

O ENRAIZAMENTO ONTOLÓGICO DA ANÁLISE MUSICAL: REFLEXÕES SOBRE O IMANENTE.

José Eduardo Costa Silva

zed2004@terra.com.br

Orientador: Paulo J. M. Pinheiro

pjmp@uol.com.br

RESUMO

A inclusão mútua entre sujeito e objeto: a análise musical como realização discursiva de uma disposição afetiva da escuta humana. A dimensão imanente das obras musicais e suas repercussões no discurso analítico: as relações entre cultura, imanente e análise musical. O imanente imediato. Apreciação fenomenológica das obras: *4'33"* de John Cage e *La Fille Aux Cheveux de Lin* de Claude Debussy.

ABSTRACT

The reciprocal inclusion between subject and object: the musical analysis as a realization discursive of a disposition affective of the human's perception. The immanent dimension of the works and its repercussions in the analytical discourse: the relations among immanent, culture and analytical discourse. The immediate immanent. A phenomenological appreciation of the works: *4'33"* by John Cage and *La Fille Aux Cheveux de Lin* by Claude Debussy.

APRESENTAÇÃO

Inserimo-nos no horizonte teórico e metodológico da *Ontologia da Diferença* desenvolvida por Martin Heidegger. Em concordância com essa ontologia, acatamos a proposição de que a análise musical é a realização discursiva de uma disposição afetiva da escuta humana, que está vinculada à dinâmica da obra: a obra solicita a atividade estética e analítica daquele que a percebe. Como estratégia argumentativa, interrogamos a dimensão imanente das obras musicais, buscando compreender suas repercussões no discurso analítico. Assim, o presente texto obedece à seguinte estrutura: em um primeiro momento, apresentamos o pressuposto metodológico da ontologia de Heidegger, que é: a inclusão mútua entre sujeito e objeto. Em um segundo, indicamos as relações entre esse pressuposto e a música. Posteriormente, tecemos considerações sobre as relações entre o imanente mediato, cultura e análise. Por fim, refletimos sobre o imanente imediato. Para tal, elaboramos uma apreciação fenomenológica das obras: *4'33"* de John Cage e *La Fille Aux Cheveux de Lin* de Claude Debussy.

O PRESSUPOSTO METODOLÓGICO DA ONTOLOGIA DA DIFERENÇA DE MARTIN HEIDEGGER: A INCLUSÃO MÚTUA ENTRE SUJEITO E OBJETO.

A *Ontologia da Diferença* de Martin Heidegger interpreta o *sentido do ser* em sua dupla dimensão: por um lado o ser possui uma dimensão *ôntica*, que se refere ao *ente* em geral que se dá à atividade determinadora e significadora da linguagem. O ser determinado como ente é tudo aquilo que pode, em forma individuada, ser captado pela linguagem. Por outro lado, o ser possui uma dimensão *ontológica*: o *ser* é o *modo* pelo qual determinamos e significamos o ente. O ser em sua dimensão *ontológica* não é determinado, ele é a condição de determinação do ente. Ele não se refere a nenhum existente substancializado. Ele reside na linguagem, emprestando-lhe a capacidade de estruturar-se como algo capaz de significar um referente, antecipando-se, por conseguinte, a toda atividade simbólica e/ou significadora.¹ Segundo Heidegger, os modos de determinação histórica do ser no ente são: o ser como *Ideia* (*eidós*), tal como preconiza a tradição platônica; o ser como *substância* (*ousia*), tal como concebido por Aristóteles; o ser como *ente criador*, conforme a tradição filosófica cristã-medieval; o ser como *Cogito*, sobretudo a partir de Descartes, e o ser determinado como *Vontade de Poder*, como estabelece Nietzsche.²

¹ HEIDEGGER. *Sein und Zeit, Ser e Tempo*, trad. de M. de Sá Cavalcanti (2 vol). RJ: Vozes, 1988. Introdução, parágrafos 3 e 4.

² A Origem da Obra de Arte. HEIDEGGER. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, trad. de Maria José Rago Campos In: números 76,79,80 e 86 Revista Kriterion. BH: Departamento de Filosofia da UFMG, 1986/1992. Parte III.

A historicidade das determinações do ser no ente repousa sobre o postulado de que existe um lastro originário (*Ereignis*) entre o ser humano, ele mesmo um ente, e o ser: o ser humano empresta sua historicidade ao ser que reside em sua linguagem.³ Portanto, a linguagem abriga uma relação histórica de co-pertencimento entre ser e ente que, como aventamos anteriormente, antecede todas as operações simbólicas e significadoras. É o que marca a historicidade dessa relação é justamente o advento de um modo peculiar do ser, distinto dos pré-existentes. É dessa tríplice relação entre ser, ente e linguagem que Heidegger deriva sua noção de sujeito. O sujeito, concebido como aquele que se constitui na atividade significadora da linguagem, só pode fazê-lo na presença do objeto, que é o ente determinado segundo o modo de determinação do ser. E o objeto, concebido como o ente que encontrou sua determinação singular, só pode se constituir na presença do sujeito. Logo, na *Ontologia da Diferença* não há separação entre sujeito e objeto. Eles estão mutuamente incluídos um no outro. Daí, o uso de um termo que não tem correlato na língua portuguesa para se referir ao sujeito: o *Dasein*. O *Dasein* é o sujeito em sua relação de mútuo pertencimento com o objeto.⁴

Destacamos o status que Heidegger confere ao objeto: esse é portador de uma *atividade* fundamental para a constituição do *Dasein*. A essa *atividade* do objeto que participa da constituição do sujeito chamamos *imane*nte. Interpretamos o *imane*nte segundo uma dupla perspectiva: 1) de que a sua relação com o *Dasein* é mediada por uma pré-determinação do ser que se encontra cristalizada na cultura; 2) de que a sua relação com o *Dasein* é imediata. Logo, de acordo com essa dupla perspectiva, o imanente pode situar o *Dasein* no âmbito da cultura, assim como pode situá-lo na eminência de fundar uma nova cultura, que corresponde a um novo modo de determinação do ser no ente.

³ A noção de Ereignis está desenvolvida na primeira parte de *Identität Und Differenz*. Heidegger emprega a palavra Ereignis porque, devido à sua raiz, o vocábulo permite conceber a relação entre o homem e o ser como apropriação recíproca (eigen = próprio): o homem está ligado ao ser e o ser por sua vez está remetido ao homem...Daí a historicidade do ser no homem. HEIDEGGER. *Identität Und Differenz*, *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.

⁴ A exposição da questão da circularidade do pensamento em sua relação com a linguagem e o mútuo pertencimento entre sujeito e objeto encontra-se sobretudo na *Preleção* (1929): *Que é Metafísica*. HEIDEGGER. *Conferências e Escritos Filosóficos*, trad. Ernildo Stein, Col. Pensadores. SP: Nova Cultural, 1984. p.35-44.

