



MÚSICA: TEMPO E SER - A CONSTITUIÇÃO DA MOUSIKÉ HEIDEGGERIANA

José Eduardo Costa Silva¹
Gilmar Antonio Monte²

Resumo: O presente artigo consta de uma reflexão sobre o conceito de música na filosofia de Martin Heidegger. Esta reflexão é centrada na ideia de que a música se articula como tempo, tornando-se expressão imediata desta categoria, tal como depreendemos da leitura dos seguintes textos: *O conceito de tempo*; *Ser e Tempo*; *Tempo e Ser*; *Nietzsche*; *A origem da Obra de Arte*; *Conferências sobre a linguagem*. Desta leitura, inferimos a hipótese de que a música é expressão imediata da categoria tempo, na medida em que o tempo participa essencialmente de sua estrutura. Nesse sentido, a música há de ser, no contexto do pensamento heideggeriano, a *mousiké*; isto é, o lógos que doa o sentido do ser na linguagem. A argumentação se desenvolve em três partes, uma primeira em que refletimos sobre o conceito de tempo proposto por Heidegger; uma segunda, que sustenta a proposição de que o tempo participa da estrutura do ente e, por fim, uma terceira, onde caracterizamos a música em sua conexão essencial com o tempo e a relação desta ideia com o conceito heideggeriano de *mousiké*.

Palavras-chave: Música; Tempo; Ser; Mousiké; Heidegger.

MUSIC: TIME AND BEING - THE CONSTITUTION OF HEIDEGGERIAN MOUSIKÉ

¹ José Eduardo Costa Silva é doutor e mestre em música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Especialista em filosofia e historiador pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É professor associado no Curso de Bacharelado em Música e no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA) da Universidade Federal do Espírito Santo, onde desenvolve projetos nas áreas de composição musical, musicologia, filosofia, psicanálise e artes.

² Gilmar Antonio Monte é compositor e aluno no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA) da UFES, onde desenvolve a pesquisa "Basinski e a experiência do tempo".

Abstract: *This article consists of a reflection on the concept of music in the philosophy of Martin Heidegger. This reflection is centered on the idea that music is articulated as time, becoming an immediate expression of this category, as we can understand from reading the following texts: The concept of time; Being and Time; Time and Being; Nietzsche; The origin of the Work of Art; Conferences on language. From this reading, we infer the hypothesis that music is an immediate expression of the category of time, insofar as time essentially participates in its structure. In this sense, music must be, in the context of Heideggerian thought, mousiké; that is, the logos that gives the meaning of being in language. The argument is developed in three parts, the first in which we reflect on the concept of time proposed by Heidegger; a second, which supports the proposition that time participates in the structure of beings and, finally, a third, where we characterize music in its essential connection with time and the relationship of this idea with the Heideggerian concept of mousiké.*

Keywords: *Music; Time; Ser; Mousiké; Heidegger.*

MÚSICA: TIEMPO Y SER - LA CONSTITUCIÓN DE LA MOUSIKÉ HEIDEGGERIANA

Resumen: *Este artículo consiste en una reflexión sobre el concepto de música en la filosofía de Martin Heidegger. Esta reflexión se centra en la idea de que la música se articula como tiempo, constituyéndose en expresión inmediata de esta categoría, como podemos inferir de la lectura de los siguientes textos: El concepto de tiempo; Ser y Tiempo; Tiempo y Ser; Nietzsche; El origen de la Obra de Arte; Conferencias sobre el lenguaje. De esta lectura inferimos la hipótesis de que la música es una expresión inmediata de la categoría de tiempo, en la medida en que el tiempo participa esencialmente en su estructura. En este sentido, la música debe ser, en el contexto del pensamiento heideggeriano, la mousiké; es decir, el logos que da el sentido del ser en el lenguaje. El argumento se desarrolla en tres partes, la primera en la que se reflexiona sobre el concepto de tiempo propuesto por Heidegger; una segunda, que apoya la proposición de que el tiempo participa en la estructura del ser y, finalmente, una tercera, donde caracterizamos la música en su conexión esencial con el tiempo y la relación de esta idea con el concepto heideggeriano de mousiké.*

Palabras clave: *Música; Tiempo; Ser; Mousiké; Heidegger.*

1. Introdução

Heidegger considera o tempo componente fundamental de sua filosofia. A propósito, é por demais conhecida a tese central de *Ser e Tempo*, justamente, a de que o sentido do ser é dado pelo tempo. E esta tese articula e perpassa transversalmente um conjunto de outros textos que abordam temas diversos. Nesse aspecto, Heidegger está em sintonia com alguns de seus mais destacados interlocutores, quais sejam, Heráclito, Platão, Kant, Nietzsche e, evidentemente, Husserl, quando esses filósofos, cada um em seu contexto, conferem à categoria tempo uma papel estratégico na articulação de seus sistemas argumentativos.

