguagem e pensamento. E o que une originariamente esses fenômenos é a categoria tempo, doadora do sentido do ser. Em outros termos, em uma primeira acepção, a música é *mousiké*,

¹³³ Idem, *ibidem*.

¹³⁴ HEIDEGGER, 2003, p 26.

isto é, o *lógos* que imediatamente colhe o sentido do ser (o tempo). Sendo *mousiké*, a música é em si mesma o *estar entre*: uma *não síntese* entre palavra e significado. Por conseguinte, desdobrando a concepção heideggeriana de arte, inferimos que a música, diferentemente das outras artes, possui em si mesma a condição para o acontecimento da verdade. Concebida genericamente como *lógos*, a música dispensa a condição de se transubstanciar em obra de arte para que nela a verdade aconteça. Antes, porém, de problematizarmos o que por ora constatamos, avançamos na exposição das reflexões de Heidegger sobre as relações entre música e linguagem.

Em *A Linguagem na Poesia*, o poema descrito é *Algo de Estranho, A Alma na Terra*. Da palavra *estranho*, ramificam dois sentidos de interpretação. Primeiramente, o *estranho* (*ser-em-si-mesmo*) concerne à tonalidade afetiva do poema; em seu recolhimento, o poema permite escutar a linguagem para além de sua função comunicativa. Concomitantemente, *estranho* expressa a separação delirante do poeta em relação aos sentidos cotidianos que estão aderidos às palavras, a separação que identifica o poeta a um estrangeiro. Por conseguinte, Heidegger reedita, na interpretação deste poema, o argumento de que o *estranhamento* da obra de arte descola-nos da visão utilitarista do mundo, ou seja, da afinação vigorante.

O *estranho* é a quebra da familiaridade que, na imagem poética de Georg Trakl, provoca dor. Porém, o que possibilita o movimento do poeta em direção ao *estranho* é o *entusiasmo* (*Geist*). Justamente o *entusiasmo* decorrente da escuta, que alimenta a alma do poeta, sustentando-o em sua experiência radical com a linguagem. O *entusiasmo* faz com que o poeta se desprenda do conforto das referências cotidianas e aceite a dor de saber que palavra é o *dever* de uma *polifonia polissêmica*. Ele provém de uma condição física da música, ou seja, daquela que se refere a seu movimento espacial que, comumente, denominamos *melos*.

Por possuir o caráter de *melos*, a música se constitui como o solo afetivo que sustenta os múltiplos sentidos da palavra:

A linguagem da poesia é essencialmente polissêmica e isso de um jeito muito próprio. Não conseguiremos escutar nada sobre a saga do dizer poético enquanto formos ao seu encontro guiados pela busca surda de um sentido unívoco. (...) O uníssono rigoroso da linguagem polifônica de onde fala e também silencia a poesia de Trakl corresponde ao desprendimento enquanto lugar da poesia. Atender direito a esse lugar já dá muito a pensar. Quase não ousamos por fim perguntar sobre a localidade desse lugar.¹³⁵

Em *De uma conversa sobre a Linguagem entre um Japonês e um Pensador*, Heidegger apresenta uma retrospectiva do percurso que empreendeu em direção à interpretação da *linguagem em si mesma*. Trata-se, nesse texto, de uma exposição das dificuldades de se falar da linguagem estando, nós mesmos, circunscritos em seu uso. Segundo Heidegger, para falar da linguagem em si mesma é necessário que estejamos distanciados da função de uso da linguagem, isto é, de sua função comunicativa. O distanciamento reivindicado por Heidegger é o mesmo explicitado na descrição do quadro de Van Gogh: o contemplador do quadro possui melhores condições de falar dos sapatos do que a menina que os usa na representação.

O fato observado por Heidegger é que a própria linguagem parece repousar na distinção metafísica entre o sensível e o não-sensível: de um lado fonemas e grafemas, de outro significado e sentido, como se tais estruturas existissem estritamente em função do uso comunicativo. Por isso, o acesso à essência da linguagem, isto é, o acesso ao ser que nela habita, articulando as estruturas sonoras da língua aos significados e sentidos, não pertence, propriamente, ao campo que teoriza a dimensão ôntica da linguagem. Para Heidegger, tal acesso é permitido na medida em que lidamos com a dimensão ontológica (poética) da

¹³⁵ HEIDEGGER, 2003, p 63-65.

linguagem, justamente porque nessa dimensão a linguagem não existe estritamente para cumprir a função de comunicar.¹³⁶

Diante dessas constatações, Heidegger reafirma o sentido de sua filosofia, particularmente, de sua hermenêutica: interpretar não é meramente elucidar o significado referencial do que se faz representar na presença da linguagem. Interpretar é trazer a mensagem do ser que reside na linguagem na plenitude de seu caráter de indeterminação. O perigo de toda interpretação é, segundo Heidegger, o perigo da própria linguagem: deter-se exclusivamente na representação que está fundamentada pela tradicional distinção entre sujeito e objeto. Essa postura interpretativa conduz ao risco de a tudo tornar objeto, inclusive a linguagem, na medida em que falamos dela. Assim, Heidegger introduz o conceito de *saga*: o dizer o dito e o não-dito da linguagem, ou seja, o dizer que considera a *diferença* entre ente (dito) e ser (não-dito).¹³⁷

A *Essência da Linguagem* é um conjunto de três conferências em que Heidegger aprofunda a interpretação da *saga*. Na primeira conferência, Heidegger reflete sobre o sentido da *saga*: *fazer uma experiência com a linguagem*. Essa experiência consiste em percorrer um caminho em que o poeta é convocado a se situar entre o dito e o não-dito da linguagem. Nesse lugar, o poeta reconhece que está na dependência de a linguagem conceder ou não a palavra apropriada para designar a coisa, sabendo que onde o signo *falha*, não há a coisa significada. Em outros termos, fazer a experiência da linguagem é situar-se na *consonância* do quieto.¹³⁸

¹³⁶ HEIDEGGER, 2003, p 91.

¹³⁷ HEIDEGGER, 2003, p 115.

¹³⁸ HEIDEGGER, 2003, p 124.

De sua leitura do poema *Palavra* de Stefan George, Heidegger estatui o gesto poético que está essencialmente implícito na *saga*: o poeta renuncia à relação entre palavra e coisa. Esta renúncia decorre do reconhecimento de que a relação entre palavra e coisa não é a mera separação entre coisa de um lado e palavra de outro. A palavra é ela mesma a relação que a cada vez envolve de tal maneira a coisa dentro de si, que a coisa só é propriamente dentro dela. Portanto, é na *saga* que o poeta descobre-se como protagonista do *nomear primeiro*, tal como referido em *A Origem da Obra de Arte*. É o *nomear* que inaugura o sentido e o significado do ente. Todavia ele se dá segundo o *consentimento* do ser que habita a linguagem como sua essência. Por consentimento entenda-se: a abertura de um *campo* (*wegen*) de possibilidades do nomear oferecidas pelo ser.¹³⁹

Na segunda conferência de *A Essência da Linguagem*, Heidegger estabelece, uma vez mais, a articulação entre linguagem e música. O ponto de partida para essa articulação é o aprofundamento do conceito de *campo*. Heidegger diz: *percorrendo o caminho do campo, o pensamento se atém ao campo*.¹⁴⁰ Nessa sentença, a palavra *campo* refere-se ao *próprio* do pensamento, isto é, ao que o pensamento consente em sua conexão essencial com a linguagem e o ser. Assim, a poesia, compreendida como *saga*, ou ainda, como um percorrer auditivo do *caminho do campo*, é situada por Heidegger no patamar do pensamento sobre a linguagem. Mas, nesse patamar, a poesia está no lugar da *vizinhança* do ser que se diz como não-dito. Na condição de vizinhança, a poesia caracteriza o pensamento originariamente como *escuta*:

Caracterizar o pensamento como escuta é algo que soa muito estranho e também não chega a atingir a clareza aqui necessária. Mas justamente o que constitui o próprio da escuta é de só receber definição e clareza daquilo que pelo consentimento apresenta um sentido. Algo

¹³⁹ HEIDEGGER, 2003, p 137.

¹⁴⁰ HEIDEGGER, 2003, p 138.

*já se mostra aqui: a escuta assim descrita é o consentimento entendido como o que se apropria no dizer e sua saga, com a qual a essência da linguagem está aparentada.*¹⁴¹

Por conseguinte, a experiência da linguagem é a *Andenken*: o pensamento que se deixa tomar pela *escuta*; o pensamento que não questiona, mas se mantém no campo de possibilidades de significação que é aberto pelo ser que habita essencialmente a linguagem. A experiência da linguagem é essencialmente poesia conceitualmente articulada à música:

*É no entoar que ela começa a ser a canção que ela é. O poeta da canção é o cantador. Poesia é canto. O canto é a festa da chegada dos deuses, a chegada quando tudo se aquieta. O canto não é o contrário da conversa, mas o seu vizinho mais próximo; pois também canto é linguagem.*¹⁴²

Destacamos a sentença: *O canto é a festa da chegada dos deuses, a chegada quando tudo se aquieta*. Nela, Heidegger retoma o conceito de quietude (*consonância do quieto*), deixando-nos inferir que o canto (a música) situa-se justamente na região da linguagem onde não ocorreu a síntese significadora entre palavra e coisa. Nessa região, o canto se estabelece como o solo afetivo (*melos*) que determina o modo de percorrer o *caminho do campo* e, sobretudo, como expressão originária do sentido do ser que é dado pela *ekstásis* do tempo. Portanto, em nosso entendimento, Heidegger fornece um conceito de música, a saber: a música é o que estabelece e situa-se na *consonância do quieto*, isto é, o instante *ekstático* que propicia originariamente o início de toda atividade de sentido e de significação; poeticamente falando: *a festa da chegada dos deuses*. Sendo assim, a música é a essência da linguagem. Onde a linguagem falha na estabilização de um significado ôntico, a música acede imediatamente ao ser em seu máximo *vigor*; a música acede ao ser no modo da indeterminação (não-dito).

¹⁴¹ HEIDEGGER, 2003, p 139.

¹⁴² HEIDEGGER, 2003, p 141.

Referindo-se ao *Zarathustra* de Nietzsche, Heidegger estatui:

*A renúncia do poeta não diz respeito à palavra mas à relação entre palavra e coisa ou, mais precisamente, ao mistério dessa relação, que justamente se oferece como mistério quando o poeta quer nomear a joia que tem em sua mão. (...) O poeta não oculta nomes. Ele não sabe os nomes. Isso ele confessa num verso que soa como o baixo contínuo de todas as canções: Onde te aténs – isso não sabes.*¹⁴³

Ora, o poeta *não sabe os nomes*, posto que converteu-se no músico. E como músico ele trabalha com um tipo de signo que falha no cumprimento da função nomeadora. Em contrapartida, como músico, o poeta sabe que o *baixo contínuo* resguarda e dá suporte ao sentido de desenvolvimento e percurso significativo da canção. Em outros termos, o poeta sabe que a música é *lógos* (*Mousiké*).

Ao fazer convergir os sentidos de música e *lógos*, Heidegger enfatiza que o *lógos* ao qual ele se refere não é o mesmo referido por Platão. Segundo Heidegger, Platão concebe o *lógos* estritamente como a relação entre palavra e coisa. Por isso, Platão não alcança o sentido da experiência essencial da linguagem. Em contrapartida, Heidegger reitera a convicção de que o *lógos*, no sentido pré-socrático (*Mousiké*), diz respeito à experiência essencial da linguagem. Posto que nesse sentido o *lógos* está caracterizado como música (*melos*), isto é, como um estar entre a palavra e a coisa.¹⁴⁴

Por outro lado, sendo a música a essência da linguagem, a *recusa* que lhe é própria, também é um componente essencial da linguagem. Por *recusa*, entenda-se: a falha do signo na função de determinar a coisa com um nome. Por isso, o poeta-músico existe na *vizinhança* do pensamento, onde a linguagem ainda não pode falar por imagens determinadas. A palavra,

¹⁴³ HEIDEGGER, 2003, p 142-143.

