

Victor Di Francia Alves de Melo

Sobre a Temporalidade Musical

TESE DE DOUTORADO

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Rio de Janeiro
Abril de 2019

Victor Di Francia Alves de Melo

Sobre a Temporalidade Musical

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Edgar de Brito Lyra Netto

Rio de Janeiro
Abril de 2019

Victor Di Francia Alves de Melo

Sobre a Temporalidade Musical

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Edgar de Brito Lyra Netto

Orientador

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Pedro Duarte de Andrade

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Caio Nelson de Senna Neto

UNI-Rio

Profa. Claudia Pellegrini Drucker

UFSC

Rio de Janeiro, 26 de abril de 2019

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Victor Di Francia Alves de Melo

Graduou-se em Licenciatura em Música pela Unirio (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) em 2009. cursou pós-graduação em Arte e Filosofia pela CCE/PUC-Rio em 2011. Obteve o título de mestre em Filosofia pela PUC-Rio em 2015. Trabalha como professor de música.

Ficha Catalográfica

Melo, Victor Di Francia Alves de

Sobre a temporalidade musical / Victor Di Francia Alves de Melo ; orientador: Edgar de Brito Lyra Netto. – 2019.

151 f. : il. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2019.

Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Filosofia. 3. Música. 4. Heidegger. I. Lyra Netto, Edgar de Brito. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

Agradecimentos

Primeiramente a Deus por estar ao meu lado sempre.

Ao meu orientador Professor Edgar Lyra pela atenção e ajuda para a realização deste trabalho.

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Aos meus pais e familiares, pela educação, atenção e carinho de todas as horas.

A todos os professores e funcionários do Departamento pelos ensinamentos e pela ajuda.

Aos meus colegas da PUC-Rio.

A todos os meus amigos que de uma forma ou de outra me estimularam e me ajudaram.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

Resumo

Melo, Victor Di Francia Alves de; Lyra Netto, Edgar de Brito. **Sobre a Temporalidade Musical**. Rio de Janeiro, 2019. 151p. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho pretende oferecer uma nova abertura para a temporalidade a partir da escuta musical e, por meio desta, alargar as considerações filosóficas sobre o tempo. Tal abertura é acessada quando, primeiramente, são questionados alguns dos modos de compreensão da temporalidade concebidos ao longo da história da Filosofia em sua relação prioritária com o sentido da visão; e, em segundo lugar, quando discorremos sobre como os músicos experimentam e compreendem aquilo que denominam por tempo musical. Perseguindo esses propósitos, esta tese empreendeu um conjunto de discussões filosóficas sobre a temporalidade (*Zeitlichkeit*), as tonalidades afetivas (*Befindlichkeit/Stimmung*) e a finitude (*Endlichkeit*) tendo como referência a obra de Martin Heidegger, filósofo que contribuiu significativamente para o alargamento das considerações sobre a questão do tempo. Todavia, conforme a tradição do pensamento filosófico, Heidegger esteve também ele próximo daquilo que este trabalho chamou como primado da visão, cuja origem remonta, segundo esta tese, aos escritos de Homero, de Platão e de Aristóteles. Por esse motivo, a fim de nos afastarmos do paradigma visual e nos situarmos próximos à escuta da temporalidade musical, tivemos também de questionar algumas das considerações heideggerianas, o que nos levou, indiretamente, às perguntas acerca da espacialidade do espaço, sobre o si-mesmo (*Selbstheit*) e sobre sensação (*Empfindung*), conforme discutidos em *Ser e Tempo*. Como forma de auxílio aos propósitos musicais desta tese, textos sobre teoria da música escritos por Arnold Schoenberg, Bohumil Med e Maria Luisa Priolli embasaram as discussões sobre a temporalidade musical e nos ajudaram a investigar, juntamente com o texto *A Questão da Técnica*, também de Heidegger, o privilégio dado à visão na produção bibliográfica proveniente das academias de música.

Palavras- chave

Filosofia; Música; Heidegger.

Abstract

Melo, Victor Di Francia Alves de; Lyra Netto, Edgar de Brito (Advisor).
On Musical Temporality. Rio de Janeiro, 2019. 151p. Tese de Doutorado
– Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de
Janeiro.