Portanto, parece plausível uma ideia que nos ocorreu ao longo desses anos em que estudamos as incursões de Heidegger nas questões que dizem respeito ao poético; temos elementos para pensar que ele compreende a música como uma articulação originária entre tempo e ser. Este é precisamente o tema do presente artigo. Objetivamos demonstrar como tal concepção de música está subentendida em algumas das teses centrais do pensamento heideggeriano e como ela desemboca na noção de lógos, que está presente no conjunto de conferências sobre a linguagem.

Para o cumprimento de nosso objetivo, desenvolvemos a seguinte argumentação; na parte 1, discorremos sobre os sentidos do tempo na filosofia de Heidegger, precisamente: a) o tempo concebido como uma dimensão onde o *Dasein* (ser-aí) existe e se move; b) a distinção entre tempo ôntico e tempo ontológico; c) o tempo e o sentido do ser como antecipação; d) a temporalidade historial. Na parte 2, refletimos sobre a noção de que o tempo, concebido como um instante ekstático que ilumina a diferença entre *physis* e significado, está presente na estrutura do ente como um componente fundamental da verdade e do lógos. Na parte 3, sustentados pela discussão precedente, alcançamos a noção de que a música se estrutura como uma articulação entre tempo e ser, uma noção, a nosso ver, caracterizadora do que Heidegger identifica como lógos da linguagem. A parte 4 possui o viés conclusivo.

2. Sentidos do tempo na Filosofia de Heidegger

Inicialmente, o tempo é concebido como dimensão da existência: "O tempo, então, seria eu mesmo, e cada qual seria o tempo. E nós, no nosso estar uns com os outros, seríamos o tempo... nenhum de nós e cada um (Heidegger, 2003, p. 31)." Não há um *a priori* atemporal; não há um princípio que fundamente a existência sem que dela faça parte. Como proposto em *Ser e Tempo* (1927), o *Dasein* (ser-aí) é o ser humano que existe e que se move inexoravelmente no tempo, segundo as suas partes constitutivas, quais sejam, os existêntivos (*Existenzial*) facticidade, compreensão, interpretação e discurso, que, como condições de possibilidade das categorias, permitem ao *Dasein* aceder à compreensão do ser (ontológico); e os existêntivos (*Existenzial*) conduta, comércio e cuidado, que dizem respeito diretamente à conexão do *Dasein* com o ente (ôntico), isto é, com o plano da existência cotidiana.³ Uma vez projetado no tempo, o *Dasein* existe na linguagem e na cultura. Esta existência, assim como a percepção do tempo que a ela está articulada, está inserida em uma pré-compreensão do ser (Vattimo, 1996, p.17).

³ Ao nos referirmos à diferença entre ente e ser, adotamos provisoriamente o entendimento de que o ente se refere ao que é passível de comparecer à linguagem, inclusive, a própria linguagem. O ser é o indeterminado que se particulariza na compreensão e na nomeação do ente.

Há uma correspondência entre as dimensões do tempo e as partes constitutivas do *Dasein*: à imersão fática do *Dasein* no mundo, corresponde o passado; à compreensão e à interpretação que sustentam a discursividade, corresponde o futuro, e à queda (conduta, comércio e cuidado), isto é, ao modo como o *Dasein* existe cotidianamente no mundo, corresponde o presente. Esta correspondência entre as partes constitutivas do *Dasein* possibilita a distinção entre os tempos ôntico e ontológico (Nunes, 1999, p.63). 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 a incursão no terreno da temporalidade que permite, partindo de um marco referencial, o estabelecimento de datas e, conseqüentemente, de uma cadeia de conexões significativas. Desse modo, o tempo ôntico articula a linguagem cotidiana, própria da filosofia e da ciência.

Em contrapartida, o tempo ontológico manifesta a articulação *ekstática* de suas próprias dimensões: futuro, passado, presente - nesta ordem. Ele é próprio da abertura do ser que como indeterminação 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 poético, caracterizando-o como um discurso que situa o *Dasein* no âmbito da polissemia.

Vale a comparação entre Heidegger e Husserl, mesmo que, na época de *Ser e Tempo*, o pensamento de Heidegger tivesse encontrado sua especificidade como pensamento da diferença ontológica. Em *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*, Husserl argumenta que objetos de “extensão temporal” não poderiam ser intencionados se a consciência só fosse capaz de apreender agoras pontuais. Se fosse esse o caso, poderíamos apenas apreender os objetos doados em um exato momento. Não poderíamos vivenciar nenhum objeto que tivesse extensão temporal como, por exemplo, uma melodia. A propósito, a melodia é frequentemente tomada como campo de observação do tempo. No caso, decorre a distinção entre os modos de apreensão dos objetos temporais, tal como se segue: 1) Protoimpressão (fase do agora); 2) Retenção (fase passada); 3) Protensão (porvir, antecipação) (Husserl, 2017, p.57-67).

Em parte, Heidegger acompanha o raciocínio husserliano:

“E, contudo, também este não-mais-presente se apresenta imediatamente em seu ausentar, a saber, ao modo do ‘que foi’ e nos aborda. Este não desaparece do anterior agora, como o puramente passado. O que foi se apresenta, entretanto, à sua maneira própria. No que foi é alcançado apresentar. Mas o ausentar também se endereça a nós, no sentido do ainda-não-presente, no sentido do vir-ao-nosso encontro (Heidegger, 1991, p.212).”