A ANÁLISE MUSICAL COMPREENSIVA A PARTIR DA RELAÇÃO DE MÚTUA INCLUSÃO ENTRE SUJEITO E OBJETO.

Atentamos para o caráter *radical* do postulado da mútua inclusão entre sujeito e objeto no Dasein: o fato de sujeito e objeto só se constituírem um no outro torna o Dasein um ente essencialmente interpretante. O Dasein nasce e vive interpretando! Nesse sentido, Heidegger contraria frontalmente a posição kantiana de que há juízos estéticos puros, que são emitidos pelas expressões: *gostei* e *não gostei*.⁵ Todo ato de percepção, segundo Heidegger, já vem revestido de uma atividade interpretante e, por extensão, analítica. É devido a essa solidariedade entre o perceber e o interpretar que o ser fundamenta ontologicamente as operações epistemológicas do Dasein.

Em conformidade com o postulado da mútua inclusão entre sujeito e objeto, reivindicamos que a *escuta* é essencialmente interpretativa. Mesmo a escuta mais *ingênua* suscita uma atividade subjetiva, posto que a escuta pressupõe que um sujeito converta um ente em objeto. Esse é o mecanismo pelo qual o próprio sujeito se edifica como sujeito. Quando essa atividade interpretativa da escuta alcança o nível de uma articulação discursiva dá-se o que comumente chamamos *escuta analítica*. Portanto, a análise musical é uma realização discursiva que tem origem na escuta da obra. E como tal, ela está inserida em um modo de determinação do ser no ente.

A análise musical, à semelhança das outras ciências, está tradicionalmente enraizada na determinação aristotélica do ser. Lembramos, segundo Aristóteles, o ser é a *substância* (*ousia*), isto é: um composto essencial de matéria e forma, onde a matéria atualiza-se em uma forma para cumprir uma potencialidade final que lhe é inerente.⁶ Nesse modo de determinação ontológica, conhecer um objeto significa segmentá-lo em suas partes, interrogando suas relações funcionais, estipulando suas possíveis relações de causa e efeito. Por isso, o procedimento metodológico da *segmentação* é onipresente nos diversos discursos analíticos.

Todavia, ao segmentarmos uma obra musical, deparamo-nos com o problema da especificidade de suas unidades significativas. Nem sempre elas cumprem uma função simbólica ou se referem a algo que possa ser diretamente comunicado pela linguagem. O que emana do objeto música ultrapassa a função referencial da

⁵ Sobre os juízos estéticos ver os “quatro momentos de definição do Belo”. KANT. *Crítica da Faculdade do Juízo*, tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2000.

⁶ ARISTÓTELES. *Metaphysics*. Tr. By Bostock. Oxford, 1994 – [Met. 1005b19-21].

linguagem. Daí, a referida distinção entre o imanente que é mediado pela linguagem e o imanente imediato. É um desafio para o ouvinte-analista compreender as articulações entre esses dois níveis de imanência, posto que eles compõem a realidade própria da obra, que se oferece à escuta e guia a atividade analítica.⁷

O IMANENTE NA ESFERA DA CULTURA.

Na ontologia de Martin Heidegger há um ponto de contato entre os conceitos de *cultura e facticidade*.⁸ Por cultura entenda-se, genericamente, a apropriação simbólica do mundo circundante, ou seja, do que comumente chamamos realidade. A cultura se constitui do conjunto de crenças, ideologias e concepções políticas que mediam as relações entre o *Dasein* com os entes que são por ele significados. Segundo Heidegger, essa mediação simbólica que se interpõe entre o *Dasein* e o mundo circundante está enraizada no modo histórico de determinação do ser no ente.

O *Dasein* está facticamente inserido na cultura e, por conseguinte, em um modo histórico de determinação do ser que fundamenta a cultura. O *Dasein* nasce e vive na cultura e uma primeira característica dessa situação fática é o ato de interpretar os entes circundantes como *úteis*. É a esse modo de determinação que Heidegger chama *facticidade*. No âmbito da facticidade, o *Dasein* tende a reconhecer que todos os entes com os quais ele se relaciona possuem uma finalidade, pois esse é o modo como ele primeiro se apropria daqueles entes. Por exemplo: o seio materno é um útil, tanto quanto a mais sofisticada ferramenta ou a natureza em geral. Se interpretamos os entes segundo uma concepção prévia que corresponde à facticidade, é evidente que nessa circunscrição interpretativa desconsideramos parte do que emana do ente que se constitui em objeto ativo. Portanto, a cultura fática permite apenas uma visão parcial do objeto.

⁷ Há um parentesco entre a opinião que aqui expressamos sobre a especificidade das unidades significativas da música com a posição assumida por Nicolas Meeüs, não obstante a posição desse autor se refira especificamente às articulações entre análise e linguística: “A segmentação visa delimitar unidades significativas, não necessariamente porque elas seriam carregadas de um conteúdo semântico, mas mais geralmente porque elas participam da organização de um discurso musical. Em linguística, o conteúdo semântico das unidades é quase sempre, explícita ou implicitamente, um fator determinante de suas identificações. Em música a situação é muito diferente. Nela, o léxico é consideravelmente mais limitado; no máximo ele define traços estilísticos, identificáveis por uma paradigmática externa ou, mais frequentemente o que eu chamo aqui, a base extrínseca”. MEEÛS, Nicolas. *De la Forme Musicale et de Sa Segmentation*, in Musurgia. (p.3)

⁸ Sobre o conceito de facticidade ver HEIDEGGER, 1988, op. cit., p.108, pr.15.

É do conceito de facticidade que Heidegger extrai o fundamento de sua crítica à metafísica. Segundo Heidegger, a metafísica, por não se ater à diferença entre ser e ente, determinou o ser, exclusivamente, segundo a situação fática do *Dasein*. Isto é, a metafísica, em seus primórdios, esqueceu o ser e tornou-se, por conseguinte, um produto da cultura fática. Isto pode ser constatado pela interpretação de duas das mais célebres determinações do ser no ente: o ser pensado como *Ideia*, que cumpre sua finalidade no mundo sensível, tal como o concebeu Platão; o ser pensado como *a matéria que se determina segundo uma finalidade formal*, tal como o concebeu Aristóteles. De modo análogo, o mesmo ocorreu com a ciência que encontra seus fundamentos na metafísica.

Interpretamos então a análise musical como um produto da cultura, circunscrevendo-a necessariamente ao horizonte da cultura. Nessa interpretação, a análise musical encontra-se enraizada na situação fática de determinar o ente como um útil. Até mesmo uma análise puramente formalista concebe a obra segundo uma *finalidade*: a obra, considerada como o conjunto de seus componentes, cumpre a finalidade de seu próprio processo de realização. Por exemplo, a análise Schenkeriana, não obstante concentre-se exclusivamente na obra, ocorre previamente enraizada na situação fática do *Dasein*. Por isso, o que emana da obra já está previamente interpretado segundo uma hierarquia da finalidade, que se desenvolve em dois pólos: um primeiro que corresponde aos eventos que cumprem função ornamental, e um segundo que diz respeito aos eventos que se prolongam e cumprem a função de estruturar a obra. O processo analítico consiste justamente em determinar esse segundo pólo, isto é, os prolongamentos triádicos.