¹⁴⁴ HEIDEGGER, 2003, p 144.

como signo da linguagem, conduz a coisa para o ente. O signo da música conduz a coisa para a indeterminação do ser. Nesse sentido, Heidegger parece reeditar inequivocamente a distinção nietzschiana entre o *apolíneo* e o *dionisíaco*, pela qual a palavra conduz à individuação imagética e à música ao estágio originário das formas dissolutas.¹⁴⁵

De acordo com Heidegger, a palavra, por conter música, é doadora do ser. É através dela que significamos uma coisa conferindo-lhe o *status* de ente. Entretanto, é preciso atentar para a *diferença* que está contida nessa doação. Ao mesmo tempo que o ser propicia o nomear do ente, ele permite também a *abertura* desse nomear, dado o caráter próprio de sua indeterminação. Por conseguinte, a palavra é doadora da diferença originária entre ser e ente. O pensamento que se avizinha à poesia é o *pensamento maximamente criativo*, próprio da *diferença*. É na *abertura* desse pensamento que se dá o *acontecimento apropriativo*, através do qual o ser funda um modo de significar o mundo. Em contrapartida, o pensamento calculador é o pensamento da linguagem que está restrita à função de nomear e comunicar, que uma vez originou-se no *acontecimento apropriativo* da metafísica e da ciência.¹⁴⁶

Na terceira conferência de *A Essência da Linguagem*, Heidegger discute o significado originário do signo. O ponto de partida para essa discussão é a concepção de que a linguagem é uma vocalização sonora, conforme exposta por Aristóteles no tratado *De Interpretatione*. Heidegger observa que essa concepção reduz a linguagem ao sensível metafísico, posto que se atém exclusivamente à função simbólica da linguagem:

Essas sentenças de Aristóteles configuram a passagem clássica que nos permite vislumbrar a estrutura da linguagem como vocalização sonora: as letras são signos dos sons

¹⁴⁵ HEIDEGGER, 2003, p 147.

¹⁴⁶ HEIDEGGER, 2003, p 153.

*da voz, os sons da voz são signos das disposições da alma e essas, signos das coisas. A relação de signo constitui o suporte dessa estrutura.*¹⁴⁷

A concepção de que a linguagem é uma vocalização sonora coaduna-se à concepção de que a linguagem é estabelecida por *convenção*. Esta última, observamos, é estratégica para o que concerne ao estabelecimento do primado absoluto do sujeito na filosofia. Afinal, sendo a linguagem exclusivamente produto de uma decisão arbitrária do sujeito (convenção), tudo o que dela provém, a saber, as visões de mundo e o conhecimento, se reduz à condição de constructo do sujeito. Por isso, Heidegger esforça-se em re-estabelecer a noção de que há um vínculo objetivo entre linguagem e coisa. Para tanto, ele evoca a noção pré-socrática de que a linguagem possui uma conexão originária com *a Terra (Phýsis)*, noção que levou o próprio Aristóteles a caracterizar os dialetos como os *modos da boca*. Todavia, Heidegger reinterpreta esta caracterização, relacionando-a, ao que tudo indica, aos modos tradicionais que estruturam as canções dos povos. Fechando provisoriamente sua argumentação, Heidegger recorre à paráfrase do poeta Novalis: *A linguagem é a flor da boca.*¹⁴⁸

No texto *A Palavra*, Heidegger reforça a articulação entre linguagem, poesia e música. O poema que referencia sua argumentação é ainda *A Palavra* de Stefan George. Desse poema, Heidegger infere o conceito de *palavra originária*, justamente, a *palavra silenciada, poética*, ou seja, a *música*:

*O dizer pede uma outra articulação, um outro mélos, um outro tom. (...) Pensando, articulando, abraçando, amando, assim é a saga do dizer: um inclinar-se quieto, alegre, uma reverência de júbilo, um elogio, um louvor: laudare. Laudes é o nome latino para canção. (...) De maneira desavisada e tremenda, a experiência de que somente a palavra deixa uma coisa ser coisa encarou de frente o poeta. (...) Isso ele só consegue quando a palavra poética ressoa no tom da canção.*¹⁴⁹

¹⁴⁷ HEIDEGGER, 2003, p 160.

¹⁴⁸ HEIDEGGER, 2003, p 162.

¹⁴⁹ HEIDEGGER, 2003, p 181.

Heidegger atenta-nos, sobretudo, para o carácter ontológico do ritmo. É o ritmo, justamente a expressão mais genuína da categoria tempo, que confere o *estranhamento* do poema, tornando-o *estranho* em relação à linguagem cotidiana e ao mesmo tempo corporalmente relacionado ao percurso do pensamento: *O ritmo é o repouso que articula o movimento do caminho da dança e do canto, permitindo-lhe pousar e repousar em si mesmo. O ritmo confere repouso.*¹⁵⁰ Evidentemente, Heidegger não se refere apenas ao ritmo compreendido como mera disposição temporal dos sons em um dado limite. O ritmo que confere carácter ontológico ao poema é o que nos permite reconhecê-lo como uma unidade significada, isto é, como *obra que repousa em si mesma*. É na condição de obra que o poema torna-se estranho à totalidade da linguagem.

Por se deixar guiar pelo que lhe é essencial, a saber, a música, a linguagem poética é a linguagem em sua feição mais ampla. Assim, ela realiza o pensamento mais digno, qual seja, o pensamento do ser que pensa a si mesmo. Nesse pensamento, o *lógos*, imbuído essencialmente de seu carácter musical, promove o nexó entre o dizer e o ser. Reforça-se assim a noção de que a música acede imediatamente ao ser que se oferece ao homem através da escuta: *escutar a linguagem é escutar o ser que nela habita. Escutar a linguagem é escutar sua música essencial (lógos), inscrevendo-se no pensamento do ser. E tal só é possível no poema, onde a linguagem não está restrita à função comunicativa e pode revelar seu co-pertencimento ao pensamento:*

Escutando como canção o poema e isso em uníssono com as demais canções, deixamo-nos dizer pelo poeta e com ele o que na poética da poesia é digno de se pensar. Deixar dizer o que é digno de se pensar significa – pensar. Escutando o poema, pensamos desde a poesia. Desse modo, é a poesia, é o pensamento. (...) A inscrição assinala a copertença de poesia e pensamento. (...) A palavra mais antiga para o poder da palavra, entendido como dizer, é lógos; a saga do dizer, que num mostrar deixa o ente aparecer em seu

¹⁵⁰ HEIDEGGER, 2003, p 182.

“é”, “há”, “dá-se”. *Lógos é tanto a palavra para o dizer como para o ser, ou seja, para o fazer-se vigor do que é vigente. Dizer e ser, palavra e coisa, pertencem um ao outro num modo velado, pouco pensado e até impensável.*¹⁵¹

Em *O Caminho para a Linguagem*, Heidegger retoma e aprofunda o conceito de signo. Para ele, o signo, em seu sentido originário (pré-socrático) cumpre a função de *apresentar* o ente, coadunando-se assim com a *alétheia*. Todavia, a experiência metafísica descobre o signo em sua função de *representar* o ente. Nesta função, o signo perde sua conexão originária com a *alétheia* para coadunar-se à verdade no modo da adequação. Assim, o próprio signo e, por conseguinte, a linguagem, é convertido em objeto:

*A Grécia Clássica fez a experiência do signo a partir do mostrar. É para mostrar que se cunha um signo. No período helenista (com os estóicos), o signo surge através de uma estipulação, como instrumento para designar alguma coisa, no qual um outro elemento impõe e orienta a representação de um objeto. Designar não é mostrar, no sentido de deixar aparecer. A transformação, pela qual o signo deixa de ser o que mostra para ser o que designa, repousa sobre a transformação da essência da verdade.*¹⁵²

Pensar o signo sob o ponto de vista da diferença entre *apresentação* e *representação* remete à questão que antecedeu o advento das filosofias de Sócrates e Platão: a questão de se determinar *phýsis* como ser ou vir-a-ser (devir). Entendida como ser, a *phýsis* é determinada como o que de um modo essencial e único vêm à consciência na dimensão temporal da presença. Entendida como *vi-a-ser* (devir), a *phýsis* é determinada como a multiplicidade e transitoriedade dos entes capturados pelos sentidos. A indecisão de determinar-se a *phýsis* como ser ou *vir-a-ser* é transposta para análise do signo. Este, sendo essencialmente polissêmico em função de sua música, diz respeito ao *vir-a-ser* (devir), na medida em que nomeia a multiplicidade dos fenômenos. Porém o signo, quando convertido em conceito, revela a intenção de reduzir a multiplicidade ao uno, e o transitório ao permanente.¹⁵³

¹⁵¹ HEIDEGGER, 2003, p 188-189.

¹⁵² HEIDEGGER, 2003, p 195.

¹⁵³ HEIDEGGER, 2003, p 201.

Heidegger recoloca esta questão projetando *a função do mostrar* para o ser. No sentido heideggeriano, o signo é interpretado como o condutor da mensagem proveniente do ser. Assim, a filosofia (hermenêutica) de Heidegger se difere essencialmente da filosofia da linguagem e da semiologia; a *remissão* que é própria do *mostrar* do signo é precedida por um *deixar-se mostrar* do ser do ente:

O vigor da linguagem é a saga do dizer enquanto o mostrante. O seu mostrar não se funda num signo. Todos os signos é que surgem de um mostrar, em cujo âmbito e para o qual os signos podem existir. (...) Mesmo quando o mostrar se dá através de nosso dizer, esse mostrar, entendido como remissão, está sempre precedido de um deixar-se mostrar.¹⁵⁴

Rorty interpreta que esse deslocamento do conceito de signo, que permite pensar o signo como condutor da mensagem do ser, abre uma via de interlocução entre a filosofia (hermenêutica) de Heidegger e o pragmatismo. Afinal, estando o signo condicionado pela contingência histórica do ser, ele mesmo, o signo, está ontologicamente reduzido à função do uso.¹⁵⁵ Essa linha de raciocínio é compartilhada por Lolas, para quem o signo heideggeriano deixa de ser um sinal, ou seja, deixa de ser o que se refere a algo extrínseco, para configurar-se em uma estrutura vazia, em uma estrutura que se converte em mero receptáculo da mensagem do ser.¹⁵⁶

Todavia, parece-nos que Rorty e Lolas não consideram suficientemente o fato de que a interpretação heideggeriana do signo sustenta a proposta de ultrapassar a noção de que o signo e, por conseguinte, a linguagem, determine-se pela sua função de uso, ou seja, pelo cumprimento da referência. Como observa Benedito Nunes, na filosofia (hermenêutica) de Heidegger, interpretar vai além de elucidar o sentido referencial do signo. Interpretar é,

¹⁵⁴ HEIDEGGER, 2003, p 203.

¹⁵⁵ RORTY, 1991, p 27-49.