Todavia, registra-se a diferença; para Husserl a constituição do tempo a partir da intenção do passado está relacionada ao ente que se manifesta no agora. Para Heidegger a constituição do tempo está relacionada com ao ser concebido como antecipação, que ocorre, em grande medida, ao fato do *Dasein* experimentar a angústia (*Angst*). Este sentimento abala a situação de conforto em que ele se encontra, uma vez estando absorto nos complexos de referências instrumentais do cotidiano, esquecido de si mesmo em sua existência ôntica. A angústia é o estranhamento desta situação de conforto, na medida em que permite ao *Dasein* perceber que a ordem mundana falha. E ela se torna um sentimento radical quando gera a percepção da não existência, que acena para a possibilidade inequívoca de um ente deixar de ser na dimensão da presença. Nesse estado, a angústia faz o *Dasein* saber-se um “ser-para-a-morte”, conscientizando-o de sua finitude ôntica.

A angústia situa o *Dasein* diante do indeterminado, onde cabe a ele escolher entre refugiar-se na trivialidade do cotidiano, ou transcender, assumindo o seu caráter projetivo (Vattimo, 1996, p.60). Ao reconhecer esse caráter, o *Dasein* decide incorporar o futuro na compreensão de si mesmo. Portanto, o *Dasein* antecipa-se à morte, sua mais extrema possibilidade, afirmando-se em seu poder-ser: “A decisão recupera a presença para o seu poder-ser-si-mesma mais próprio. É na compreensão do ser-para-a-morte enquanto possibilidade mais própria que o poder-ser próprio se torna totalmente transparente em sua propriedade (Heidegger, 1988, p.99).”

A decisão antecipatória 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 decisiva no que concerne à sua projeção no tempo e, por conseguinte, na história. É a perspectiva 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:

“Chamaremos, pois, os fenômenos caracterizados do porvir, vigor de ter sido e atualidade, de *ekstases* da temporalidade. Ela, sobretudo, não é um ente que só sai de dentro de si. Mas a sua essência é temporalização na unidade da *ekstases*. O característico do “tempo” acessível à compreensão vulgar consiste, entre outras coisas, justamente no fato de que, no tempo, o caráter ekstático da temporalidade originária

é nivelado a uma pura sequência de agoras, sem começo nem fim (Heidegger, 1986, p.123)."

Na síntese ekstática 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 poder ser, manifesto 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 autocompreensão, 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. Eis 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 existir como o acontecer embrionário do futuro, no passado que persiste no presente.

Em sua ontologia, Heidegger discorre sobre esta historicidade fundante (historial). Ela advém, em um primeiro momento, da relação de pertencimento mútuo entre *Dasein* e ser (*Uebereignen*). Nesta relação, o ser que reside na linguagem permite ao *Dasein* conscientizar-se de si mesmo e dos entes que o circundam, do que resulta o acontecimento apropriativo (*Ereignis*), pelo qual o *Dasein* apropria-se do ser, tendo-o como um modo de nomear e significar o ente em sua totalidade. Este modo de nomear e significar o ente por meio do ser é histórico (historial), posto que inaugura um campo de possibilidades para o pensamento de uma época (Vattimo, 1996, p.115).

A partir desses conceitos, Heidegger esboça uma história do ser, ou seja, dos principais acontecimentos apropriativos que constituíram a filosofia em seu desenvolvimento. Segundo Heidegger, o ser foi uma primeira vez determinado como *eidos* na filosofia de Platão. A seguir, foi *ousia* (substância), *dinamis* (potência) e *energéia* (ato) na filosofia de Aristóteles e, entre os pensadores da Idade Média, 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 da obra *Nietzsche*, Heidegger amplia esta história que se constrói na dimensão ontológica do tempo, incluindo outros filósofos, tais como Leibniz, Kant e Hegel (Heidegger, 2007, p.393-394).

3. O tempo na estrutura do ente

Um elemento fundamental do ensaio *A Origem da Obra de Arte* é o fato de que nele Heidegger faz das obras de arte um campo de observação para fenômenos que dizem respeito a totalidade do ente.⁴ Certamente, ele assim procede motivado por uma de suas conclusões em *Ser e Tempo*, precisamente, de que o sentido do ser é obnubilado pela inclinação do *Dasein* a viver na temporalidade ôntica. A esse respeito, mencionamos a discussão sobre o "aspecto de coisa" da obra de arte, definida como o par conceitual matéria-forma; em tempo, o par que, desde a filosofia de Aristóteles, representaria a estrutura do ser e que, como tal, fundamentaria as teorias tradicionais da arte e da estética (Heidegger, 2010, p.63). Ao descrever as obras de arte, Heidegger refuta esta definição e promove um deslocamento conceitual estratégico; ele simplesmente não se refere mais ao par matéria-forma. Em substituição a esse par, ele propõe, respectivamente, a Terra (*Die Erde*) e um mundo (*eine Welt*), onde a Terra é a *phýsis*, isto é, a matéria compreendida no conjunto de suas potencialidades (projetivas) formais, e o um mundo é o conjunto de significados que se estabiliza em uma dada forma. Desse modo, a partir da adoção desse par conceitual, Heidegger inclui o caráter projetivo do ser na compreensão da estrutura do ente.