Algo análogo se pode dizer das análises que atendem a um viés culturalista e ou histórico. Nelas, as obras são interrogadas segundo uma gama de funções que se estabelecem por convenções de linguagem, tais como as funções comunicativas, religiosas, políticas e até mesmo terapêuticas. A expansão do campo de possibilidades de significação produzidas por essas análises, que deriva da inclusão dos elementos ditos “extramusicais”, não possibilita propriamente a ampliação do campo de interrogação da dimensão de imanência das obras, posto que a prévia significação dos eventos musicais como úteis permanece.

Também o *Modelo Tripartite*⁹ desenvolvido por Molino e Nattiez não produz uma ampliação do campo de interrogação da imanência das obras. Seus pressupostos

⁹ SAMPAIO, L. P. O método de análise semiológica tripartite de Molino e Nattiez, cap. III – Tese de Docência Titular: Da semiologia à análise musical: aplicação do método de análise semiológica Tripartite à Tocata Para Flauta Só de Edino Krieger. RJ: UNI-RIO, 2003.

teóricos não permitem isso. Enraizado na concepção semiológica de Peirce, esse modelo condiciona o fenômeno da significação à função mediadora do signo, para o qual convergem as remissões do objeto e do sujeito, o que torna o próprio signo um objeto de interpretação infinita. Em outros termos, o signo articula o objeto às vivências do sujeito, circunscrevendo o fenômeno da significação às suas funções de referência simbólica. O *Modelo Tripartite* acolhe a determinação de Marcel Mauss, segundo a qual a música é um *fato social total*. Como a própria expressão indica, a expansão do campo semântico da música se dá em função de suas articulações com a sociedade, via signo. Essas articulações se dão em três níveis: no *nível poiético*, a música é uma forma simbólica que resulta de um processo criativo. Destarte, sua análise consiste em descrever e reconstituir esse processo. No *nível estésico*, a música, entendida como forma simbólica, é reconstituída simbolicamente por aqueles que a percebem, dando origem a uma cadeia infinita de interpretantes. O *nível neutro* remonta ao imanente. Esse nível corresponde à materialidade da obra e inclui sua realização e representação, seja por intermédio da partitura ou de outros meios.

O *Nível Neutro* ou *Imanente* é concebido como *vestígio* (trace). Segundo Nattiez ele é um vestígio porque o processo poiético não é imediatamente lido nele, e também o processo estésico, que o determina parcialmente, está articulado às condições pessoais da percepção. Sua análise é, por conseguinte, uma análise das configurações imanentes da obra e daquelas que são recorrentes, ou seja, que estão referenciadas na percepção. Cabe indagar, o que é propriamente o imanente? Seria a referência simbólica ao processo que se materializa como obra? Em resumo, o Modelo Tripartite, não obstante sua intenção holística, do signo parte e para o signo vai. Ele está, portanto, preso ao círculo da linguagem e atende àquela condição primária do *Dasein* de significar as coisas como um útil. Evidentemente, em um tal círculo, nada se apreende da imediatez do imanente da obra.

Atentamos para a redução conceitual que se processa na constituição das expressões *nível poiético* e *nível estésico*, elaboradas por Étienne Gilson e Paul Valéry, respectivamente. O *poiético*, significado estritamente como processo de produção, deriva do termo grego *poiesis*. Entre os gregos pré-socráticos, *poiesis* refere-se ao acontecimento da poesia dentro da *téchne*, esta sim referindo-se ao processo artesanal. O produto de uma *téchne*, quando revestido da *poiesis*, distingue-se dos entes artesanais comuns, convertendo-se em obra de arte. Eis o critério pré-socrático para a distinção entre arte e artesanato. Porém, destacamos que o termo *poiético*, proposto por Gilson, simplesmente iguala *téchne* e *poiesis*, desconsiderando assim a distinção entre arte e artesanato proposta pelos gregos pré-socráticos.¹⁰ A nosso ver, isso

¹⁰ Esta distinção entre arte e artesanato é corroborada por Mário de Andrade. Ver: ANDRADE, Mário. Introdução à Estética Musical. SP: Hucitec, 2007.

repercute na interpretação do imanente imediato, o qual, seguindo a ontologia heideggeriana, associamos ao fenômeno artístico.¹¹

O termo estésico também expressa uma redução semântica se comparado ao termo original grego. *Aesthesis*, sobretudo na filosofia de Aristóteles, é interpretado como o exercício da sensibilidade, em que se articulam o imanente, imediato ou mediato, e a linguagem. Ao encampar o imanente imediato, a *aesthesis* não se refere apenas a uma atividade simbolizadora, mas também à atividade que antecede os próprios atos de simbolização e significação.¹²

O IMANENTE IMEDIATO.

Retomamos a noção de que há um co-pertencimento entre ser e linguagem. Ela abriga uma articulação que destacamos: a de que o modo de determinação do ser no ente determina o alcance das operações epistemológicas operadas pela linguagem. Destarte, há também um co-pertencimento entre ser, linguagem e pensamento. Como observa Heidegger, é próprio da *linguagem* viabilizar as operações epistemológicas segundo a determinação de que o ente é o que se presentifica. É o que mantém o *Dasein* faticamente inserido na cultura.¹³ Constituído-se como ciência, os modelos analíticos atendem a esse condicionamento ontológico da linguagem. A música é amiúde analisada segundo a dimensão do que nela se presentifica, a que chamamos evento, estrutura, etc. Mesmo o Modelo Tripartite, compreendido em sua intenção holística, enraíza-se na concepção do ente como presença. Em nosso entendimento, a redução conceitual que ele abriga, referimo-nos à redução que se dá entre os termos poiesis - poiético, *aesthesis* - estésico, não é mera arbitrariedade de vocabulário, mas revela o seu enraizamento ontológico. É por isso que o Modelo Tripartite só alcança a dimensão artesanal do objeto, justamente aquela que emana dos *vestígios* que lhe conferem materialidade. E nessa circunspeção analítica o que determinamos como significante é o que se presentifica na linguagem.

A interpretação da relação entre ser e linguagem fundamenta a abertura de uma nova perspectiva para o pensamento de Martin Heidegger, que é investigar o ser no

¹¹ A articulação entre poiesis e *téchne* é elaborada na terceira parte do ensaio A Origem da Obra de Arte. HEIDEGGER. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, trad. de Maria José Rago Campos In: *números 76,79,80 e 86 Revista Kriterion*. BH: Departamento de Filosofia da UFMG, 1986/1992. p.110-115

¹² Sobre o enraizamento da atividade intelectual no sensível, segundo Aristóteles, ver Livro III, Cap. 2-10 do tratado D'Anima. ARISTÓTELES. *De Anima, apresentação, tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis*. SP: Editora 34, 2007.