¹⁵⁶ LOLAS, 2006.

sobretudo, percorrer o caminho que leva à descoberta do campo de possibilidades (afinação) em que o próprio signo está circunscrito. Em resumo, interpretar é descobrir a condição de possibilidade da linguagem. Destarte, a interpretação, tal como proposta por Heidegger, alcança um estágio anterior à análise das estruturas predicativas da linguagem.¹⁵⁷

O esquecimento da função originária do signo, qual seja, conduzir (trazer) a mensagem do ser é um dos modos da *saga*, isto é, do percorrer o pensamento co-pertencido à linguagem. Assim, o esquecimento da função originária do signo corresponde ao esquecimento do ser, em função da determinação de que o ser é o que vem à presença na forma do ente. Por conta desse esquecimento, a filosofia submete-se ao imperativo judicativo da técnica, admitindo exclusivamente que o conhecimento deva ser *adequado* ao mundo que se tornou objeto em função do sujeito. Em outros termos, uma vez que concebe o signo estritamente em função de seu uso comunicativo, a filosofia satisfaz a *vontade* de um sujeito que concebe o mundo como objeto. É por assim conceber o signo que a filosofia de Heidegger dá-se a si mesma a função de *escutar o ser* que está esquecido pela linguagem dos signos. Por conseguinte, a *Andenken* constitui-se como *pensamento rememorativo*.¹⁵⁸

A *Andenken* pretende liberar o pensamento de seu aprisionamento à concepção de que o ser se dá exclusivamente na dimensão temporal da presença (ente) e, sobretudo, de que o ser possa ser apreendido na linguagem comunicativa. Esta última, como já foi dito, é a linguagem própria de um pensamento que já cumpriu suas possibilidades originárias na técnica (*Gestell*). Por isso, Heidegger propõe que a *Andenken* seja o pensar que abandona a

¹⁵⁷ NUNES, 2000, p 109.

¹⁵⁸ VATTIMO, 1980, p 75.

crença no primado absoluto do sujeito para o pensamento. Para que esse pensamento aconteça, ele cumpre um caminho cuja meta é estabelecer-se no *silêncio*.¹⁵⁹

O silêncio é a expressão máxima da música do ser. Ele é a ausência precedente da atividade significadora, o não-dito da linguagem, que permite ao homem significar e estabelecer o seu domínio sobre o ente, e, sobretudo, permanecer no âmbito inesgotável da linguagem. Heidegger, referindo-se ao pensamento silenciado, diz poeticamente: *O homem não é o senhor do ente, o homem é o pastor do ser*.¹⁶⁰ Esse pensamento se dá no campo da escuta. Ele é a *Andenken*, cujo sentido essencial, assim entendemos, consiste em ser o pensamento estruturado como música. A propósito, Benedito Nunes salienta a distinção entre escutar e ouvir no contexto da filosofia de Heidegger. Escutar, como um ato que precede o ouvir, pressupõe um silenciar. No silêncio percebe-se compreendendo, dentro do campo afetivo (afinação) estabelecido pela música.¹⁶¹

Reafirmamos agora, embora tenha proclamado a primazia da poesia (literatura) sobre as demais artes, Heidegger inscreve-se na linhagem dos filósofos músicos. O fato é que, na concepção de Heidegger, a poesia é superior às outras artes pelo fato de ela, enquanto obra da palavra, ter um vínculo essencial com a música. Nesse sentido, Heidegger assume uma posição clara em relação à questão de se decidir qual veio primeiro, a música ou a linguagem. Para Heidegger, a música é anterior à linguagem. Todavia, Heidegger não pensa que esta anterioridade seja cronológica, no sentido corrente que se dá ao tempo (passado, presente, futuro). Essa anterioridade é compreendida como sustentação constante. A música instaura a *disposição afetiva (Stimmung)* da palavra, *abrindo-a* para o sentido e o significado. Porém,

¹⁵⁹ HEIDEGGER, 2003, p 204.

¹⁶⁰ HEIDEGGER. *Sobre o "humanismo"*, trad. de Ernildo Stein. In: Conferências e Escritos Filosóficos. SP: 1973, p. 51.

¹⁶¹ NUNES, 2000, p 109.

Heidegger não se contenta em constatar que a música é *anterior* à linguagem, caindo, desse modo, na renúncia romântica de proclamar que poesia (música) e filosofia (linguagem) são irreconciliáveis. Como observa Benedito Nunes, a *Andenken* possui um caráter transacional; ela efetivamente quer promover o diálogo entre poesia (música) e filosofia, demonstrando que se trata de elementos indissociáveis no pensamento.¹⁶²

O diálogo entre poesia (música) e filosofia (linguagem) implica em uma postura ética, cujo significado é sintetizado pela figura do *poeta-pensador*, ou, como postulamos, do músico-pensador. Essa postura consiste *no estar entre os quatro*, ou seja, no habitar a *quadratura (Geviert)* que se forma entre céu, terra, deuses e homens. *Habitar a quadratura* é abster-se da relação mediadora do signo, permanecendo no *traço* que separa a voz do deus de sua decodificação subjetiva, deixando, assim, que as coisas se mostrem como são, como *aléthein*:

*O ser das coisas não é o ser da metafísica, o ser da presença, o ser da instrumentalidade. As coisas fazem morar junto de si a quadratura dos quatro: a terra, o céu, os mortais e os divinos (palavras poéticas familiares a Hölderlin); direções, pontos cardiais. Não são entes intra-mundanos. (...) Estas palavras poéticas furtam-se a uma plena clarificação conceitual, mas o fato de serem palavras poéticas já não pode agora significar um menor peso teórico, visto que é na poesia que acontece a verdade no seu sentido radical*¹⁶³

Dentre os comentadores e críticos de Heidegger difundiu-se a opinião de que a *Andenken*, na medida em que propõe o *habitar a quadratura*, converteu-se em uma espécie de *ética da serenidade*, um estado de conformismo em que o homem nada pode fazer além de esperar o acontecimento da verdade do ser.¹⁶⁴ Loparic, por exemplo, chega a comparar a *ética da serenidade* à célebre posição assumida por Wittgenstein, quando este, em seu *Tractatus*,

¹⁶² NUNES, 2000, p 9

¹⁶³ VATTIMO, 1996, p 138.

¹⁶⁴ A expressão ética da serenidade alude ao texto Serenidade. HEIDEGGER. *Serenidade. Trad. Maria Madalena Andrade, Olga Santos*. Lisboa: Instituto Piaget, DL. 2000.

conclui que nada pode ser dito, face a constatação de que o pensamento está restrito ao âmbito permitido pela linguagem.¹⁶⁵

Ora, o silêncio proposto por Wittgenstein em certo sentido é o mesmo proposto por Heidegger. Trata-se, esse silêncio, de um gesto de renúncia ao pensamento da infinitude (metafísica), que pretende fundar-se em princípios que ultrapassam a esfera do tempo e da linguagem. Todavia, o silêncio não é sinônimo de conformismo e de invalidação de tudo o que foi pensado e dito. Não obstante, o desdobramento da filosofia de Wittgenstein foi o pragmatismo. Ao passo que o desdobramento da filosofia de Heidegger é, como já podemos concluir, a tentativa de expandir a linguagem em direção ao espaço do inesgotável e do *indecidível*, ou seja, o espaço da poeticidade que concerne à linguagem em sentido lato. Portanto, a opinião de que a ética da serenidade é conformista apenas faz estancar o diálogo com a filosofia heideggeriana. Recorremos às palavras do próprio Heidegger, para quem a *serenidade*, isto é, o habitar da *quadratura*, é *a mais perigosa das ocupações*:

*Ouvimo-nos uns aos outros ouvindo a poesia ou vice-versa, porque a linguagem, como imensa rede dialógica em que somos colhidos, é a caixa de ressonância de uma disposição de ânimo. Não somos nós que possuímos a linguagem, é a linguagem que nos possui para o melhor e para o pior.*¹⁶⁶

Habitar a quadratura é a mais perigosa das ocupações posto que corresponde ao jogar-se no *abismo* (*Abgrund*) da linguagem, onde estão as possibilidades de abertura e velamento da verdade do ser. É ter que assumir a finitude e *decidir* sobre a própria possibilidade existencial no espaço *indecidível* da palavra, isto é, na música que constitui o pensamento maximamente criativo. Portanto, *habitar a quadratura* é sair do conforto das

¹⁶⁵ LOPARIC, Zeljko. *Sobre a ética em Heidegger e Wittgenstein*. *Natureza Humana*, v.2, n.1, 2000, p 129-144.

¹⁶⁶ HEIDEGGER. *Hölderlins Hymnen Germanien und Der Rhein*. 2a Ed. GA 39. Frankfurt a/M Klostermann, p 24.

situações cotidianas e da visão de mundo que reduz homem e coisas à condição de instrumento:

Mas a palavra poética não delega a verdade ao Dasein. É ao próprio ser, oculto ou revelado através dela, que a verdade pertence. Se o Dasein está na verdade, ele o está como aquele que ocupa a abertura na direção da qual se move. O que, finalmente, Heidegger aprende de Hölderlin é a finitude do homem como Dasein, sujeito aos poderes contraditórios da linguagem: jogo inocente com as palavras, o exercício da poesia é a mais perigosa das ocupações, porque, mexendo com a linguagem, mexe com a abertura e seu velamento, com a verdade e a não verdade.¹⁶⁷

Sétima condição inferida da proposição de que a música é lógos: concebida como lógos, a música é condição ontológica de possibilidade para o discurso descritivo (poético).

4.3- A composição de um anônimo pássaro da espécie calopsita.

Retomamos a proposição de que música é *lógos (mousiké)*. Conforme o que foi exposto, articularmos a esta proposição outras, que a seguir apresentamos.

Primeira - a música, concebida como *lógos (mousiké)*, permite a experiência imediata com a categoria tempo, doadora do sentido do ser. Por isso, a música é o *pensamento maximamente criativo*, que se estabelece no movimento puro do sentido, próprio da máxima abertura polissêmica do ser na *clareira*. Como *pensamento maximamente criativo*, a música abre o *campo* da máxima possibilidade de significação. Destarte, a música pode prescindir das referências simbólicas, das imagens determinadas e da palavra. Esses elementos, por sua vez, quando dispostos na aderência da música são potencialmente acrescidos de significação.

¹⁶⁷ VATTIMO, 1980, p 115.

Segunda - estatuidando haver uma conexão imediata entre música e tempo, podemos inferir que o ritmo seja o elemento determinante da experiência da significação, que encampa a música em si mesma, os fenômenos que a circunscrevem, e a própria linguagem. Enfatizamos, referimo-nos ao ritmo ontológico dos eventos musicais, que determina a relevância de cada evento para a escuta e a inferência da unidade de uma obra que *repousa em si mesma*.

Terceira - compreendida como *lógos (mousiké)* na forma do *melos*, a música é a disposição afetiva que sustenta as possibilidades polissêmicas de significação de si mesma e da linguagem. Por conseguinte, a música possui conexão *necessária* com a linguagem, do que se conclui que toda experiência musical envolva uma produção de linguagem e de suas imagens correlatas. Porém, o contrário há de ser verdadeiro. Mesmo em uma experiência aparentemente não musical, a música fala e sustenta a linguagem.

Pensamos, por exemplo, em um homem que observa uma obra de arte - o quadro de Van Gogh; o homem vê o quadro e o acontecimento da verdade que nele tem lugar. O homem *fala* sobre o que viu. E *falar* contém os sentidos de cantar e significar, mesmo que de um modo vago. Mas justamente onde a palavra falha na descrição do fenômeno, no caso, na descrição do quadro de Van Gogh, a música deixa-se antever como o *lógos*. E assim antevisto, o *lógos* possui um aspecto singular, a saber: o aspecto da emoção transbordada que ultrapassa a experiência comunicativa da linguagem. Outrossim, a música sustenta também a fruição das outras artes que não são música.