This paper intends to offer a new opening to temporality from the musical listening and, in through this one, to extend the philosophical considerations on the time. Such an opening is accessed when, firstly, some of the ways of understanding temporality conceived throughout the history of Philosophy in its priority relation to the sense of sight are questioned; and secondly, when we discuss how musicians experience and understand what they call “musical time.” In pursuit of these aims, this thesis undertook a set of philosophical discussions on temporality (*Zeitlichkeit*), affections (*Befindlichkeit / Stimmung*) and finitude (*Endlichkeit*) with reference to the work of Martin Heidegger, a philosopher who contributed significantly to the considerations on the question of time. However, according to the tradition of philosophical thought, Heidegger was close to what this work called the primacy of sight, whose origin goes back, according to this thesis, to the writings of Homer, Plato and Aristotle. For this reason, in order to move away from the sight’s paradigm and to be close to listening to musical temporality, we also had to question some of Heidegger's considerations, which indirectly led us to questions about the spatiality of space, about the self (*Selbstheit*) and about sensation (*Empfindung*) as discussed in *Being and Time*. As a way of aiding the musical purposes of this thesis, texts on music theory written by Arnold Schoenberg, Bohumil Med and Maria Luisa Priolli underpinned the discussions about musical temporality and helped us to investigate, along with the text *The Question of Technique*, also written by Heidegger, the privilege given to the sense of sight in the bibliographical production coming from the academies of music.

Keywords

Philosophy; Music; Heidegger.

Sumário

1. Introdução	10
2. Música e Temporalidade	18
2.1. Primeiras considerações sobre música	18
2.2. Heidegger e a questão do tempo	28
2.3. O primado da visão	40
3. Tonalidades Afetivas e Temporalidade	52
3.1. Considerações prévias à discussão sobre a tonalidade afetiva do tédio	52
3.2. Breve apresentação da tonalidade afetiva do tédio em suas três formas	53
3.3. Outras considerações sobre temporalidade	71
4. Tempo e Música	76
4.1. Temporalidade e escuta musical	76
4.2. Temporalidade musical, espacialidade e si-mesmo (<i>Selbstheit</i>)	87
4.3. Sensibilidade musical	108
5. Música e Técnica Moderna	115
5.1. Pro-dução musical e com-posição musical	115
6. Conclusão	137
7. Referências bibliográficas	149
8. Sites <i>Web</i> apresentados	151

Lista de figuras

Figura 1 - Valores musicais.	21
Figura 2 - Indicação de andamento.	23
Figura 3 - Indicação de andamento.	84
Figura 4 - Os primórdios da escrita musical.	122
Figura 5 - Escrita musical e latim.	123
Figura 6 - Os primórdios da pauta musical.	123
Figura 7- O pentagrama e a clave de fá.	124
Figura 8 - O pentagrama e a clave de sol.	124
Figura 9 - Faerie´s Aires and Death Waltz.	126

Para cantar é preciso perder o interesse de informar
Manoel de Barros, *Menino do Mato*

Introdução

De fato, o que é o tempo? Quem poderia explicá-lo fácil e brevemente? Quem o compreenderá para expressá-lo em palavras, na fala ou no pensamento? E, no entanto, entre as coisas que nomeamos em nossas conversas, o que há de mais comum e conhecido do que o tempo? E certamente entendemos quando o nomeamos e entendemos também quando ouvimos outros nomeá-lo. O que é o tempo, então? Se ninguém me pergunta, eu sei; mas, se quiser explicar a alguém que me pergunte, já não sei.¹

O tempo é um dos grandes mistérios, algo que certamente nos convoca a pensar. Nesse trabalho, pensar será tomado num sentido próprio, diferente, por exemplo, de uma busca reflexiva por fundamentos. Em suas preleções proferidas em 1951 e intituladas *Que Chamamos Pensar? (Was heißt Denken?)*, Martin Heidegger nos aponta que o pensamento não é uma reflexão:

Não nos perdemos, então, quando, na reflexão que pensa sobre o pensamento, tentamos aprender o que chamamos Pensar? Apesar disso, no nosso caminho uma luz adentra permanentemente o pensamento. Só que essa luz não é para cá trazida pela lanterna da reflexão. A luz vem do pensamento propriamente dito e dele apenas. Ao pensamento serve o enigma de ser ele mesmo trazido – se e enquanto é um pensamento – em sua própria luz, e de guardar-se livre da insistência em um raciocínio sobre a *ratio*.²

Ao origens do pensamento sobre o tempo remontam a própria origem da humanidade. Pensar e questionar o que é o tempo também nos leva a questionar aquilo que somos, de onde viemos, etc. Por esse motivo, o tempo é certamente um dos assuntos mais debatidos ao longo da história da Filosofia. Desde os primórdios da filosofia grega, encontram-se tratados sobre a questão do tempo. Os textos de Platão e de Aristóteles acerca do assunto foram influenciados pelos escritos de Hesíodo sobre a genealogia dos deuses. Segundo a *Teogonia* de Hesíodo, o titã Cronos, filho de Urano, foi morto por seus filhos: Zeus, Poseidon e

¹ AGOSTINHO, S., Confissões, p. 318.