É o que se pode verificar na descrição da obra: *Um par de sapatos de camponês* de Van Gogh. Nesta obra, o camponês retratado demonstra não pensar sobre os sapatos 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*) ao fim que lhe é determinado; é o que permite, inclusive, a ele estar absorto no conjunto de significados que constituem o seu mundo. O ser de confiança refere-se diretamente à intuição que temos da matéria (*phýsis*) em seu vir-a-ser. Trata-se do ser apreendido em seu caráter projetivo. Assim, o quadro de Van Gogh revela o ser de confiança como um modo fundamental de apreensão da *phýsis* (Heidegger, 2010, p.81).

Ressaltamos a ideia contida no conceito de ser de confiança (*die Verlässlichkeit*); justamente, a de que o tempo é um componente do que é intuído como potencialidade da *phýsis*, participando desse modo da estatura de um ente que foi individuado em uma forma. Esta ideia fica mais clara na medida em que se configura a tese de que a verdade acontece na obra de arte. Como visto na descrição do *Templo de Paestum*, a Terra, concebida como *phýsis*, resguarda o caráter projetivo

⁴ Embora só tenha recebido sua versão atual na década de 50, as reflexões contidas em *A Origem da Obra de Arte* 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. Essas datas sinalizam a existência de um percurso de pensamento: 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 que ultrapassa a suposição de uma lógica mundana instrumental. Por fim, na apreciação do *Poema da Fonte Romana*, a reflexão sobre a dimensão poética da linguagem.

do ser, uma vez que diz respeito ao conjunto de potencialidades formais da matéria. Na medida em que ela assume uma forma, ela retrai em si, ocultando-se, e, ao mesmo tempo, possibilitando a própria forma aparecer, fundando um mundo de significados (Nunes, 1999, p.102).

O mecanismo que possibilita esse jogo entre o mostrar de um mundo e o ocultar da Terra é o combate (*der Streit*), que constitui o caráter de visibilidade da obra.⁵ Este combate não resulta na supressão de um elemento em função de outro e, muito menos, em uma síntese, pela qual as partes conflitantes desaparecem em função de um terceiro. Na obra de arte, o combate permite que a Terra e um mundo sejam e se mostrem em sua dignidade. As partes combatentes se afirmam reciprocamente 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. Por isso, o combate não cessa, tornando a obra estranha aos entes em geral. Esse estranhamento é o aspecto da obra (Heidegger, 2010, p.121).

Segundo Heidegger, a percepção desse aspecto é caracterizadora do acontecimento da verdade. Ela se dá em um instante temporal ekstático denominado traço (*der Riss*).⁶ Na claridade desse instante, podemos apreender as partes combatentes que o produzem, justamente, a Terra e um mundo que se mostram categoricamente (Heidegger, 2010, p.141). Em uma palavra, o traço é um instante temporal em que podemos ver a gestalt essencial da estrutura do ente, que permite que ele seja visto como um composto cujas partes não foram de todo subsumidas nos significados de uma forma. Destarte, o tempo não é mais tomado como medida de uma subjetividade, tal como tradicionalmente concebido. O tempo, sendo uma dimensão da existência, participa da totalidade do ente que diz-se por si mesmo, justamente, na abertura que ele produz. Participando do ente, o tempo será também parte constituinte das obras de arte, da linguagem e, por que não, da música.

4. Música, tempo e ser: a estrutura do lógos na linguagem.

Na última parte do ensaio *A Origem da Obra de Arte* há uma rápida referência à poesia: “Porém, a poesia é apenas um modo de projetar iluminante da verdade, isto é, do poetizar, neste sentido mais amplo. Não obstante, a obra-de-linguagem, a poiesis no sentido mais estrito, ocupa um lugar distinto no todo das artes

⁵ No caso, o combate (*der Streit*) é um deslocamento do conceito tradicional de jogo dialógico. Esse deslocamento é justamente para enfatizar a diferença do resultado do jogo.

⁶ Na tradução brasileira, *der Riss* é traduzido como traço. Na tradução portuguesa, *der Riss* é traduzido como rasgão (de luz). Nesse segundo sentido, fica mais evidente a ideia de *Prester* (raio de Zeus, *insight* divino), ao que parece, a ideia com a qual Heidegger trabalha (Kahn, 2012, p.432).

(Heidegger, 2010, p.185).” Dito de outro modo; a poesia (*die Dichtung*) habita essencialmente a linguagem, tornando nela o futuro anterior ao presente. Por isso, a poesia se estabelece como um modo de apreensão da *phýsis*.