¹³ HEIDEGGER, 1988, op. cit., p.108, pr.15.

universo do poético.¹⁴ Tal perspectiva nasce, sobretudo, do reconhecimento de que as obras possuem uma dimensão de autonomia que ultrapassa os limites da linguagem. Nesse sentido o fazer poético permite ao *Dasein* escapar da situação de estar faticamente inserido na cultura. O que primeiramente Heidegger interroga nas obras de arte? A nosso ver, ele procura *ovazio* que tradicionalmente esteve excluído da lógica predicativa. E por vazio entenda-se: o não-significante, isto é, aquela dimensão do ente que se recusa à operação significadora. É justamente no vazio, entendido como não-significante, que é possível interrogar o imanente imediato das obras. Recorremos aqui ao princípio metafísico de que o mesmo atributo não pode ser e não ser aplicado ao mesmo ente, nas mesmas condições de tempo e espaço.¹⁵ Se o imanente é imediato, ele só há de ser encontrado fora da mediação da linguagem.

No ensaio *A Origem da Obra de Arte* Heidegger realiza as apreciações fenomenológicas das obras: *Sapatos de Camponês* de Van Gogh; *Um Templo Grego*; *Fonte Romana*, poema de Rainer Maria Rilke.¹⁶ *Sapatos de Camponês* é uma obra figurativa: um espaço adequado para a discussão da relação entre *representação* e realidade. Ao apreciar essa obra, Heidegger conclui que os sapatos de camponês, deslocados para a realidade da obra de arte, permitem a visão de um mundo que não se estrutura exclusivamente segundo a lógica funcionalista da cultura fática. No quadro, os sapatos de camponês podem ser vistos em sua dignidade própria, de ser algo além de um mero utensílio. Isso ocorre porque a forma *par de sapatos* está dissociada da potencialidade de sua matéria. *Um templo grego* é uma obra abstrata, que se recusa à função de referenciar algo que está fora de sua realidade estrutural. A interpretação dessa obra revela que ela possui um *caráter relacional*, isto é: a obra, em seu recolhimento, renova a visão do mundo que a circunda, inclusive o mundo das outras obras de arte, colocando-nos diante de nossas próprias categorias de análise. Por exemplo: o templo grego, ao permitir a apreensão da dureza da pedra sobre a qual está erguido, indica um parâmetro pelo qual ele deve ser analisado, que é justamente a *dureza*. O poema *Fonte Romana* é uma metáfora da relação entre palavra e ser: como a água que parece emanar dos diversos degraus da fonte, a interpretação jorra da palavra impregnada de conteúdo semântico.

Nessas apreciações Heidegger renova todos os termos da estética tradicional, a partir do deslocamento de conceitos fundamentais da metafísica. Heidegger substitui

¹⁴ É corrente entre os comentadores de Heidegger a distinção entre um *Primeiro Heidegger*, que investiga o ser no *Dasein* e um *Segundo Heidegger*, que investiga o ser na linguagem poética.

¹⁵ ARISTÓTELES, 1994 – op. cit. [Met. 1005b19-21].

¹⁶ HEIDEGGER, 1986/1992. – op. cit. p.204-231.

o par aristotélico *matéria-forma* pelo par *a Terra / um mundo*, e o conceito tradicional de verdade como *adaequatio rei et intellectus* pelo conceito pré-socrático de *Aletheia*. Para demonstrar essas articulações, elaboramos, segundo o estilo proposto por Heidegger, a apreciação fenomenológica das obras: *4'33"* de John Cage e *La Fille Aux Cheveux de Lin* de Claude Debussy.

4'33" DE JOHN CAGE¹⁷

Começamos como Heidegger: desprezamos inicialmente todas as considerações que foram feitas sobre *4'33"*. Advertimos, entretanto, que esse desprezo não supõe a anulação da atividade subjetiva, mas enfatiza uma postura estética e epistemológica, pela qual buscamos reverenciar a dignidade ontológica da obra. O objetivo dessa postura coaduna-se ao objetivo da descrição, que é: deixar que a obra se mostre em seu *repousar-se em si mesma*, ou seja, em sua dimensão de autonomia. 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 estava na partitura: uma pausa de *4'33"*.

Passada a perplexidade inicial, interrogamos a obra em seu caráter de coisa. Afinal, onde estava a matéria que constituía aquela música? Nenhum som determinado saía do instrumento, apenas o silêncio. Mas naquela sala, imediatamente, ouvimos um silêncio diferente do silêncio cotidiano. Aquele silêncio não era 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 tinha a dignidade de ser pronunciado, e o instrumento que o pronunciava era visível. Compreendemos então que a matéria de *4'33"* era o silêncio, que circunscrevia e estava ao mesmo tempo circunscrito na realidade material da obra de arte.

Nada nos impediu de interpretar aquele silêncio como uma coisa que estava figurada no limite que ele mesmo circunscrevia. Do mesmo modo que um par de sapatos de camponês repousa serenamente na tela de Van Gogh, o silêncio repousava no limite de sua circunscrição. O silêncio estava lá em sua tela de silêncio deslocado do mundo das situações cotidianas. O silêncio foi destacado da cotidianidade do

¹⁷ A descrição que apresentamos tem um caráter fictício, posto que não estávamos presentes em sua execução. Todavia, esse caráter não impede de exemplificar as articulações feitas por Heidegger a propósito de uma obra de arte.

Dasein, 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 cumpria sequer a finalidade normativa da sala de concertos. O silêncio pôde *ser em si mesmo* sem ser um útil no mundo. Assim, 4'33" revelou que o significado do silêncio não se esgota em sua instrumentalidade. Eis um primeiro modo do acontecimento da verdade na obra de arte: a revelação de que o significado das coisas não se esgota na instrumentalidade que a elas atribuímos.

Todavia, o silêncio que repousava como figura na obra trazia em si certa inquietude. Seu repouso dependia de um esforço para mantê-lo em sua consistência. Para que ele se mantivesse repousando em si mesmo, ele requeria não ser aniquilado por nenhuma atividade imagética, por nenhum apelo emocional e, sobretudo, por nenhuma palavra. Da figura do silêncio emanava uma tensão que não estava propriamente nele, mas em sua relação com o outro que nele se insinuava, que é: o não-silêncio. Assim, o silêncio revelou um mundo de significados, propriamente, o seu significado que é ser silêncio em oposição ao não-ser silêncio. E ao revelar o seu próprio significado, o silêncio, como figura de 4'33", originou a atividade simbolizadora dos presentes. O mesmo, diga-se de passagem, aconteceu quando o par de sapatos do quadro de Van Gogh revelou o mundo do camponês. Eis, portanto, um segundo momento do acontecimento da verdade na obra de arte: a obra revela um mundo de significados e dá origem a atividade simbolizadora.