Sendo *lógos*, a música é inequivocamente sustentadora dos discursos que sobre ela preferimos. E a conexão dela com tais discursos é *imediata*. Mesmo que entre nós e a música

existam símbolos e significados culturalmente estabelecidos; ainda, mesmo que entre nós e a música haja uma *visão de mundo*, a música, a partir da conexão imediata que estabelece entre a linguagem e as coisas, interage com esta visão de mundo, renovando-a no âmbito da linguagem. Na medida em que a música solicita indeterminadamente a linguagem, ela renova a própria linguagem que dá acesso às coisas em geral. Esta concepção sobre a música coaduna-se ao projeto da filosofia de Heidegger de conduzir o pensamento para uma região de constante abertura, onde não impera de todo um sujeito soberano.

A quarta proposição permite a concepção de que a música é *lógos* (*mousiké*) e, conseqüentemente, as três proposições precedentes: a música é uma não-síntese entre o som (*phýsis*), que, genericamente, pode ser matéria potencial da música ou da linguagem, e os significados que podem ser associados ao som. Nessa proposição, subtende-se a noção de que a verdade não está no sujeito ou fora dele, mas, antes disso, a verdade é um *acontecimento* da totalidade da *phýsis*! Como não-síntese entre som e significado, a música traz em si mesma a condição para o acontecimento da verdade. Assim, a música abre a dimensão ontológica da linguagem, mantendo-nos entre o nome e a coisa. Ora, mas a música não possui ela mesma uma matéria que existe em potência? Em outros termos, não é a música, considerada em seu caráter material, parte integrante da totalidade da *physis*? Se correto o raciocínio, podemos afirmar que a *physis*, em si mesma, fala, ou melhor dizendo, a *physis* canta! O canto da *physis* é *lógos*! A música (*lógos*) é o canto da *Terra*!

A Terra (*physis*) canta em inúmeros modos e são inúmeros os seus compositores. Evoquemos um animal músico, um anônimo pássaro da espécie calopsita. Tentemos simplesmente descrever sua música. O pássaro está disposto entre as meras coisas. Circunscrito em seu mundo, não lhe faltam alimentos; distante de seus predadores naturais,

nada lhe incomoda a ponto de solicitar-lhe a expressão de suas paixões. O pássaro simplesmente está em seu mundo. Pode ser que nos cálidos e monótonos dias de sua vida, aguarde a presença de uma fêmea. Mas não é o que parece. Ali, no meio das coisas, ela passa despercebido, confundindo-se a elas; a não ser por seu canto.

Não é toda hora que ele canta. Mas, em nossa convivência, sabemos um pouco de suas preferências estilísticas. Em sua mais conhecida composição, a primeira seqüência de sons é de complexa execução; o pássaro emite um som médio, um misto de *estacato* e *trilo vibratado*. A repetição desse som ocorre em uma freqüência metronômica; exatamente, quatro pequenos tempos. A seguir, uma pausa de duração imprecisa. Quando sozinho a pausa é maior. Entretanto, diante de um ente animado, a pausa é menor, e ele passa rapidamente para a segunda seção de sua composição. Agora, ouvimos longos *glissandos*, intercalados por pausas de duração mínima. Os *glissandos* ocorrem em várias regiões de escala, o que indica a extensão vocal do pássaro. E assim ele permanece cantando. Por fim, uma terceira seção, onde se intercalam pausas e *estacatos* curtíssimos, agora sem nenhum *trilo* ou *vibrato*.

Esta música se repete várias vezes ao dia, a ponto de podermos facilmente decorá-la. Às vezes ficamos surpresos quando do mundo do pássaro nos aproximamos. Embora não nos veja, o pássaro percebe nossa presença. E assim inicia sua composição preferida, tal como descrevemos anteriormente. Porém, permanecemos em nossos afazeres, sem dar atenção ao pássaro. Eis que ele canta as três primeiras frases de *Tico-Tico no Fubá*, conhecida canção de Zequinha de Abreu, que seu dono lhe ensinou. Ele não se sai mal como intérprete. O intervalo ascendente de quinta justa que encerra a primeira frase é cantado com perfeição. O mesmo podemos dizer sobre a execução do intervalo de terça maior que encerra a segunda frase. Na

execução do movimento descendente que caracteriza a terceira frase, ele demonstra certa dificuldade em manter a afinação.

Assim que nos aproximamos, o pássaro fica em silêncio e nos olha, como se estivesse averiguando os efeitos de sua performance. Diante de sinais de aprovação, ele se põe novamente a cantar. Primeiro, repete as três frases do *Tico-Tico no Fubá*. Até que começamos a cantar juntos. Tentamos lhe ensinar as frases seguintes, mas agora, eufórico, ele se limita a responder as frases que cantamos com belíssimos trinos. Trata-se realmente de um diálogo; ao final de cada frase que entoamos, há o início de um *trinado*, que a cada vez ressoa com sutis diferenças. Não satisfeito, o pássaro inicia sua composição preferida. E enquanto canta, dança, anunciando sua pertença à totalidade da *physis*. As pausas sonoras são intercaladas por saltos laterais no poleiro. Nitidamente, os movimentos de sua coreografia acompanham o movimento melódico. Cada seqüência de *estacatos* dura a extensão que ele percorre no poleiro. Enquanto que movimentos corporais longitudinais retratam claramente os *glissandos*. Quando o fim da composição se anuncia, pressentimos o silêncio por ela aberto.

O silêncio aberto pela composição do pássaro amplia a escuta. Em sua serena inscrição ouvimos melhor o rangido da porta movida pelo vento. Ouvimos o som intermitente do freezer e o chocalhar das folhas secas. Ouvimos a TV do vizinho ao longe, o frear dos coletivos, e o raspar dos chinelos no piso de cerâmica. Ouvimos o que antes era indiferente: a matéria das coisas de nosso mundo e do mundo do pássaro. Ouvimos enfim dois mundos integrados e sustentados pela *physis*, que, ao mesmo tempo, nos é interior e exterior. Isto porque a voz da *physis* ressoa como a música singular do pássaro, subtraindo-nos da situação de estarmos absortos no conforto cotidiano. Pela voz do pássaro, a voz da *physis* desvela-se.

Certamente, não nos comunicamos com o pássaro. Não no sentido usual. O seu canto nada simboliza ou nada nomeia; não há o intercâmbio de um comando, qualquer que seja. O pássaro canta em nossa presença sem nada precisar. E nada ficamos sabendo do pássaro, além de seu canto. Provavelmente, a recíproca é verdadeira. Porém, ficamos em um aberto, ou seja, em uma disposição de reconhecimento mútuo. Pelo canto, compartilhamos a simples presença na imersão do estranho e desvencilhamo-nos da lógica de uma *visão de mundo*. O estranho aqui é apenas e imediatamente a própria voz do pássaro, o seu timbre peculiar que se torna mais audível na medida em que aparece na estrutura do canto. E assim, na presença desse estranhamento, descolados do mundo cotidiano, escutamos mais. E com a escuta ampliada pensamos como um campo de possibilidades. Pensamos que as coisas simplesmente estão jogadas no *aí*, dispostas como parte integrante da *phýsis*. Se o canto do pássaro possui uma função, esta há de ser simplesmente o mostrar-se da *phýsis*, que se dá ao *velamento* e ao *desvelamento*, ao *recolher* que inicia e sustenta a linguagem, e, sobretudo, ao *silenciar* que resguarda as possibilidades de desdobramento da linguagem.

O que podemos então concluir? Que o simples canto de um pássaro possui as mesmas propriedades de uma obra de arte? De uma obra prima? Podemos concluir que o simples canto de um pássaro desvela o ente em sua primeira acepção, ou seja, as categorias, e o sentido do ser como antecipação? Se assim for, é válido afirmar que o conceito de obra de arte, tal como proposto por Heidegger, se perde na generalidade do conceito de música (*lógos*). Diante de tal afirmação, subsiste a questão: por que reconhecemos algumas obras musicais como obras de arte e outras não? Ou trata-se apenas de um equívoco histórico o fato de pronunciarmos freqüentemente o reconhecimento de algumas obras musicais como obras de arte?

Retomamos a questão antes enunciada. Por que Heidegger não descreve as obras musicais do mesmo modo como descreveu obras das artes plásticas e da literatura? Certamente, não temos resposta para essa questão. Talvez, Heidegger não a tenha. O fato é que nesse tipo de pensamento, o que está em jogo é a própria condição do pensamento. Porém, a experiência com o canto do pássaro nos sugere uma outra questão que tangencia a questão enunciada. Um simples canto de um pássaro, que nada comunica, mas que é reconhecido em sua individualidade; porque falamos sobre ele? Desdobrando a questão; por que pronunciamos discursos sobre a música? De onde provém uma tal necessidade? Por que não nos contentamos simplesmente em ouvir a música?

Fixemos então no que precisamente e unicamente o pássaro nos diz com seu canto; o pássaro anuncia o seu pertencimento individuado (apolíneo) à totalidade (dionisíaca) da *physis*. E assim o pássaro, ou melhor, o canto daquele ente que é parte da *phýsis* deixa-se saber relevante em uma totalidade que cotidianamente só nos é relevante na medida em que é encampada por uma lógica instrumental, própria da dimensão ôntica do *Dasein*. Em uma palavra, a música, em si mesma, se mostra como um outro, que possui validade ontológica, um outro que existe à revelia da visão cotidiana do *Dasein*, que tende a compreender o mundo como um conjunto de úteis. Porquanto seja, a música existe como proposta de afinação, ou, em outros termos, como disposição de rompimento com a afinação vigorante.

A música em si mesma é a voz *do outro* da totalidade da *phýsis* a que também pertencemos. Se sentimos necessidade de falar da música é porque estamos efetivamente no reconhecimento que *um outro* existe por si mesmo. E, por outro lado, o reconhecimento de que *um outro* existe por si mesmo é, por alteridade, o reconhecimento de nossa própria existência. Revela-se aqui, entendemos, a estrutura do *lógos* (música); só há *colheita, ligação,*

oferenda, aceitação e erguimento de um mundo significado na medida que o ente individuado sabe-se co-participante da totalidade da *phýsis*, da totalidade que resguarda e dá sustentação à existência do *outro*. Destarte, falar da música é tão natural quanto a própria música. O *falar sobre* é inerente ao reconhecimento do outro que consegue se fazer ouvir como um existente.

A consideração de que a música é o canto da *phýsis* desdobra-se na proposição de que em todas as coisas há potencialmente música, posto que em todas as coisas há de ressoar o som que provém de sua própria matéria. Há de ser o mundo uma grande composição aleatória? Porém, a questão persiste. Do mesmo modo que indagamos o motivo pelo qual o canto do pássaro parece-nos menos indiferente do que o ranger da porta movida pelo vento, indagamos também porque uma obra musical muitas vezes parece menos indiferente do que o canto do pássaro. E também por que uma obra musical é mais relevante do que outra, a ponto de ser denominada obra de arte.

V- A PERSISTÊNCIA DO ENIGMA DA OBRA DE ARTE (CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS)

5.1- A música concebida como obra de arte: a decisão do ouvinte (guardião) da obra.

Anteriormente, refletimos sobre a concepção de que a música é *lógos*, tal como foi possível inferir dos textos de Heidegger que tratam diretamente sobre o poético. A conclusão alcançada é pouco confortável; afinal, diante de um conceito tão genérico de música, isto é, diante da constatação de que a música traz em si mesma a condição para o acontecimento da verdade, concluímos que o próprio conceito de obra de arte se perde na generalidade do conceito de música. Cabe recordar, o acontecimento da verdade é a condição estatuída por Heidegger para se determinar o que uma obra de arte é. Assim, concebendo a música como a condição genérica do acontecimento da verdade, resta-nos indagar por que algumas músicas são consideradas obras de arte e outras não.