Seria a poesia a mais poética das artes porque sua matéria é a linguagem; sendo a linguagem residência do poético (ser), ela, ao se converter em obra de arte, realiza o que possui de mais essencial, qual seja, o ser em seu amplo poder de conceder nome e significado ao ente (Heidegger, 2010, p.186). Entretanto, a argumentação em torno da predominância da poesia sobre as outras artes estanca no raciocínio mencionado. A nosso ver, o motivo que leva Heidegger a sustentar uma tal opinião só se esclarece inteiramente em *A Caminho da Linguagem*; Heidegger considera a poesia a mais eminente dentre as artes, por entender que ela está ontologicamente sustentada pela música.

Eis um postulado que não deve trazer estranhamento. Heidegger, ao compreender que a música é reveladora da categoria tempo, mostra, nesse aspecto, o seu alinhamento à tradição filosófica alemã e à fenomenologia, que, sobretudo, a partir de Kant, situa as categorias de tempo e espaço no mais alto grau hierárquico. A propósito, nunca é demais lembrar que Husserl fez da música um campo privilegiado de observação, ao considerá-la um objeto temporal que dá a consciência do próprio tempo (Zahavi, 2003, p. 82). Destarte, sendo expressão 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 é *mousiké* (lógos).

É preciso escutar o ser! Eis o comando que norteia os textos de Heidegger sobre a linguagem. 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? O que propriamente esta escuta permite escutar? Não seria justamente a escuta do ente que expressa imediatamente o seu sentido? Recorremos à experiência; qualquer músico sabe que a música ganha estatura no tempo. Por assim saber, James Tenney indaga: a música é deduzida do tempo? Ou o tempo é deduzido da música? (Tenney, 1985, p.197). Dúvida análoga a de Heidegger; este, ao estatuir a tese de que o tempo é o sentido do ser, reconhece o círculo hermenêutico primordial: “Ser e tempo determinam-se mutuamente; de tal maneira, contudo, que aquele - o ser - não pode ser abordado como temporal, nem este - o tempo - como entitativo (Heidegger, 1991, p.206).”

Sendo expressão da categoria tempo, a música tem a condição de seu vínculo com o pensamento e a linguagem, a saber: a música é pensamento. François Nicolas, ainda que inserido em um outro universo conceitual, alcança conclusão semelhante,

desdobrando-a em uma sentença, que, a nosso ver, poderia ter sido proferida por Heidegger, caso esse filósofo tivesse pensado as obras musicais específicas: "a obra musical é o lugar do pensamento da música (Nicolas, 2007, p.118)".⁷

A obra musical é o lugar do pensamento da música, ou seja, ela pensa o tempo em suas dimensões ôntica e ontológica. É oportuno mencionar a associação entre tempo musical e tempo histórico em Hegel, proposta pela filósofa Gisele Brelet: o tempo da forma sonata possui estrutura correlata à da dialética hegeliana, qual seja, o contraste entre opostos e a síntese resultante deste contraste (Brelet, 1986, p.211-220). Em raciocínio análogo, Koellreutter reivindica um mesmo tipo de associação, ao comparar os sistemas musicais à percepção do tempo vigente nos períodos que demarcam a história. Em síntese, 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, 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 (Koellreutter, 1984, p.13-18).

A consideração de que há um vínculo necessário entre os sistemas musicais e o tempo, vínculo que alcança o fenômeno musical em sua estrutura extrínseca e intrínseca, implica em uma consequência: à medida que um compositor escolhe o sistema a partir do qual qual irá compor, ele transfere para a estrutura do discurso musical a ordenação de tempo que lhe é inerente. De outro modo, a recíproca é verdadeira, a música nos situa em uma percepção do tempo, na medida em que exprime sua estrutura. Assim, Koellreutter sentencia que a música expressa uma dupla concepção de tempo; a linear, que ele identifica com a temporalidade própria do pensamento lógico, e a do tempo qualitativo, conceito análogo ao do tempo ontológico heideggeriano, que traz a ideia de antecipação em seu cerne (Koellreutter, 1984, p.18-21).

Provavelmente, qualquer músico aceite a proposição de que na música o tempo se move em *ekstasis*, permitindo à escuta antecipar fenômenos e gerar expectativa em relação ao que foi antecipado. A propósito, esse tipo de experiência com o tempo tem, ao longo dos anos, possibilitado a eclosão de modelos analíticos e teorias, das quais é exemplo a teoria sobre a produção da emoção e do significado musical elaborada por Meyer. De acordo com esse autor, a experiência antecipatória do tempo possibilita a escuta sintética de estruturas e formas. Desta escuta, provém

⁷ As referências de Heidegger às obras musicais são escassas: o Allegro do 3º Concerto de Brandenburgo de Bach; o Adágio final da Sonata para piano 32, op. 111 de Beethoven; a Antígona de Carl Orff; a Sinfonia dos Salmos e Perséfone de Stravinsky (Duarte, 2005, p.95). Em *A Caminho da Linguagem*, Heidegger emprega termos próprios do vocabulário musical. Ele diz, por exemplo, a canção, o baixo contínuo, a melodia, a harmonia, o consonante, o dissonante, não inserindo esses termos, porém, na descrição de uma obra. Evidentemente, Heidegger ocupa-se de um conceito geral de música que, em nosso entendimento, ele torna cada vez mais próximo do conceito de ser.