Interrogamos 4'33" quanto à forma. Era aparentemente impossível determinar a forma de uma obra tão abstrata. Não obstante, reconhecíamos um limite de circunscrição do próprio silêncio que partia do instrumento. Se havia um limite, era legítimo supor que ele delimitava uma forma. Mas qual? O limite do silêncio de 4'33" era percebido no instante de sua interrupção. Tornava-se evidente a determinação aristotélica de que a forma só existe efetivamente enquanto atividade da realização da potência de uma matéria. Nesse sentido, a forma só existe como um esquema de apropriação significativa de um evento. Ao tentarmos ouvir a forma do silêncio, o ouvíamos no limite da forma do ruído que o aniquilava. Onde estava a matéria informada do silêncio? Como propriamente adequar o silêncio ao par aristotélico matéria-forma? Devemos ou não considerar o silêncio como matéria musical?

Diante dessas indagações, recorremos à substituição terminológica proposta por Heidegger: ao invés do emprego dos termos aristotélicos matéria/forma, o emprego das expressões *a Terra/ um mundo*.¹⁸ Como observa Heidegger, interpretamos

¹⁸ Heidegger emprega as expressões: a Terra (die Erde), um mundo (eine Welt). Nota-se que os artigos *a* e *um* enfatizam a relação entre o que é em potência (a Terra: Physis) e a pluralidade de possibilidades de sua determinação como forma/significado (um mundo). HEIDEGGER, 1986/1992. – op. cit. p.229.

correntemente o par matéria-forma como uma síntese, onde a matéria adquire uma forma para cumprir uma finalidade teleológica, que está implícita em sua potencialidade. Por exemplo, os sons de uma escala assumem determinada forma para cumprir a finalidade de frase. Nesse juízo analítico, o significado reside na forma frase e não na matéria sons da escala propriamente. Entretanto, ao substituir o termo matéria pela expressão a Terra, Heidegger traz à luz um sentido original da palavra grega *physis*. Terra é *physis*: a potencialidade da matéria que não cessa, mesmo quando a matéria encontra uma forma. Essa substituição terminológica enfatiza que a matéria possui um sentido latente que alimenta sua propriedade de imanência. Em contrapartida, a expressão *um mundo*, utilizada no lugar do termo forma, enfatiza o caráter provisório da forma, entendida como uma estrutura significada a partir do imanente da matéria. Portanto, ao empregar as expressões *a Terra* e *um mundo*, Heidegger enfatiza o caráter projetivo, isto é, o caráter do vir-a-ser, que está implícito na estrutura do ser aristotélico, determinado como matéria-forma. A síntese entre matéria-forma não é completa. Se ela é correntemente apreendida como completa, é devido à inclinação natural do *Dasein* de determinar os entes como úteis que cumprem uma finalidade.

Voltamos então à descrição de 4'33". A matéria dessa obra, isto é, o silêncio é um exemplo radical da potencialidade latente da matéria. Ao ouvi-lo na dignidade da obra, percebíamos perfeitamente a sua presença mas não conseguíamos determiná-lo segundo uma forma. Sua forma era indeterminada. O fato é que em 4'33" o caráter de não-síntese entre matéria e forma se sobrepôs ao caráter de síntese. Em situações cotidianas o silêncio é simplesmente absorvido pelos complexos de significação. Dizemos, por exemplo: este lugar é silencioso! Em contrapartida é incomum dizer: o silêncio está neste lugar. Ou seja, em situações cotidianas o silêncio é comumente interpretado como mero atributo. Mas em 4'33" o silêncio se mostra na sua dignidade de *ser em si mesmo*. E só percebemos isso porque ao ouvirmos 4'33", estávamos diante de uma síntese incompleta entre matéria e forma.

Mas em que momento pudemos ouvir a síntese incompleta entre matéria e forma na obra 4'33"? Respondemos essa questão à luz dos conceitos de *combate* e *traço*.¹⁹ Segundo Heidegger, a síntese incompleta entre matéria e forma é expressão de um combate permanente entre as partes que nele estão envolvidas. A matéria insiste em retrair-se em si mesma, enquanto a forma insiste em retirá-la de seu retraimento. Em um instante temporal as partes combatentes deixam-se ver em seu próprio

¹⁹ Combate (*der Streit*) e traço (*der Riss*). HEIDEGGER, 1986/1992. – op. cit. Parte III, p.229.

brilho,²⁰ posto que elas brilham mais quando estão em combate. Esse instante é o traço, um corte na percepção iluminado pelo brilho dos combatentes. O traço é uma gestalt às avessas, que permite ver uma cisão. Naquela sala ouvíamos o silêncio. E eis que aquele silêncio, repleto de possibilidades formais, se negou a uma determinação. O silêncio tornou-se mais silêncio do que de costume. Em contrapartida, a expectativa de sua determinação formal apresentou o seu horizonte de aniquilamento. Até que as partes combatentes produziram o traço. O traço permitiu a escuta de um vazio de significação: um não-significante. Portanto, o traço permitiu ouvir, em um instante indeterminado, o imanente imediato.

O imanente imediato é o mostrar-se da matéria em si mesma no instante de sua recusa de ser determinada como forma. Todavia, o imanente imediato provoca o sentimento da angústia: o sentimento que experimentamos aos estarmos diante do nada, ou seja, do vazio de significação.²¹ A presença do imanente imediato é o que permite a percepção que mencionamos anteriormente: de que a obra de arte, ao mostrar sua matéria em si mesma, eleva o que consideramos atributo à condição de componente necessário de uma operação epistemológica. Nesse sentido, a obra realça e hierarquiza os parâmetros pelos quais solicita ser significada. E esta solicitação é reafirmada pelo sentimento de angústia, que ao acenar para o *Dasein* com a possibilidade do vazio de significação, convida-o a realizar todas as suas possibilidades de ente interpretante. Por isso, a obra de arte é uma operação pré-epistemológica que é condição para a operação epistemológica. No caso de 4'33", o silêncio é o parâmetro analisado. Em outra obra, pode ser o tempo, em outra o timbre e assim por diante. Ao determinar o parâmetro, a obra dá diretriz ao método. Por exemplo, ninguém se propõe a procurar os prolongamentos triádicos em uma obra aleatória. Em uma palavra: a análise musical está ontologicamente enraizada na obra. Nesse ponto de nosso estudo, já podemos afirmar que esse enraizamento é de dupla natureza: uma que diz respeito ao caráter mediato do imanente, outra que diz respeito ao caráter imediato.

Todavia, não aderimos ao formalismo puro. Se o imanente é a chave de nossas reflexões, temos que considerar que ele pressupõe a existência de um sujeito.

²⁰ É possível reivindicar um parentesco semântico entre o termo heideggeriano brilho e o termo neo-platônico *claritas*. Ambos sugerem a existência de um momento privilegiado da percepção, que é: perceber algo em si mesmo.