Pensamos no modo pelo qual esta questão é historicamente enfrentada, a saber, sob a perspectiva que leva em consideração a dimensão *ôntica* das obras musicais. Os manuais de história da música são pródigos em referências que nos permitem saber que a distinção entre música artística e música não artística, mesmo que não a aceitemos, efetivamente povoa as concepções ideológicas sobre a música. Outrossim, em que se funda as qualificações contidas em expressões do tipo *música séria*, *canção popular*, *música POP*, *música artística*? Até mesmo a filosofia de Heidegger, que propõe pensar a arte como um fenômeno ontológico, abriga as polêmicas noções de uma *Grande Arte* e de uma *hierarquia entre as artes*. Parece-

nos evidente que o critério apontado por Heidegger para sustentar tais noções, qual seja, o critério do acontecimento da verdade, falha quando aplicado à reflexão sobre a música.

Todavia, a música, ainda que concebida como um ente que sustenta e solicita a fala, se expressa inevitavelmente como uma música em particular que qualificamos ou não como obra de arte. A música possui uma identidade material, ou seja, uma *forma individuada*, que corresponde à sua própria composição (*techné/poiesis*). Isto é válido para uma suíte de Bach, para o canto de um pássaro e porque não para a música aleatória do vento. Destarte, falar sobre a música não é apenas um modo de nos situarmos no âmbito do *pensamento maximamente criativo*, isto é, no âmbito *ontológico* do pensamento. Falar sobre a música implica também em tentar apreender as relações que a configuram como um ente. Em uma palavra, falar sobre a música determinada como obra (ente) também implica em situar o pensamento na região que Heidegger determina como *ôntica*, qual seja, a região aberta pela linguagem estritamente comunicativa e subjetivada. Esse parece ser o problema que se coloca para quem deseja falar sobre a música, segundo o referencial teórico oferecido pela filosofia de Heidegger. Talvez seja por assim entender, que Heidegger tenha evitado descrever as obras musicais singularizadas.

De duas uma: ou a filosofia de Heidegger permite inferir que a música não se inscreva no âmbito categorial que determina as obras de arte; ou, por outro lado, toda música é potencialmente obra de arte, segundo o critério de que o que determina a obra como obra de arte é o acontecimento da verdade. Não obstante, Heidegger não se prende a esta questão. Para ele importa o fato de a música possuir uma conexão necessária com o ser que habita a linguagem, tornando-se ela mesma expressão da indeterminação desse ser. Segundo Heidegger, em toda fala sempre haverá a música que lhe confere substrato afetivo e o caráter

da abertura polissêmica. Ou seja, em toda fala há o *lógos*. E como *lógos*, a música é o *pensamento maximamente criativo* que singulariza-se em uma fala determinada.

Luigi Pareyson, filósofo e interlocutor de Heidegger, adota um posicionamento relativamente simples diante da questão apontada. Segundo Pareyson, sendo o caráter do artístico (*artisticidade*) genérico, pode ele ser encontrado em qualquer fenômeno; em um jogo de futebol, em um vaso de cerâmica, em um discurso político e, sobretudo, nos entes que denominamos obras de arte. Isto porque o artístico se manifesta em graus. Assim, quanto maior o grau de *artisticidade* um ente conter tanto mais artístico será.¹⁶⁸ Poderíamos aplicar esse raciocínio à música. Porém, ressalvas devem ser feitas. Primeiramente, parece-nos tratar de um raciocínio que leva em consideração exclusivamente a dimensão ôntica dos entes. Afinal, por que alguns entes apresentam maior ou menor capacidade de manifestar o artístico? Ou em termos exclusivamente heideggerianos, por que em alguns entes apresentam maior ou menor probabilidade de estabelecerem-se como um local do acontecimento da verdade?

Ao deixar-nos inferir que a música é a mais poética (artística) dentre as artes, Heidegger certamente levou em consideração o critério da revelação das categorias, como um dos modos do acontecimento da verdade. A música, aparentemente, é o ente que oferece a relação mais imediata com a categoria doadora do sentido do ser: o tempo. Mas isso não é válido para todas as músicas? Voltamos assim para o mesmo ponto de nossas indagações. Estaríamos presos em um círculo do pensamento?

¹⁶⁸ PAREYSON, L. *Estética: Teoria da Formatividade*, trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993, cap. 2.

Durante certo tempo, generalizou-se entre os comentadores de Heidegger, a opinião de que o filósofo, ao estabelecer que a obra de arte é um local do acontecimento da verdade subverteu o critério estabelecido por Platão de que o *usuário* e não o artista é o que está mais próximo do ser (idéia). Dentre outros, esta opinião é compartilhada por Maria José Rago Campos no comentário que serviu de prefácio para a tradução brasileira de *A Origem da Obra de Arte*.¹⁶⁹ Reapresentamos aqui o trecho por nós já citado do *Livro X da República* que parece coadunar uma tal opinião:

*Porventura é o pintor que entende como devem ser feitas as rédeas e o freio? Ou o que as fabricou, o ferreiro e o correio? Ou antes aquele que sabe servir-se delas, o cavaleiro somente? - Exatamente. - Acaso não afirmaremos que se passa o mesmo em tudo mais? (...) Grande é, pois, a necessidade, para quem se serve de cada coisa, de ter delas a maior experiência e de se tornar intérprete, junto do fabricante, da boa ou má qualidade do objeto de que se serve quando utiliza.*¹⁷⁰

Contudo, contrariando a opinião mencionada, observamos que no trecho citado, Platão não se refere à música. A propósito, não nos parece que Platão tenha situado a música no âmbito dos fenômenos da mimese em geral, sobretudo, dos que concernem às artes plásticas (escultura e pintura). Quanto à música, propriamente, é preciso pensar sobre o valor peculiar que lhe é dado por Platão, seja reconhecendo-lhe como expressão da harmonia universal, seja reivindicando como disciplina presente em todas as etapas do processo pedagógico.¹⁷¹

Controvérsias a parte, apontamos uma semelhança entre Platão e Heidegger; para ambos os filósofos, guardando-se todas as diferenças entre suas respectivas filosofias, o *usuário* é capaz de emitir um juízo sobre o ser. Por razões óbvias, Heidegger não emprega o

¹⁶⁹ HEIDEGGER, 1986, prefácio.

¹⁷⁰ PLATÃO. *A República, tradução de Maria Helena da Rocha Pereira*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, Livro X, pr. 601 a.

¹⁷¹ PLATÃO, 2005, Livro III.

termo *usuário*, uma vez que sua filosofia traz a marca de um pensamento que busca ultrapassar a *visão utilitarista* do mundo.

Destarte, retomamos o desfecho dos argumentos que constam na terceira parte de *A Origem da Obra de Arte*; não seria justamente no *guardião (Dasein)* que a obra de arte completa o seu sentido de ser um acontecimento da verdade? Não seria o *guardião (Dasein)* o destino da *oferenda* do ser? Ora, qualificado ou não como um *usuário*, o guardião, ou seja, o *homem teórico* possui, assim o quer Heidegger, a prerrogativa de reconhecer o *acontecimento* da verdade que na obra de arte tem lugar. Por conseguinte, o guardião há de saber o que é a obra de arte, qualificando-a como um fenômeno ontológico, portador do ser, isto é, do poético.

Acrescenta-se que, como Heidegger observa no primeiro parágrafo de referido ensaio, já nascemos imersos em uma pré-compreensão do que seja a arte. Em uma palavra, embora Heidegger tenha apontado o acontecimento da verdade como um critério para a determinação do que seja a obra de arte, a decisão final sobre a indagação repousa no *guardião (Dasein)*, por que não dizer, no homem. Não obstante, para o presente estudo, urge indagar sobre os *estados* da escuta, a fim de saber as condições que permitem-nos identificar ou não um objeto musical como obra de arte e, sobretudo, as condições que nos permitem proferir discursos analíticos e descritivos sobre tal objeto. Por isso, permitimo-nos, um pequeno exercício tipológico para identificar os *estados mais comuns da escuta*, os quais, dados em conjunto, expressam o diálogo entre as práticas discursivas analítica e descritiva.

Um primeiro estado da escuta é característico da associação entre música, entretenimentos e comemorações. Nesse estado, mantemos os juízos estéticos afinados à

concepção de que a música deva ser *adequada* ao uso social. Frequentemente, multiplicam-se convenções sobre tal adequação. Por exemplo, é comum que a prática de esportes radicais ocorra acompanhada pelo *rock`n`roll*. Da mesma forma que momentos românticos são tradicionalmente embalados por boleros e momentos festivos requerem músicas de andamentos rápidos e harmonias previsíveis. A indústria cultural chega mesmo a estabelecer gêneros de ocasião: música de carnaval, de natal, de rodeio etc. Perguntamos, porém, o que fundamenta a adequação entre música e ocasião?

Certamente, há algo na efetividade da música que se coaduna ao comportamento derivado da escuta. Afinal, uma convenção requer o mínimo de consenso. Não obstante, o que já está convencionado muitas vezes parece anteceder a própria experiência estética, reduzindo-a à previsibilidade dos comportamentos coletivos. Por isso, nesse estado da escuta reagimos à música antes mesmo de termos vivido a experiência por ela proporcionada.

Ainda no campo dos significados convencionados, cabe destacar a tradicional associação entre música e crença. Nessa associação fica evidente o intercâmbio semântico que há entre música e fenômeno ao qual ela adere. Porém, crenças carecem de fundamentos; por isso, para que se imponham como realidade, em muito dependem da gama de sensações provenientes da música e também das outras artes. Destarte, a associação entre crença e música parece natural, como se tais entes fossem matérias de uma mesma proveniência. O resultado disso é que o juízo estético fica obliterado em função da suposição de que a música existe por uma vontade que transcende a sua existência efetiva. Imersos na crença, é provável que renunciemos ao próprio gosto, não reconhecendo a música em sua dignidade ontológica.

Um segundo estado da escuta é o que nos leva a conceber a música como um instrumento de identificação a grupos ou classes sociais. Geralmente, esse estado envolve algum conhecimento técnico. Todavia, quando nele inscritos, incorremos no risco de relacionarmos mais com o dito sobre a música do que com aquilo que ela diz por si mesma. Um terceiro estado da escuta encampa a compreensão de que a música é experiência subjetiva. Esse estado atende ao apelo que, a nosso ver, provém da própria música, qual seja, o de verbalizar a experiência estética, recorrendo, na maioria das vezes, à dimensão analítica da linguagem. Em linhas gerais, a música é reconhecida como um instrumento de expressão e moldagem de afetos. Nesse estado, à semelhança dos anteriores, enquadraremos a experiência musical em alguma teoria própria da afinação vigorante do *Dasein*.

Aparentemente, um quarto estado da escuta é antagônico ao terceiro; referimo-nos àquele em que acolhemos a concepção de que a música possui dimensão autônoma. Inseridos nesse estado, proferimos discursos que dizem respeito somente à música, reivindicando que as sensações decorrentes da experiência musical provenham dela mesma e dizem respeito somente a ela. Atentamos para o fato de que embora pronunciemos a intenção de alcançar a dimensão imediata da música (*o falar por si mesmo da música*), atendemos ao apelo original da *afinação* do *Dasein*, ao explicar a própria música segundo a finalidade de suas estruturas.

Em um quinto estado da escuta evocamos o potencial de comunicação da música, para, a seguir, concebê-la como instrumento de persuasão. Para tanto, servimo-nos de três estratégias de persuasão: a primeira é aquela em que o persuadido se vê projetado no plano referencial da obra. As referências estimulam sua memória, fazendo-o reviver determinado estado emocional, tal o que ocorre nos contextos em que incidem músicas de ocasião.