expectativas. Estas, na medida em que são satisfeitas ou não, produzem emoção e significado. Tal ocorre justamente porque a antecipação sustenta a percepção do encadeamento linear. Posto em termos heideggerianos, o tempo ontológico sustenta a percepção do tempo ôntico. É precisamente o que constitui os estados onto-históricos das obras, que tem se convertido em objeto das abordagens descritivas, tais como as de David Greene, Joseph Smith e Michael Pelt (Ferrara, 1991, 165).

Entendida como um pensamento que se constitui do tempo, a música está essencialmente identificada ao ser que, como indeterminação, concede a abertura para a experiência do nomear polissêmico; destarte, a música participa da linguagem, convertendo-se a partir de sua própria constituição, em *mousiké*.⁸ Em sua acepção mais arcaica, *mousiké* é a solidariedade originária entre gramática e matemática, que envolve, dentre outros componentes, a harmonia, a rítmica, a métrica, ou seja, tudo aquilo que tem o tempo como condição de possibilidade (Lohmann, 1989, 138).⁹ Ou como propõe Lia Tomás, em uma acepção mais genérica, *mousiké* é a precondição constitutiva da própria música (Tomás, 2002, p.49). Em tais acepções, a *mousiké* é limite e condição de apreensão do mundo fenomênico; para supor algo que lhe seja anterior, só se adentrarmos o terreno da metafísica. Nesse sentido, devemos entender que a hermenêutica da linguagem proposta por Heidegger tenha feito da *mousiké* o seu horizonte de interpelação discursiva.

Nas conferências compiladas sob o título *A Caminho da Linguagem* a questão diretriz é indagar o que é a linguagem em si, despida das pré-concepções que a definem. Buscando refletir sobre o significado da linguagem, Heidegger, em conformidade com sua hermenêutica, toma uma obra de arte como posto privilegiado de observação. A obra observada é o poema *Tarde de Inverno* de Georg Trakl. Da descrição desse poema, Heidegger estatui a tese de que a essência da linguagem é a 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 significado e coisa (Heidegger, 2003, p.13-15).

Trazer a diferença (*Unterschied*) entre significado e coisa; o que se diz sobre a palavra convertida em arte é correlato ao dito sobre as obras de arte em geral. A verdade no poema acontece como uma não síntese entre palavra e a coisa nomeada, isto é, como o combate (*der Streit*) que não cessa. A verdade se estabelece entre a

⁸ Vale a discussão da seção anterior, da qual advém a sentença de que o tempo participa da estrutura do ente.

⁹ A gramática é compreendida como estrutura da linguagem, enquanto a matemática é expressão do lógos calculador.

coisa e o significado, no instante que deixa inferir a diferença entre ser e ente, que Heidegger agora denomina: consonância do quieto (*Stille*).¹⁰

A consonância do quieto é o modo como a linguagem mostra o seu vigor (*Wesen*); o chamar recolhedor que evoca mundo (significado) e coisa (Heidegger, 2003, p.24-26). Chamar recolhedor: lógos! *Mousiké*. Atentamos para a repercussão do pensamento de Heráclito (Frag.50) sobre o de Heidegger: "auscultando não a mim, mas o lógos é sábio concordar que tudo é um (Kahn, 2012, p.87)." Heráclito propõe estar atento ao que diz o lógos. Somente o cuidado em obedecer à invocação do lógos proporciona a ausculta da unidade entre pensamento e coisa na linguagem.

Lógos, *mousiké*, ou em termos heraclitianos, *harmonié*, a referência à música é sempre necessária quando se trata do pensamento grego. No Fragmento LXXV, Heráclito diz: O impulso contrário reúne, e de tons variáveis vem a ser a mais perfeita afinação, e todas as coisas se dão pelo conflito (Kahn, 2012, p.88)". E também no Fragmento LXXVIII: Eles não compreendem como uma coisa concorda discordando de si mesma; é uma afinação voltando-se em si mesma, como a do arco e da lira (Kahn, 2012, p.89)." Pois a música parece ensinar que em uma síntese a diferença das partes que foram sintetizadas persiste e se mostra; diz o Fragmento CXXIX: "De todas as coisas um e de um todas as coisas (Kahn, 2012, p.91)."¹¹

O lógos apresenta o sentido de falar como reunião de tudo aquilo que é na linguagem. Ele torna presente a unidade entre palavra e coisa, para no dizer e no mostrar desencadear o fenômeno (*phainómenon*); o fazer brilhar, o trazer à luz o que se mostra. Na medida em que permite ao fenômeno vir à tona, ele corresponde à presença essencial do ser. Assim, inspirado em Heráclito, Heidegger postula que a consonância do quieto é a postura recolhedora! Ela é lógos ou a *mousiké* no sentido de *Legen* (Heidegger, 2003, p.27).