²¹ Heidegger define a angústia (*angust*) como uma disposição afetiva que convida o *Dasein* a sair do conforto de sua situação cotidiana e interrogar o ser em todas as suas possibilidades. Isso porque a angústia acena para o *Dasein* com a possibilidade de seu próprio aniquilamento, isto é, com a possibilidade de ele deixar de ser um ente interpretante. Heidegger, 1988, op. cit., p.247-255, pr. 40.

Retornamos à concepção heideggeriana que sujeito e objeto se constituem um no outro e introduzimos a noção de que a obra completa o seu sentido na percepção. Devemos então nos deter no elemento que faz da obra uma obra de arte: a verdade.²² Segundo Heidegger, o combate e o traço originam *o acontecimento da verdade* na obra. Entenda-se, verdade não como *adaequatio rei et intellectus*, que instaura a questão sobre a adequação entre discurso e objeto, mas verdade como *Aletheia*. A verdade acontece na obra de arte porque revela que as coisas não se esgotam em sua instrumentalidade, e que existe um mundo de significados na obra e em torno dela. Como vimos, 4'33" revelou a não aderência do silêncio às situações cotidianas e os significados contingentes que nela e em torno dela constituímos.

Mas a verdade, no sentido de *Aletheia*, acontece sobretudo quando a obra revela a matéria em si mesma no traço. Essa revelação provoca uma dupla ocultação na obra de arte. Primeiro porque, ao mostrar sua matéria em si mesma, a obra de arte se distingue da totalidade dos entes cotidianos. Reiteramos, ela nos apresenta o não-significante, isto é, o imanente imediato. Em segundo porque a obra não se mostra na sua própria totalidade de ente, uma vez que nela há um combate em que a matéria se retrai. Portanto a verdade acontece como uma dupla ocultação. E dessa dupla ocultação surge a solicitação da questão que interroga o ser em si mesmo. É nesse sentido que Heidegger diz que a obra de arte é uma origem. A obra de arte é uma origem posto que, ao abrigar o acontecimento da verdade no modo da dupla ocultação, ela apresenta a questão ontológica para aquele que a percebe. Diante de uma obra de arte perguntamos: *o que é?* Sendo origem da questão ontológica, a obra de arte é origem das operações epistemológicas e dos discursos analíticos. Diante de uma obra de arte perguntamos também: *o que significa? Como funciona?* Por fim a obra de arte é uma origem porque ela se institui em seu repousar-se em si mesma. Diante daquele ente que repousa em si mesmo, à luz de sua diferença, renovamos a percepção de nosso mundo circundante. Em síntese, a obra de arte transforma aquele que a percebe em um teórico, no sentido grego do termo: *aquele que contempla ativamente o ser*.

Em 4'33" aconteceu a verdade de um ente enquanto obra. O silêncio foi categorizado como não-significante e mostrou-se como legítima matéria da música, contrariando a opinião do senso comum. Diante do repousar-se em si mesma de 4'33", os ouvintes perceberam o próprio ruído e o conjunto de ruídos da sala de concerto. Mas não ficou só nisso. Para além do dizer *gostei e não gostei*, os ouvintes puderam pronunciar juízos ontológicos, do tipo: *isso é música; isso não é música*.

²² A reflexão sobre a verdade elaborada nas partes II e III de *Origem da Obra de Arte* completa a reflexão iniciada no parágrafo 44 de *Ser e Tempo*, no qual Heidegger deslocou o conceito tradicional de verdade como *adaequatio*, para o conceito de *Aletheia*.

Portanto 4'33" transformou seus ouvintes em teóricos, no gozo de seus discursos proto-analíticos. E assim, na atividade dos ouvintes, 4'33" completou o seu sentido de ser obra de arte.

LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN DE CLAUDE DEBUSSY ²³

O que se pode dizer *de uma menina dos cabelos de linho* além do que já está dito? A imagem que o título evoca é concisa. Pode-se imaginar os traços da menina e a cor de seu cabelo. Pode-se também imaginar o espaço em que a imagem da menina repousa. Mas o que importa é que há simplesmente uma menina anônima identificada por seus cabelos de linho. Sabemos que a palavra linho se refere a uma erva anual que dá flores azuis. Mas ficamos com o seu significado corriqueiro: um tecido. Assim, o que caracteriza os cabelos da menina não é sua cor ou tamanho, mas a conhecida textura de um tecido, cujo peso lhe confere um certo caimento e uma sensação de repouso. É plausível supor que a idéia de repouso contida na palavra linho denote a postura da menina anônima: a menina repousa em si mesma. Contudo, estamos no campo da suposição. O título pouco ou nada diz sobre a música. Em que medida ele abre uma via de interpretação? Ele apenas remete a uma imagem vaga, a menina dos cabelos de linho, e à sensação em nós provocada por essa imagem. Por isso, nos colocamos em uma perspectiva contrária: vejamos se a música nos permite dizer algo sobre o título.

La Fille Aux Cheveux de Lin começa com uma seqüência de treze sons, insinuando uma melodia livre, separada de seu suporte harmônico. A alternância de seus movimentos descendentes e ascendentes atenua ou mesmo coíbe uma idéia de decurso. Os sons, um após outro, descrevem uma trajetória fugaz, e quando desaparecem deixam entrever a existência de um espaço antes ocupado. Trata-se de um espaço extensivo, que depende da existência instantânea do som. Não há nesse espaço marcas que o delimitem, como, por exemplo, uma linha expressa de acordes. Assim, *La Fille Aux Cheveux de Lin* revela o caráter instantâneo do tempo e a indeterminação do espaço. Eis um primeiro modo do acontecimento da verdade na obra.

A impressão do início se confirma no decorrer da escuta. O emprego dos acordes nos compassos subsequentes, embora constitua uma linha em decurso, não diminui a sensação de fluidez melódica. Pelo contrário, contribui para tal sensação. A melodia mais paira sobre a harmonia do que propriamente se apóia nela. Fica claro, portanto,

²³ La Fille aux Cheveux de Lin (Prelúdios, Livro 1, n. 8) Obra originalmente escrita para piano.

que estamos diante de uma cisão entre matéria e forma²⁴; um *traço*, como nomeia Heidegger. Os sons, em sua potencialidade material, se organizam em melodias e harmonias. Entretanto, na realidade da obra, não há uma interação completa entre melodia e a harmonia, posto que ambas afirmam sentidos temporais diferentes: a melodia cumpre uma trajetória temporal linear, enquanto a harmonia desenvolve-se em um sentido vertical. A tensão provocada por esse duplo sentido de organização dos sons no tempo revela uma síntese incompleta entre matéria e forma, expressando o caráter de imanência imediata da obra. E é por abrigar essencialmente essa tensão que a obra solicita ser analisada segundo os parâmetros melodia e harmonia.