A segunda estratégia de persuasão é a que se dá no âmbito da *congenialidade* entre ouvinte e obra. Através da *congenialidade*, o ouvinte identifica-se ao processo composicional que dá estatura à obra, a ponto de se tornar parte dele e, sobretudo, a ponto de acreditar que as referências presentes na obra são suas. Decorre que a impressão de que a correspondência afetiva entre o plano referencial e ouvinte pode parecer *necessária e anterior* à experiência estética. Ao escutarmos, por exemplo, um hino de futebol, estamos tão acostumados ao seu processo composicional que nos distraímos dele, aderindo, por completo, à crença que suas referências impõem.

A terceira estratégia de persuasão é a que pressupõe um ouvinte capaz de reconhecer ou mesmo aplicar conhecimentos técnicos. Nessa situação, o ouvinte aproxima-se da dimensão ontológica da obra musical, ao intuir as possibilidades de manipulação técnica de sua matéria. Todavia, o ouvinte afasta-se de tal dimensão, ao enquadrar a obra em algum juízo que é anterior a sua existência efetiva. Porém, nesse enquadramento, o ouvinte alimenta a crença que tem no valor de seu próprio gosto; e assim, é possível que, por exemplo, diga: “trata-se de uma *música séria* porque nela o compositor, ainda nos primeiros compassos, nos remete a uma tonalidade distante.” Ou ainda, “trata-se de uma grande obra cuja grandeza de sua estrutura provém do desenvolvimento de um único motivo.”

Os estados de escuta até aqui mencionados tem em comum o fato de estarem articulados à afinação vigorante do *Dasein*. Sustentados por eles, verbalizamos a experiência musical no âmbito da dimensão ôntica da linguagem (cotidiana). Evidentemente, essa tipologia dos estados da escuta pode ser ampliada, na medida em que as situações que envolvem a relação uso/música se multiplicam. Por isso, não pretendemos elaborar uma tipologia completa, mesmo porque tal é concomitante à dinamicidade da existência efetiva.

Não obstante, as reflexões acumuladas permitem-nos caracterizar o estado da escuta em que alcançamos a experiência ontológica com a música.

Não há nada que impeça que um sexto estado da escuta, justamente o que alcança a dimensão ontológica da experiência musical, envolva também a experiência com os outros estados. A propósito, os estados de escuta aqui identificados podem coexistir. Evocamos a noção que, acreditamos, foi suficientemente apresentada no presente estudo: ôntico (ente) e ontológico (ser) co-pertencem na estrutura do *Dasein*. Assim, pensamos inicialmente o sexto estado da escuta em uma situação peculiar de apropriação utilitária da música, precisamente, aquela em inserimos a música em uma outra obra de arte; uma peça de teatro, por exemplo. O procedimento metodológico proposto é semelhante ao empregado por Heidegger, quando o filósofo descreveu os sapatos de camponês, convertendo o quadro de Van Gogh em um posto privilegiado de observação.

Nessa situação, colocamos em exercício as técnicas que regem a relação entre música e texto, a saber: a capacidade de a música sublinhar, descrever, ilustrar ou mesmo contrastar determinados aspectos de um texto, seja ele verbal ou puramente imagético. É evidente que a inserção da música coaduna-se às referências do texto. Talvez a música dialogue ou desloque o seu significado, através das possíveis analogias entre suas estruturas e as imagens por ele veiculadas. Pode ser também que a música articule o texto, pontuando e demarcando seus silêncios, fazendo vir à tona significados subtendidos. Nos casos citados, constata-se um reforço mútuo de significação.

Entretanto, quando a música circunscreve o texto em sua abertura ocorre uma tensão entre afinações. Retomamos a noção de que as afinações convivem, não obstante suas

diferentes forças. No exemplo, a música não propõe uma afinação em particular, mas, devido ao seu caráter de indeterminação ontológica, abre a perspectiva de existirem outras afinações, que podem prescindir de referências que alimentam as operações cognitivas próprias do ouvinte. Podemos simplesmente escutar música e apreendê-la sem vínculos necessários a imagens e palavras. É por isso, em nosso entendimento, que uma mesma música comporta e sustenta inúmeras e diferentes encenações, justamente porque que tem o caráter da máxima abertura ontológica. A contrapartida nem sempre é verdadeira. Uma encenação que comporta algum tipo de texto, verbal ou imagético, solicita a particularização de seus elementos constituintes.

Na circunscrição da música, uma obra se afirma como estrutura determinada que está em tensão com o indeterminado da música que a envolve. A situação se repete no âmbito estrutural interno da obra. Há casos, por exemplo, em que as personagens adquirem uma identidade proveniente do papel (função) que exercem. As histórias das personagens se cruzam, se negam ou mesmo se reforçam, embora as personagens mantenham a identidade. Entretanto, conferimos a uma dessas personagens uma trilha sonora. Embora esta trilha possa estar articulada aos seus conteúdos de referência textual/imagética, ela é acréscimo de não dito ontológico. Um tal acréscimo provoca um retraimento da personagem em si, posto que ela há de se manter individualmente e organicamente, mediante a indeterminação que a circunscreve. Contudo, ao retrair-se, a personagem suspende suas funções, destacando-se, por conseguinte, da totalidade que configura a obra e afirmando-se como um ente em si mesmo, deslocado de seu mundo de circunscrição.

A personagem destacada pela música é incomunicável posto que está retraída em si mesma. A música dá voz à sua incomunicabilidade, porém não lhe dá palavras. A personagem

possui intenção de linguagem, mas não linguagem. Tudo o que ela diz é da ordem do vir a ser dito, posto que se disser algo, individua-se. Remetemo-nos então à noção de que a obra abriga um *combate* entre *um mundo* e *a Terra*, ou ainda, entre *Apolo* e *Dioniso*. Comportando um tal combate, a obra revela o dilema fundamental da personagem: de um lado permanecer como individualidade (formal), permanentemente ameaçada pelo desvanecimento; de outro, desvanecer-se enquanto presença para compor a totalidade insinuada pela música. A personagem reveste-se do não dito do ser, porém não o tendo como falta de palavras, mas como excesso.

No sexto estado da escuta vivemos situação análoga a da personagem descrita. Circunscritos pela música, situamo-nos entre a afinação vigorante, própria da dimensão ôntica da existência, e as outras que estão supostas como possibilidade, próprias do caráter de abertura da música para o ser. Nesse estado de tensão, devemos decidir entre edificarmo-nos como sujeito, que faz da própria música o objeto de sua análise, segundo as referências mundanas (ônticas), ou desvanecermos-nos como subjetividade, experimentando a abertura para outras afinações sugeridas pela música. Assim, descobrimos a *convocação* da música para o discurso, mesmo intuindo que o discurso seja insuficiente para mantermo-nos no âmbito da abertura ontológica.¹⁷²

A convocação da música para o discurso é um excesso de oferenda do ser que a ela é idêntico no modo da indeterminação do não-dito. Mesmo que o discurso converta-se em verbalização da compreensão do ser convertida em entendimento do ente, mesmo então que o

¹⁷² A propósito, enfatizamos uma vez mais o sentido em que empregamos o termo discurso ao longo desse estudo: uma articulação, no plano da linguagem, entre a concepção originária do ser e a transformação dessa concepção em entendimento sobre o ente, segundo o modo da afinação vigorante.

discurso fale segundo a afinação vigorante, a convocação da música para o discurso encorajamos a querer dizer mais do que aparentemente é possível dizer, e situarmos-nos no abismo do extraordinário do aberto. No lugar desse instante, qual seja, na indecisão diante do chamado para a decisão, vivemos a experiência originária do discurso, a partir do que para nós, destacados do mundo das referências cotidianas (históricas), é silêncio.

Discursar a partir do silêncio é o mesmo que discursar sem a referência conceitual do ente; esta é a condição para o juízo ontológico, na posse do qual nomeamos uma música como obra de arte. Anotamos que esse discursar nasce justamente da música que sustenta a palavra. Portanto, a música é a condição para a sua própria determinação como obra de arte. Assim, dizer que uma determinada música é obra de arte é simplesmente reconhecê-la em sua dignidade ontológica, como um ente que é por si mesmo, não obstante o conceito.

A questão de determinar se uma música é ou não obra de arte é respondida em um estágio da escuta onde o sujeito não impera, qual seja, no estágio da tensão em relação à afinação vigorante. Reiteramos, a resposta não se apóia no conceito, mas no reconhecimento da existência em si do ente. Por isso, não nos parece tratar-se a questão referida de uma *falsa questão*. Não nos parece também que mantermos-nos ou não nessa questão seja uma decisão arbitrária, posto que ela provém da convocação da música para o discurso.

Pronunciamos freqüentemente: isto é uma mesa ou qualquer outro objeto. Porém, esse pronunciamento se reveste do conceito próprio da afinação. Por outro lado, pronunciamos que tal música é obra de arte, sem, no entanto, dispormos de conceitos consensuais para sustentar o juízo implícito no pronunciado. Este se dá, inclusive, à revelia de conceitos, diga-se, constituídos no *a posteriori* da experiência originária, os quais *tradicionalmente* são aceitos.

O que é uma obra de arte musical? Algo que possui unidade? Uma coisa que emociona? Um ente autônomo? Um objeto que possui coerência formal? Tudo isso está certo, até que uma obra forneça-nos elementos para a constituição de novos conceitos sobre ela mesma e sobre as outras obras.

Sabemos, por exemplo, que não existem milhares de *Quintas Sinfonias* de Beethoven, mas apenas uma que aprendemos a chamar de obra de arte. Todavia, existem milhares de ouvintes que, na posse do próprio *Dasein*, reconhecem esta obra como um ente em si mesmo, e que podem, em um ato de decisão, denominá-la ou não obra de arte. O que se tem aqui é uma mera questão de emprego de termos e expressões. É somente como um ente em si mesmo que a obra solicita o conceito. E é justamente na dificuldade de proferir o conceito, ou seja, justamente na dificuldade de se enquadrar um ente na afinação vigorante, que recorreremos à denominação: obra de arte. Nesse sentido, a obra de arte é um nome para a indeterminação do ser que é solicitado pela música.

O discurso que provém do sexto estado da escuta, qual seja, o discurso descritivo, é *origem* dos discursos analíticos, a partir dos quais se articulam os conceitos que constituem corpo de conhecimentos sobre a música. *Origem* no sentido de que ele é uma *fala* que se vincula diretamente à escuta que ainda não se decidiu por uma afinação e que, por isso, não se subjetivou completamente; a saber: uma *fala* que provém da abertura ontológica que tem lugar na verdade (*clareira*).

Contudo, indagamos: o que precisamente escutamos no sexto estado da escuta? O que propriamente o discurso descritivo descreve. Segundo os argumentos apresentados ao longo desse estudo, escutamos as categorias, ou seja, o ente em sua primeira acepção. Com isso não

queremos dizer que o discurso descritivo pronuncie meros estados categóricos, tais como: o brilho, a cor, a verticalização do som. O discurso descritivo não fixa a palavra em um significado determinado, pelo contrário, ele a mantém no aberto da decisão ontológica que, a partir das categorias, categoriza o fenômeno. O discurso descritivo, por que não dizer, é poesia em sentido estrito, tal como Heidegger a define; ele é movimento e, como tal, é um modo de manter a palavra em movimento, em uma tentativa de reter a dinamicidade do fenômeno musical.

O discurso descritivo é uma constante via de acesso a qualquer outro discurso que porvir, inclusive e, sobretudo, para o *discurso analítico*. Caracterizado como o discurso que beira o abismo da indeterminação ontológica, o discurso descritivo não é nada *confortável* para o *Dasein*. É uma situação de risco, como diz Heidegger: *a mais perigosa das ocupações*. Risco para quem? Para o próprio sujeito que se constitui no *Dasein*. Sendo assim, o *Dasein*, concomitante à experiência poética (ontológica), há de querer refugiar-se no conforto do *discurso analítico* (ôntico).