A postura recolhedora é um modo de escutar a linguagem, a saber: "antecipar reservando". Ora, antecipar reservando se dá diretamente em função da categoria tempo. É inequívoca a referência 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

¹⁰ *Stille*: aproximação entre os sentidos de silêncio e quietude - uma pausa sonora na linguagem, isto é, o nada.

¹¹ Kahn destaca os sentidos que os termos consoante e dissonante adquirem na descrição heraclitiana do lógos; o consoante (*synaidon*) e o dissonante (*diaidon*) estão unidos no ato cognitivo que une, sintetiza e leva à compreensão (*Syllapsies*). Consoante (*synaidon*) é cantar junto. Dissonante (*diaidon*) é cantar em separado, como em um concurso (Kahn, 2012, p.91).

ser. É no exercício da escuta que o poeta (*Dasein*) se apropria da diferença entre significado e coisa e passa a morar na linguagem (Heidegger, 2003, p.26).¹²

Na linguagem, o poeta é tomado pelo entusiasmo (*Geist*) que provém da música, e se dispõe à saga (*sage*), precisamente, ao dizer que considera a diferença entre ente e ser, conduzido a linguagem para além de sua função comunicativa. A saga é percorrer o 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 que o ser conceda a palavra apropriada para designar a coisa, sabendo que onde o signo falha, não há a coisa significada. Em síntese, a saga é situar-se na consonância do quieto (Heidegger, 2003, p.115-124).

Na saga, o poeta-cantor renuncia à relação entre palavra e coisa para percorrer o caminho do campo (*Der Feldweg*) e alcançar a quietude (Heidegger, 2003, p.137), quando a música é o solo afetivo (melos) que propicia o início de toda atividade de sentido e de significação; poeticamente falando: quando ocorre a festa da chegada dos deuses. Nesta festa, o poeta-cantor é o mediador que leva aos mortais as mensagens dos deuses e sobe aos céus para levar as preces dos mortais. Desse modo, o poeta-cantor, inaugura o mito, que assinala uma origem (*arché*), porém, sem inaugurar uma temporalidade linear (Ducker, 2015, 197-208). É assim, que a música essencializa a linguagem. Onde a linguagem falha na incompletude de um significado ôntico, a música acede ao ser em seu máximo vigor, na abertura da indeterminação poética (Heidegger, 2003, p. 139-143).

A junção entre música e pensamento na poesia implica em habitar a quadratura (*Geviert*) que se forma entre céu, terra, mortais e imortais (Heidegger, 2002, p.131). Habitar a quadratura é permanecer no traço que separa a voz do deus de sua decodificação subjetiva, deixando que as coisas se mostrem como são, como *aléthein*. Habitar a quadratura é deixar-se possuir pela linguagem, jogando-se no abismo (*Abgrund*), onde estão as possibilidades de abertura e velamento da verdade do ser (Vattimo, 1996, p.138). É ter que assumir a finitude e decidir sobre a própria possibilidade existencial no espaço de indeterminação da palavra, isto é, na música que torna a linguagem poética, não obstante a força determinadora do signo.

Refletindo sobre o significado originário do signo, Heidegger problematiza a concepção de que a linguagem é uma vocalização sonora, tal como depreende do tratado *De Interpretatione* de Aristóteles. Esta concepção coaduna-se à tese de que

¹² Comparando as conferências sobre a linguagem com o ensaio *A Origem da Obra de Arte*, aventamos o seguinte raciocínio; sendo *mousiké*, a música é o "estar entre" o som e significado. Logo, diferentemente das outras artes, ela possui genericamente a condição para o acontecimento da verdade, qual seja, a produção do instante ekstático denominado traço (*der Riss*). Nesse sentido, Heidegger fala de toda e qualquer música, e não de uma obra em particular.

a linguagem é estabelecida por convenção, a propósito, uma tese estratégica para o estabelecimento do primado do sujeito na filosofia. Em contraposição a esta tese, Heidegger retoma a noção pré-socrática de que a linguagem possui uma conexão originária com a *Phýsis*. Esta noção levou o próprio Aristóteles a caracterizar os dialetos como os modos da boca. Todavia, Heidegger a reinterpreta, relacionando-a, ao que tudo indica, aos modos tradicionais que estruturam as canções dos povos. Fechando provisoriamente sua argumentação, Heidegger parafraseia o poeta Hölderlin, ao sentenciar que a linguagem é a flor da boca (Heidegger, 2003, p.162).