As análises correntes de *La Fille Aux Cheveux de Lin* explicam as sensações vividas em sua escuta. O emprego de escalas pentatônicas e modais, a presença de acordes sobrepostos, a ambigüidade de suas relações tonais, dentre outros fatores, contrariam a tendência que está arraigada no Dasein: de esquematizar significativamente os eventos sonoros a partir dos movimentos de tensão e relaxamento do decurso tonal. Todavia, os efeitos do emprego dessas estruturas são sentidos pelo Dasein, não obstante o fato de ele possuir ou não um vocabulário analítico acadêmico. O Dasein percebe a fluidez e a vagueza melódico-harmônica, fato que o leva, inclusive, à comparação corriqueira entre o estilo de Debussy e o estilo pictórico impressionista. Destarte, *La Fille Aux Cheveux de Lin* está em diálogo com uma tradição de escuta, justamente aquela que encampa o desenvolvimento da música tonal européia, entre os séculos XVI e XX.

O diálogo de *La Fille Aux Cheveux de Lin* com a tradição da música tonal européia coloca-nos diante de seu caráter relacional, o qual expressa sua dimensão de imanência mediata. Trata-se de um diálogo negativo, em que a obra institui-se em sua estatura a partir da afirmação de uma *diferença essencial* em relação às outras obras. O teor dessa *diferença* é a recusa da obra em se estruturar segundo relações funcionais. Independente do fato de a análise poder confirmar a existência dessas relações, *La Fille Aux Cheveux de Lin* aparentemente recusa essas relações e deixa entrever essa recusa através do *traço* que nela se abre. E essa recusa parecerá mais incisiva toda vez que o Dasein, no exercício de sua memória, apegar-se ao que para ele é costumeiro e confortável: a organização fraseológica que mimetiza a linguagem; os percursos modulatórios em torno de centros tonais identificáveis; e, sobretudo, a apreensão de uma unidade a partir da identificação do que em uma obra é início, meio e fim. Por conseguinte, *La Fille Aux Cheveux de Lin* revela ao Dasein um modo pelo qual ele mesmo opera como sujeito, aquele referido modo em que ele fica absorto em sua

²⁴ Empregamos o termo forma no sentido aristotélico, isto é: forma é a atualização necessária de uma matéria. Não se deve aqui confundir com o emprego corrente do que chamamos forma musical. Por exemplo: forma binária, ternária, forma sonata, etc.

cotidianidade, significando os entes como úteis. Eis um segundo modo do acontecimento da verdade: a obra permitiu ao Dasein ver-se a si mesmo como sujeito.

O Dasein vê-se a si mesmo como sujeito porque, diante de *La Fille Aux Cheveus de Lin*, o sujeito se revela desdobrado em uma relação tensa: há o sujeito que está sem palavras determinadas diante do imanente imediato da obra e há o sujeito que se apóia no vocabulário de significados dados pela cultura, em que está inserida a tradição da música tonal européia. O sujeito que se constitui no imanente imediato busca por empréstimo palavras determinadoras que pertencem ao vocabulário do sujeito mediato. E as palavras que ele encontra são vagas, posto que só fazem sentido dentro de uma relação. São elas, dentre tantas: *exótico, leveza, fluidez, diferente*. Portanto, o Dasein, diante de *La Fille Aux Cheveus de Lin*, descobre-se a si mesmo como um *outro*, que é parte constitutiva do seu ser em si mesmo. Esse outro sempre será aquele que dialoga com o sujeito da cultura. Eis um terceiro modo do acontecimento da verdade na obra : a revelação do *outro* da constituição subjetiva do Dasein.

Como dissemos anteriormente, o que o Dasein nomeia vagamente por *exótico, leveza, fluidez e diferente* é da ordem do imanente imediato. Mas isso só acontece na realidade exclusiva da obra. O conjunto dessas palavras vagas pode ser resumido em duas: *repouso e estranhamento*. Com a palavra *repouso* nomeamos a instituição de *La Fille Aux Cheveus de Lin* em sua dignidade ontológica. Com a palavra *estranhamento* nomeamos a relação de tensão que *La Fille Aux Cheveus de Lin* com as outras obras e o mundo circundante de significados. Em seu repouso e estranhamento *La Fille Aux Cheveus de Lin* apresenta-se como enigma, ou seja, como a verdade (Aletheia) que instaura a dupla questão sobre o ente: o que é o ente em si mesmo? O que é o ente em relação ao mundo circundante? Esse é o acontecimento primordial da verdade em *La Fille Aux Cheveus de Lin* que se insinuou desde a execução de suas primeiras notas.

Por ser um local do acontecimento da verdade, *La Fille Aux Cheveus de Lin* mantém o vigor do que nela é estrutura. É de se esperar, por exemplo, que a escuta contemporânea não *estranhe* as escalas e os acordes sobrepostos dessa obra, uma vez que esses recursos são de uso corriqueiro. Todavia, na realidade de *La Fille Aux Cheveus de Lin*, uma escala pentatônica ou um acorde sobreposto parecem estranhos, justamente porque estão relacionados ao acontecimento da verdade como dupla questão.

Por ser um local do acontecimento da verdade, *La Fille Aux Cheveus de Lin* mantém o vigor do que se refere à ordem da imediatez do aparente, isto é : o timbre e os recursos de dinâmica e agógica que contribuem para a sua expressão. Já mencionamos que essa obra solicita ser analisada segundo os parâmetros melodia e harmonia, e que, a partir da escuta desses parâmetros, intuímos sua tensão

primordial. Se por um lado a relação tensa entre melodia e harmonia produz sensações de vagueza e fluidez, ou seja, produz um enfraquecimento da noção de decurso, por outro, ela desencadeia uma contrapartida: a ascensão do timbre a um plano privilegiado de escuta.²⁵ Por isso, a obra solicita ser analisada quanto ao timbre.

É comum a associação entre timbre e cor. Entretanto, a escuta dos timbres de *La Fille Aux Cheveux de Lin* sugere um outro tipo de associação: na medida em que o Dasein deixa-se guiar pela busca dos timbres, ele escuta a textura da obra. Entenda-se por textura não apenas o tipo de organização das vozes, mas a distribuição das regiões de adensamento e rarefação, a presença de estruturas sobrepostas, os saltos que permitem percorrer a extensão escalar do instrumento. Timbre e textura se mostram um no outro, estabelecendo uma escuta pluridirecional, que não se atém exclusivamente à identificação do movimento horizontal e linear da melodia e à verticalidade das estruturas de acordes. Essa escuta mantém o Dasein no plano da aparência da obra, desafiando-o à atividade interpretativa e analítica. E este plano, que está essencialmente articulado à tensão produzida pela relação entre melodia e harmonia, produz a sensação de repouso: um repouso tenso.