Em contrapartida, o discurso analítico, na medida em que apresenta seus resultados muitas vezes incontestáveis, não apenas comprova a sua própria eficácia, como também confirma o que para ele aqui supomos: o fato de ele estar enraizado ontologicamente na descrição, isto é, o fato de ele advir de uma relação de co-pertencimento entre ente e ser, validada, uma primeira vez, pela verdade única, a *clareira*, e por um dos modos históricos da verdade: *adaequatio res et intellectus*.

5.2- Répons.¹⁷³

O subtítulo enunciado no início do capítulo é o modo de conclusão do presente estudo: considerações provisórias. Provisórias posto que o pensamento permanece aberto. Dialogamos com teorias, obras; dialogamos fundamentalmente com os discursos que proferimos sobre a música. E recorreremos uma vez mais a uma obra musical, muito oportuna para a situação; uma obra que tem o próprio diálogo como matéria de seu artístico. Tentamos uma vez mais alcançar o sexto estado da escuta; *Répons!*

Como observa Nattiez, Boulez foi especialmente cuidadoso em articular as estratégias de escuta e composição, com o claro objetivo de solucionar o problema da ruptura entre a produção musical contemporânea e seu público. Para tanto, *Répons* possui algumas características estruturais que contribuem para que seja percebida como *unidade*, talvez o único princípio estético do qual os compositores do século XX não prescindiram. São elas: 1) o emprego de um *Envelope* constituído de elementos de repetição e traços estruturais comuns que permitem que a memória e a escuta conheçam o objeto inicial em suas diferentes configurações. Esse *Envelope* contém em sua origem uma cadeia de intervalos que dá um perfil comum a eventos diferentes entre si, mas que auditivamente se mostram aparentados; 2) a utilização sistemática de um material de base, uma cadeia de cinco acordes de sete sons que pode ser reconstituída no princípio da obra; 3) o emprego de sinais que sublinham as grandes

¹⁷³ A versão que aqui comentamos está registrada no CD: BOULEZ: *Répons*(42'31). Hamburg: Deutsche Gramophon, 1998. Ela conta com a seguinte instrumentação: instrumentos solo (harpa, metalafone, vibrafone, címbalo, piano, piano preparado); sistema eletro-acústico (computador e seis alto-falantes); orquestra (2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, clarineta baixo, 2 bassons, 2 cornes, tuba, 3 violinos, 2 altos, 2 violoncelos, contrabaixo).

modificações estruturais no decorrer da obra; 4) uma Introdução que prefigura tudo que irá acontecer, ou seja, tudo o que dela decorre.¹⁷⁴

Répons é constituída pela ambigüidade, tendo como base formal o espelhamento *responsorial*, propiciado pelo constante diálogo entre músicos e alto-falantes dispostos em diferentes partes da sala de concerto. Música serial entremeada de terças diatônicas; zonas alternadas de ordem e entropia; ritmos regulares e irregulares. Como intenta Boulez, sua macro-estrutura deriva de uma linha superior de cinco acordes. A esta macro-estrutura corresponde o nível de escuta global, sumário, intuitivo. Sua micro-estrutura deriva das subseções formadas por grupos de fusas, fenômenos adjacentes, quais sejam a ornamentação e os gestos entrópicos. A esta micro-estrutura corresponde a escuta analítica, que exige atenção e engajamento.

Não obstante, atemo-nos ao que caracterizamos como o *sexto estado da escuta*. Buscamos nos posicionar no lugar que nos foi destinado por Boulez: entre a orquestra e os seis solistas que, por sua vez, estão circundados por seis alto-falantes. A idéia é reproduzir no espaço físico uma espiral. No meio desta espiral, o ouvinte está literalmente dentro da música, ao mesmo tempo próximo dos eventos anteriores e seguintes que compõem sua estrutura de obra.¹⁷⁵

Podemos ouvir imediatamente os sons circundantes. As primeiras notas incisivas da orquestra soam como um gesto ascendente, uma questão, que será respondida em movimento

¹⁷⁴ Uma análise detalhada de *Répons* é encontrada em: NATTIEZ, Jean-Jacques. *Répons E A CRISE DA "COMUNICAÇÃO" MUSICAL CONTEMPORÂNEA*. SP: ATRAVEZ, atravez@atravez.org.br, 1998.

¹⁷⁵ Não por acaso, os técnicos do IRCAM tiveram a preocupação de reproduzir no CD as condições da performance, através dos recursos de espacialização sonora oferecidos pelo computador.

inverso. Um gesto simples, diga-se de passagem, para a escuta que não adentrou aos detalhes, que não compreendeu as relações causais. A propósito, a análise comprova! Os sons dispostos em série deixam-se ouvir mais imediatamente como timbres, antes que o sujeito possa decifrar-lhes a lógica de disposição. Ouvidos como timbres, os sons estão postos ao nosso *cuidado*. Destarte, reconhecemos os sons como um *outro*.

Reconhecemos os sons como timbres, ou seja, sabemos o som como um outro que possui *substância*. Sendo assim, estamos *fora* do sons, ou como queiram, os sons estão fora de nós. Todavia, não estaríamos dentro dos sons, segundo o plano do compositor? Certamente, o dado físico é inquestionável. Por conseguinte, descobrimo-nos dentro e fora dos sons de *Répons* ao mesmo tempo. Na medida em que os diálogos de *Répons* se desenvolvem, confirmamos a impressão. Estamos *dentro* e *fora* de um diálogo entre três, a saber, entre solistas, orquestra e alto-falantes.

Dentro e fora de *Répons* não nos entregamos de todo à afinação sugerida pela obra. Até que os sons granulados dos alto-falantes anunciam uma nova seção. Nesse instante em que finda a introdução, antecipamos à forma da obra, trazendo-a obra para dentro de nós. Tendo a obra dentro de nós, aprendemos seus tempos, aquele tempo caótico dos sons granulados que descrevem longos trilos, e os dos gestos métricos emitidos pelos solistas e pela orquestra. Sabemos cada vez mais a forma da obra, na medida em que percorremos suas zonas de adensamento e rarefação de textura e andamento. Trilhamos e adivinhamos as mudanças de seções, talvez, por mantermo-nos suficientemente próximos e distantes dos eventos.

Porém, na medida em que os diálogos se reproduzem entre as vozes, sabemos-nos uma vez mais fora dos mesmos. Fora porque não provém de nós as respostas que são dadas as perguntas. Escutamos os diálogos sem efetivamente deles participar. E a música que estava dentro de nós agora parece também estar fora, deixando-nos indecisos quanto à sua própria posição. Nesse estado de indecisão, descobrimos que o movimento das estruturas materiais de *Répons* produzem o espaço; nisso consiste a *estranheza* de *Répons*! Uma estranheza, diga-se que provém de um *combate* entre a matéria da música e o espaço que ela cria.

O espaço criado pelas estruturas materiais de *Répons* parece-nos diferente daquele que circunscreve os objetos que estão dispostos na sala em que escutamos a música. É um espaço que se mostra no ato de sua abertura, tão evanescente quanto a duração das referidas estruturas. Por outro lado, o espaço que circunscreve os objetos parece imóvel, como se existisse antes da existência dos próprios objetos. Destarte, a verdade acontece em *Répons* como a dúvida sobre a natureza originária do espaço.

A escuta aberta pelo acontecimento da verdade em *Répons*, qual seja, a verdade que se instaura como dúvida sobre a natureza originária do espaço, produz a visão incomum sobre as coisas, que agora podem ser *vistas* em seus diferentes estados de mobilidade. Imbuídos pelo espaço sugerido pelo transcurso da matéria sonora evanescente atentamos ao espaço que circunscreve cada ente em particular. Portanto, a escuta de *Répons* é origem da visão, sustentando com nomes a estatura do visto.

No *sexto estado da escuta* contrariamos a opinião comum, de que o som traz necessariamente a imagem. Sabendo, através da escuta, o movimento da imagem compreendemos que esta sempre há de requisitar o rompimento do silêncio, posto que a cada

vez que ela muda a escuta doa-lhe o nome do que dela se impõe como presença. E assim *Répons* realimenta o conceito que temos sobre obra de arte: um objeto que tem algo de si e de nós mesmos. Um estar constante entre o dentro e o fora. Nesse estar entre que é próprio da música apreendemos o som no momento em que ele dá voz à imagem das coisas, fundando um mundo de significados.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. Giovanni Reale. SP: Loyola, 2002.

ARVON, Henri. *A Filosofia Alemã: A Filosofia Existencialista*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

BICCA, Luiz. Ipseidade. *Angústia e Autenticidade*. Revista Síntese, Belo Horizonte, v. 87, n. 24 (76), 1997.

BORNHEIM, Gerd A. *Introdução ao Filosofar*. SP: Editora Globo, 2009.

BRELET, Gisele. *Tempo Histórico e Tempo Musical em Hegel*, In: *Kriterion – Revista de Filosofia – ISSN – 0100-512 X – Vol. 76 – BH: UFMG, Janeiro a Junho de 1986*, p 211-220.

CAMPOS, Maria José Rago. *Arte e Verdade*. BH: Ed. Loyola, 1992.

CLIFTON, Thomas. *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*. New Haven: Yale University Press, 1983.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

_____. *Music, imagination & Culture*. Oxford: University Press, 1990.

DANTAS, Maria Luzia. *Caminho e círculo no pensamento de Martin Heidegger*. Lorena: Santa Teresa, 2006.

DAMSCHRODER, David. *Thinking About Harmony – Historical Perspectives On Analysis*. NY: Cambridge University Press, 2008.

DASTUR, Françoise. *Heidegger – La Question Du Logos*. Paris: VRIN, 2007.

_____. *Hölderlin, Tragédie et Modernité, Hölderlin, Tragédia e Modernidade, trad. de Antônio Abranches, in: Reflexões*. RJ : Ed. Relume-Dumará, 1994.

DILTHEY, Wilhelm. *Teoria das Concepções de Mundo*. Lisboa: Ed. 70, 1992.

DUARTE, Irene Borges. *O templo e o portal. Heidegger entre Paestum e Klee*. www.filosofia.uevora.pt/ibduarte/ibduarte2005.pdf.

DUARTE, Rodrigo – org. *O Belo Autônomo: Textos Clássicos de Estética*. BH: Editora UFMG, 1997.

FERRARA, Lawrence. *Philosophy And The Analysis Of Music – Bridges to Musical Sound, Form, and Reference*. New York: Greewood Press, 1991.

FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. SP: Annablume, 2007.

FRIEDLANDER, P. *A discussion with Martin Heidegger, in: Plato: an introduction*. NY, 1958.

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa, trad. de Celeste Aínda Galeão*. RJ: E. Tempo Brasileiro, 1985.

_____, Hans-Georg. *Verdade e Método: Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica*. Trad. Flávio Paulo Meuer. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

GILES, Thomas Ransom. *História do Existencialismo e da Fenomenologia*. SP: EPU/USP, 1975.

GREENE, David B. *Music In Search Of Itself*. USA: Edwin Meller Press, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Lendo para a Stimmung? Sobre a ontologia da literatura hoje*. Revista índice (<http://www.revistaindice.com.br>), vol. 01, n. 01, 2009/2. ISSN 2175-6244.

HAAR, M. *Le Chant de la Terre Heidegger et Les Assises de L'Histoire de L'Être*. Paris: Éditions de l'Herne, 1985.

HARTMANN, ERNESTO. *Estruturação Musical – Conceitos Básicos*. In: http://www.4shared.com/phto/-Mv3C7rV/Srie_Harmnica.html - 2004.