A linguagem é a flor da boca na medida em que seu signo silencia-se como música. Atenta-nos, sobretudo, o caráter ontológico do ritmo. É o ritmo, a expressão mais genuína da categoria tempo, que confere o estranhamento ao poema, tornando-o estranho em relação à linguagem cotidiana e, ao mesmo tempo, tornando-o corporalmente relacionado ao percurso do pensamento. O ritmo articula o movimento do pensamento, como faz com a dança e o canto (*Mousikê*). Evidentemente, Heidegger não se refere apenas ao ritmo compreendido como mera disposição temporal dos sons em um dado limite. O ritmo que confere caráter ontológico ao poema é o que permite reconhecê-lo como uma obra que repousa em si mas que se articula a unidade de uma totalidade (Heidegger, 2003, p.181-182).¹³

O silêncio é a matéria da música. Ele é a ausência precedente da atividade significadora que permite ao ser humano estabelecer o seu domínio sobre o ente. No pensamento silenciado, o *Dasein* é o pastor (*Hirte*) do ser (Heidegger, 1973, p.51). Este pensamento se dá no campo da escuta. Por isso, Benedito Nunes salienta a distinção entre escutar e ouvir no contexto da filosofia de Heidegger. Escutar é um ato que precede o ouvir; pressupõe um silenciar. No silêncio percebe-se compreendendo, dentro do campo afetivo estabelecido pela música (Nunes, 2000, p.9).

5. Conclusões

O tema central deste artigo é a noção de que a música se articula como tempo, tornando-se a expressão imediata desta categoria. Atribuímos esta noção a Heidegger, embora ele nunca a tenha enunciado diretamente. Porém, para sustentarmos o nosso entendimento, desenvolvemos a argumentação presente, da qual destacamos os principais pontos.

¹³ Nesse momento é empregado o conceito ampliado (tradicional) de *mousiké*, que remete a uma poética multissensorial. É pertinente a observação de Lia Tomás a respeito da *mousiké* contemporânea, que se apresenta como processo integral dinâmico, que envolve cantos, falas, danças, onomatopéias, expressões corporais, representações teatrais, e toda uma variedade de ruídos e silêncios (Tomás, 2002, p.121).

Na primeira parte, refletimos sobre o conceito heideggeriano de tempo, depreendido, sobretudo, da leitura das obras: *O conceito de tempo*, *Ser e Tempo* e *Tempo e Ser* e *Nietzsche*. Em resumo, o tempo é uma dimensão da existência e não um constructo do sujeito. O tempo é ôntico, quando referido ao ente, constituindo-se como uma sucessão de agoras que permitem a instituição da temporalidade linear e da lógica causal. O tempo é ontológico, quando expressão do sentido ser. Ele se constitui como ekstásis, em que o passado e o futuro se movimentam no presente, nesta ordem - futuro, presente e passado. É o tempo da antecipação que institui a temporalidade historial, ou propriamente, a história dos acontecimentos apropriativos do ser.

Na segunda parte, refletimos sobre a noção de que o tempo participa da estrutura do ente, como o instante que deixa ver o conflito essencial entre matéria e forma. Esta noção pode ser depreendida da leitura do ensaio *A Origem da Obra de Arte*, particularmente, da argumentação que sustenta a tese de que a obra de arte é um local do acontecimento da verdade. Uma vez participando da estrutura do ente, o tempo há de ser um componente estrutural da linguagem e da música.

Na terceira parte, refletimos diretamente sobre a noção de que a música se articula como tempo, localizando-a tanto na experiência cotidiana e teórica de alguns músicos, mas, principalmente, nos textos de Heidegger sobre a linguagem. Procuramos demonstrar como esta noção se converte na acepção heideggeriana do conceito de *mousiké*. Em uma palavra, o lógos musical que permite que linguagem nomeie e signifique o ente é, constitutivamente, uma articulação do tempo. Desse modo, a tese central de *Ser e Tempo* repercute no pensamento sobre o poético, configurando uma linha de continuidade entre esses dois momentos da filosofia de Heidegger.

Referências

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

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

DUCKER, Claudia. Fundação e mediação poéticas em Hölderlin e Heidegger. *O Que nos Faz Pensar* (PUCRJ), v. 36, p. 185-212, 2015.

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

HEIDEGGER, Martin. *A Caminho da Linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Ed. Bilingue. Trad. de Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Ed.70, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche, Vol. 1/2*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *O conceito de tempo*. Lisboa: Fim de Século, 2003.

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

HEIDEGGER. *Tempo e Ser*. Trad. Ernildo Stein. In: Col. Pensadores, Vol. Heidegger. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

HUSSERL, Edmund. *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*. Trad. Pedro M. S. Alves. Rio de Janeiro: Via Verita Editora, 2017.

KAHN, Charles H. *A arte e o pensamento de Heráclito*. São Paulo: Paulos, 2012.

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

LOHMANN, Johannes. *Mousiké et Logos – Contributions à la philosophie et à la théorie musicale grecques*. Traduit de l'allemand par Pascal David. Paris: Editions T.E.R., 1989.

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

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.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e Poesia: O pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 2000

TENNEY, James. Review of Music as Heard. *Journal of Music Theory*, 29/1 – 1985, p. 197-213.

TOMÁS, Lia. *Ouvir o lógos: música e filosofia*. São Paulo: UNESP, 2002.

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

ZAHAVI, Dan. *Husserl's Phenomenology*. California: Stanford University Press, 2003.