Nesse momento, retomamos a perspectiva que motivou a presente exposição, colocando-a em forma de questão: o que a música de *La Fille Aux Cheveux de Lin* nos permite dizer sobre o título? É legítimo reivindicar que música e título se refiram um ao outro. Contudo, sabemos da diferença que há entre eles: o título é linguagem, a música não. Por isso, se queremos estabelecer uma relação entre música e título, isso deve ser feito através da imaginação. Recapitulemos antes o que sabemos através da escuta, para, em seguida, refletirmos sobre o título.

Em um primeiro momento, *La Fille Aux Cheveux de Lin* revela o caráter instantâneo do tempo e a indeterminação extensiva do espaço. A seguir, a partir do traço, ela revela uma tensão entre os sentidos de organização dos sons no tempo, insinuando uma síntese incompleta entre a matéria e forma. Essa tensão, por sua vez, expressa o aparente desacordo estrutural entre melodia e harmonia. A partir desse desacordo, vemos que há na música uma recusa em expressar-se segundo as relações de funcionalidade. Dada essa recusa, a música revela o seu caráter relacional, colocando-se em alteridade (estranhamento) com as obras da tradição da música tonal européia. A percepção da alteridade das obras permite ao Dasein ver-se a si mesmo como sujeito. Ao ver-se a si mesmo como sujeito, o Dasein percebe a alteridade

²⁵ É possível supor que esse seja um motivo de essa obra ter sido objeto de um número incontável de transcrições. As possibilidades de exploração do timbre se ajustam a uma vasta gama de instrumentos.

radical de sua constituição subjetiva: o que diz respeito a *si mesmo*, que é da ordem do imanente mediato; e o *outro*, que é da ordem do imanente imediato. E por fim, porque se nega à evidência das relações funcionais, *La Fille Aux Cheveux de Lin* eleva o timbre e a textura a parâmetros privilegiados da escuta pluridirecional, fato que acentua a sensação de repouso tenso. Em uma palavra, a escuta de *La Fille Aux Cheveux de Lin* fornece ao Dasein as categorias que lhe permitem o exercício da atividade subjetiva, que são: tempo, espaço, identidade (o mesmo), diferença (o outro), sujeito, tensão e repouso. É a partir dessas categorias, que são atualizadas pela escuta da obra, que podemos imaginar o que o título da obra diz.

A menina dos cabelos de Linho se parece com a música. Uma menina descolada de suas relações com o mundo que comparece à presença. Estando ao alcance de nossos olhos, a menina simplesmente deixa-se ver. Esse deixar-se ver é próprio da menina, que só existe no instante em que está sendo vista. Todavia, não vemos a menina completamente. Não sabemos a cor de seus olhos, o tônus de sua face ou a umidade de seus lábios. Nada que indique sua idade ou proveniência. Mas sabemos que se trata de uma menina, posto que o essencial de uma menina aparece: o deixar-se ver premeditado e ingênuo.

A menina dos cabelos de linho é uma imagem difusa. O que dá estatura a essa imagem são as formas transitórias de uma menina. E sobre a menina escorrem os cabelos, mostrando e escondendo, ao mesmo tempo, as formas. Porque é uma imagem, a menina dos cabelos de linho luta contra o próprio desvanecimento, mantendo-se, por conseguinte, tensa no instante. Mas no movimento dos cabelos, o instante se esvai. A imagem da menina tem a textura da música.

Na música, não há nenhuma figura mimética que denuncie o estado de espírito ou a realização de uma ação da menina. Devido a seu vazio semântico, a música circunscreve a imagem da menina ao seu próprio mundo, mantendo a imagem presa ao significado conciso das palavras: uma menina dos cabelos de linho é uma menina dos cabelos de linho. Nesse sentido, a concisão do título corresponde ao vazio semântico que se produz na música. E sobre o título a imagem repousa.

É da essência da imagem instituir-se no vazio. É justamente onde um ente não comparece em sua efetividade que a imaginação atua.²⁶ Por isso, a circunscrição do título ao vazio da música amplia a atividade imagética. Podemos então imaginar o que há ao redor da menina. Certamente é algo que, na presença da menina,

²⁶ A tese de que a imaginação atua na ausência do ente é defendida uma primeira vez por Aristóteles. ARISTÓTELES, 2007, op. cit. 428b10-435a.

desaparece na uniformidade do comum. Assim, título e música comungam um caráter de estranhamento em relação ao mundo.

Por outro lado, motivados pela ampliação da atividade imagética, podemos imaginar detalhes singulares da menina, interpretando, analisando ou mesmo nos colocando no gozo desses detalhes.²⁷ Entramos, por conseguinte, no exercício da liberdade sensitiva e intelectual. Para quantificarmos essa liberdade, basta um exercício contrário ao de Debussy, quando ele fez do poema de Charles Marie René Leconte de Lisle (1818-1894), inspiração para a sua música. Ouçamos a música no poema e vice-versa:

A menina dos cabelos de linho
(Tradução de Antonio Quinet)²⁸

*Sentada na luzerna em flor/ Quem canta na fresca manhã? / É a menina dos cabelos de linho/ A bela dos lábios de cereja/ O amor na luz do sol de verão/ com o rouxinol ela cantou. / Tua boca tem cores divinas / Minha querida, tento beijá-la/ Na relva em flor queres me falar/ Menina dos cílios longos, de finas madeixas? / O amor na luz do sol de verão/ com o rouxinol ela cantou. / Não diga não, menina cruel! / Não diga sim! Entenderei melhor o longo olhar dos teus olhos grandes / E o lábio rosa, oh minha bela! / O amor, na luz do sol de verão / com o rouxinol ela cantou. / Adeus gamos, adeus lebres / E os rubros perdizes / Quero beijar o linho dos teus cabelos/ Apertar a púrpura dos teus lábios/ O amor na luz do sol de verão/ com o rouxinol ela cantou.*²⁹

²⁷ A tese de que a imaginação é origem da motivação e do desejo é também defendida por Aristóteles. ARISTÓTELES, 2007, op. cit. 433 a 30.

²⁸ Antônio Quinet é psicanalista, filósofo e dramaturgo.

²⁹ La fille aux cheveux de lin

Sur la luzerne en fleur assise, / Qui chante dès le frais matin ? / C'est la fille aux cheveux de lin, / La belle aux lèvres de cerise. Lamour, au clair soleil d'été, / Avec l'alouette a chanté. Ta bouche a des couleurs divines, / Ma chère, et tente le baiser ! / Sur l'herbe en fleur veux-tu / causer, / Fille aux cils longs, aux boucles fines? Lamour, au clair soleil d'été, / Avec l'alouette a chanté. Ne dis pas non, fille cruelle ! Ne dis pas oui ! J'entendrai mieux / Le long regard de tes grands yeux Et ta lèvres rose, ma belle! Lamour, au clair soleil d'été, / Avec l'alouette a chanté. Adieu les daïms, adieu les lièvres / Et les rouges perdrix ! Je veux Baiser le lin de tes cheveux, / Presser la pourpre de tes lèvres ! Lamour, au clair soleil d'été, / Avec l'alouette a chanté.

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