HEIDEGGER. *A Caminho da Linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. RJ: Ed. Vozes, 2003.

_____. *A Época da Imagem de Mundo*. In: *Caminhos da Floresta*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2000.

_____. *A Origem da Obra de Arte*. Trad. De Maria da Conceição Costa. Lisboa: Ed. 70, 1977.

_____. *A Origem da Obra de Arte*, trad. de Maria José Rago Campos In: números 76,79,80 e 86 *Revista Kriterion*. BH: Departamento de Filosofia da UFMG, 1986/1992.

_____. *A questão da técnica*, in: *cadernos de tradução n 2 DF/USP*. SP: USP, 1997.

_____. *Carta sobre o Humanismo*. Trad. Rubens Eduardo Farias. SP: Centauro Editora, 2005.

_____. *Essais et Conférences*. Paris: Gallimard, 1958.

_____. *Holderlin und das Wesen der Dichtung, Holderlin et l'essence de la poésie*. In: *Approche de Holderlin*, trad. de H. Corbin. Paris: Gallimard, 1962.

_____. *Hölderlins Hymnen Germanien und Der Rhein*. 2a Ed. GA 39. Frankfurt a/M Klostermann.

_____. *Identidade e Diferença (título de uma compilação original publicada pela editora Günther Neske, Pfullingen abarcando duas conferências: O princípio da identidade e A constituição onto-teo-lógica da metafísica)*, trad. de Ernildo Stein, Vol. Heidegger, col. *Pensadores*. SP: Ed. Abril Cultural, 1984.

_____. *Introdução a Metafísica*, trad. Emmanuel Carneiro Leão. RJ: Edições Tempo Brasileiro Ltda, 1999.

_____. *Kant und das Problem der Metaphysik*, trad. de Ernildo Stein, Vol. Heidegger, col. *Pensadores*. SP: Ed. Abril Cultural, 1984.

_____. *L'Art et l'Espace*. In: *Questions III-IV*. Paris: Gallimard, 1996.

_____. *Metafísica de Aristóteles – Livros 1-3. Sobre a essência e a realidade da força.* Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Ed. Vozes, 2007.

_____. *Nietzsche, Vol.1 & 2.* Trad. Marco Antonio Casanova. RJ: Forense Universitária, 2007.

_____. *Nietzsche, vol.1/4 – Trad. David Farrell Krell.* New York: Harper One, 1991.

_____. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão.* Trad. Marco Antonio Casanova. RJ: Forense, 2003.

_____. *Que significa pensar?* Ijuí: Unijuí, 2002.

_____. *Que é a Metafísica, trad. de Ernildo Stein, Vol. Heidegger, col. Pensadores.* SP: Ed. Abril Cultural, 1984.

_____. *Qu'est-ce que la philosophie (em francês no original), trad. de Ernildo Stein, Vol. Heidegger, col. Pensadores.* SP: Ed. Abril Cultural, 1984.

_____. *Ser e Tempo. Trad. de M. de Sá Cavalcanti (2 vol).* RJ: Vozes, 1988.

_____. *Être et Temps. Trad. François Vezin.* Paris : Gallimard, 1986.

_____. *Serenidade. Trad. Maria Madalena Andrade, Olga Santos.* Lisboa: Instituto Piaget, DL. 2000.

_____. *Sobre a essência da verdade, trad. de Ernildo Stein, Vol. Heidegger, col. Pensadores.* SP: Ed. Abril Cultural, 1984.

_____. *Sobre a Madona Sistina, trad. de Nina de Melo Franco.* BH: Editora UFMG, 2001.

_____. *Sobre o “humanismo”, trad. de Ernildo Stein. In: Conferências e Escritos Filosóficos.* SP: 1973.

_____. *Tempo e Ser, trad. de Ernildo Stein, Vol. Heidegger, col. Pensadores.* SP: Ed. Abril Cultural, 1984.

JARDIM, Luis. *Articulação da Afinação e a Arte para Martin Heidegger*. In: *Existência e Arte – Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei – Ano III – Número III – Janeiro e Dezembro de 2007*.

KOELLREUTTER. *Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea – Org. Bernadete Zagonel e Salete M. La Chamurela*. PA: Movimento, 1984.

_____. *Introdução à Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal, Resumo de Aulas*. SP: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 1987/1988.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A Imitação dos Modernos, Ensaio sobre arte e filosofia organizados por Virginia de Araújo Figueiredo e João Camilo Penna*. SP: Paz e Terra, 2000.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar, v.1/2*. Petrópolis: Editora Vozes, 1992.

LISLE, Charles-Marie Leconte. *La fille aux cheveux de lin, in: "Chansons écossaises"*. Sammlung "Poèmes antiques" erschienen, 1852.

LOCHHEAD, Judy. *Postmodern Music – Postmodern Thought*. USA: Garland Pub., 2001.

LOLAS, Ricardo Espinoza. *Signo y Pragmatismo em El Último Heidegger a Luz Del Pensamiento Del Signo de Xavier Zubiri*. Nono Encontro Internacional sobre o Pragmatismo. SP: PUC, 06 a 09/11/2006.

LOPARIC, Zeljko. *Sobre a ética em Heidegger e Wittgenstein*. *Natureza Humana*, v.2, n.1, 2000, p 129-144.

MAC DOWELL, João A. *A Gênese da Ontologia Fundamental de M. Heidegger*. SP: Ed. Loyola, 1993.

MEEÛS, Nicolas. *De la Forme Musicale et de Sa Segmentation*, in: *Musurgia*, Vol. 1, n. 1, 1994.

MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.

_____. *Music, The Arts, and Ideas*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.

MILOVIC, Mirolav. *A Utopia da Diferença*. Alceu, vol.7, n.13 – p 274/283 – Jul/Dez de 2006.

MOLINO, Jean. *Analyser, in Analyse et Pratique Musicale*, vol. 1, n. 1, 1994.

_____. *Le Sing Musicien, Essais de Sèmiologie et d'anthropologie de La musique*. Paris: Brudet / Chastel, 2007.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Répons E A CRISE DA “COMUNICAÇÃO” MUSICAL CONTEMPORÂNEA. SP: ATRAVEZ, atravez@atravez.org.br, 1998.

NICOLAS, François. *O que é um estilo de pensamento musical, trad. Carole Gubernikoff*. In: Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música – ISSN 1414-7939 – vol.9 – RJ: Centro de Letras e Artes UNIRIO, Julho 2007 – p.118-131.

NIETZSCHE. *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos. Trad. Carlos A. R. de Moura*. In: Pensadores, Vol. Pré-Socráticos. SP: Victor Civita, 1978.

_____. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo, trad. J. Guinsburg*. SP: Companhia Das Letras, 2006, 2ª ed.

_____. *Obras Incompletas, O Nascimento Da Tragédia No Espírito Da Música, Col. Pensadores, Vol. Nietzsche, trad. Rubens Rodríguez Torres Filho*. SP: Editora Nova Cultural, 1999.

_____. *Além do Bem e do Mal*. SP: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Obras Incompletas, Considerações Extemporâneas – Da Utilidade e desvantagem da história para a vida (1874), Col. Pensadores, Vol. Nietzsche, trad. Rubens Rodríguez Torres Filho*. SP: Editora Nova Cultural, 1999.

_____. *Obras Incompletas, Humano, Demasiado Humano – Um livro para espíritos livres – primeiro e segundo vol. 61/135, Col. Pensadores, Vol. Nietzsche, trad. Rubens Rodríguez Torres Filho. SP: Editora Nova Cultural, 1999.*

_____. *Ecce Homo, trad. Paulo César Souza. SP: Max Limonad, 1985.*

_____. *A Genealogia da Moral, trad. Paulo César Souza. SP: Brasiliense, 1987.*

_____. *O Caso Wagner (antologia) in Fundadores da Modernidade. SP: Editora Ática, 1991.*

_____. *A Visão Dionisíaca do Mundo. SP: Martins Fontes, 2006.*

NOGUEIRA, João Carlos. *Heidegger ou Os Novos Caminhos da Filosofia. Campinas: Revista Reflexão. Vol. I, nº 03, setembro, 1976.*

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e Poesia – O pensamento poético. BH:UFMG, 1999.*

_____. *Heidegger e a Poesia. Natureza Humana 2(1): 103-127, 2000.*

_____. *Introdução à Filosofia da Arte. SP: Ática, 2000*

_____. *Passagem para o poético – Filosofia e Poesia em Heidegger. SP: Ática, 1986.*

_____. *Heidegger & Ser e Tempo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.*

PAREYSON, L. *Estética: Teoria da Formatividade, trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.*

PIERRE Rabhi. *Le Chant de La Terre, Collection Les Petits Livres de la Sagesse. Paris: La Table Ronde, 2002.*

PINHEIRO, Paulo J. M. *Sobre a Noção de “ajlhvqeia” em Platão (a tradução heideggeriana)*, in: *O que nos faz pensar*. RJ: PUC, 1º Semestre, 1997.

PLATÃO. *Timeu. Introd. José Trindade dos Santos. Trad. Maria José Figueiredo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

_____. *A República, tradução de Maria Helena da Rocha Pereira*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

RAMEAU. *Treatise on Harmony*, 1999.

RINALDI, José Luiz. *Mais Verdadeiro Que o Real*. SP: Editora Contra Capa, 2010.

RORTY, Richard. *Essays on Heidegger and Others – Philosophical Papers*. Vol. 2. Cambridge: University Press, 1991.

_____. *Nietzsche, Sócrates e o Pragmatismo*. Cadernos Nietzsche, 4 – p 07/16, 1998.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*, Col. Pensadores, Vol. Rousseau 1, trad. Lourdes Santos Machado. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

SARAMAGO, Lúcia. *Espaço e obra de arte nos pensamentos de Heidegger e Gadamer (p. 76-93)*, in: *ARTEFILOSOFIA*, ISSN 1809-8264 – Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, n.1, p 1-224, Jul. 2006.

SCHNEIDER, Paulo Rudi. *O outro pensar: sobre Que significa pensar? e A época da imagem do mundo de Heidegger*. Ijuí: Unijuí, 2005.

STEIN, Ernildo. *Nota do tradutor*. In: *OS PENSADORES: Martin Heidegger*. SP: Nova Cultural, 2000.

_____. *Pensar é pensar a diferença*. Ijuí: Unijuí, 2002.

_____. *Seminário Sobre a Verdade – Lições Preliminares Sobre o Parágrafo 4 de Sein und Zeit*. RJ: Vozes, 1993.

TENNEY, James. *A Phenomenology of Twentieth-century – Musical materials and approach to the study of form*. New Orleans: Turane University Press, 1964.

_____. *A History of Consonance and Dissonance*. New York: Excelsior, 1988.

_____. *Review of Music as Heard*. *Journal of Music Theory*, 29/1 – 1985, pp 197-213.

VATTIMO, Gianni. *As Aventuras da Diferença*. Trad. de José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1980.

_____. *Introdução a Heidegger*. Trad. João Gama. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

VOLPE, Maria Alice. *Análise Musical e Contexto: Propostas Rumo à Crítica Cultural*. In: *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música – ISSN 1414-7939 – vol.7 – Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes UNIRIO, Julho 2004 – p.111-134*.

PARTITURAS (EXEMPLOS MUSICAIS):

HANDEL. *Händel's Werke: Ausgabe der Deutschen*. Ed. Friedrich Chrysander (1826-1901) – Public Domain.

SCHUMANN. *Humoreke für das pianoforte – op 20*. Verlag Von Breitkopf e Bärtel in Leipzig.

CD:

BOULEZ: *Répons (42'31)*. Hamburg: Deutsche Gramophon, 1998.