² Tradução de Edgar de Brito Lyra Netto para: Wenn wir zu lernen versuchen, was Denken heißt, verlieren wir uns dann nicht in die Reflexion, die über das Denken denkt? Gleichwohl fällt auf unserem Weg ständig ein Licht in das Denken. Allein dieses Licht wird nicht durch die Laterne der Reflexion erst herzugebracht. Das Licht kommt aus dem Denken selbst und nur aus ihm. Dem Denken eignet das Rätselvolle, daß es selber in sein eigenes Licht gebracht wird, freilich nur dann, wenn es und solange es ein Denken ist und sich davon frei hält, auf einem Rasonieren über die ratio zu beharren. HEIDEGGER, M., Gesamtausgabe: Band 9. Was heißt Denken? p. 29.

Hades. Para os gregos, Cronos é também um dos sentidos possíveis do tempo. A palavra grega χρόνος remete ao sentido físico do tempo que ganhou consistência com as discussões empreendidas por Aristóteles no quarto livro de seu trabalho intitulado como *Física*. Nele, o Estagirita concebe o tempo como número de um movimento segundo o anterior-posterior.

τοῦτο γάρ ἐστιν ὁ χρόνος, ἀριθμὸς κινήσεως κατὰ τὸ πρότερον καὶ ὕστερον³

Contudo, antes de passar à discussão sobre a temporalidade cronológica, é lícito lembrar que, antes de Aristóteles, Platão já tinha esboçado discussões sobre o tempo nos diálogos *Timeu* e *Parmênides*. Além disso, deve-se considerar também que a temporalidade cronológica é apenas um dos diversos sentidos possíveis do tempo. Para os gregos há ainda o sentido cosmológico do tempo: αἰών, há também o καιρός. De maneira mais ampla, ao longo da história, a humanidade se questiona se a temporalidade de homens e mulheres é a mesma temporalidade das divindades e dos entes que os cercam; até mesmo plantas e animais que convivem diretamente conosco têm suas temporalidades questionadas.

A temporalidade cronológica, o sentido físico do tempo, se aproxima de sensíveis como grandeza, número, movimento e repouso pertencentes à categoria aristotélica de quantidade. A *Física* de Aristóteles remonta à percepção e à sensação do tempo e do movimento no cotidiano grego: os diferentes períodos de plantação e de colheita, a observação do movimento do sol e da lua que anunciam o dia e a noite, os ciclos das estações do ano, etc.⁴ Todos esses fenômenos levaram à construção de ferramentas que permitissem contar e medir o tempo: calendários, ampulhetas, relógio solares, posteriormente relógios de corda, de quartzo, etc.

Com o desenvolvimento do método científico e a partir dos estudos sobre a queda dos corpos realizados por Galileu Galilei, as ciências da natureza

³ O tempo: algo contado, que se mostra com vistas a e em relação ao aspecto do antes e do depois junto ao movimento - Esta tradução para o português da frase de Aristóteles foi feita por Marco Antônio Casanova e consta na versão brasileira das preleções de Martin Heidegger intituladas *Os Problemas Fundamentais da Metafísica*, publicadas pela editora Vozes.

⁴ É importante ressaltar a importância da memória (μνήμη) para a discussão de Aristóteles sobre o tempo. Para o Estagirita, a memória não é uma percepção ou uma suposição, mas sim certa posse ou afecção destes quando transcorreu um tempo. PUENTE F, R., *Os Sentidos do Tempo em Aristóteles*, p. 281.

formularam conceitos sobre o tempo que atendessem às suas exigências. Heidegger escreve sobre essas exigências em seu texto de 1916 intitulado *Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft*.⁵ Neste texto sobre as ciências históricas, Heidegger mostra que a função do tempo é, nas ciências da natureza, tornar possível a mensuração do movimento de corpos e a mensuração do próprio movimento do tempo. Para atingir tais mensurações, o tempo funciona como uma série linear simples, como uma variável independente em que cada instante se diferencia de outro instante através de uma posição inicial estabelecida por um “tempo inicial.” Estabelecem-se assim escalas e parâmetros de medida.

Segundo Heidegger, até na teoria da relatividade, o questionamento sobre o tempo é um questionamento de mensuração do tempo e não um questionamento sobre o tempo ele mesmo.

"Se quisermos descrever o movimento de um ponto material", escreve Einstein, "damos os valores de suas coordenadas como funções do tempo." Todos os conceitos básicos adicionais da teoria do movimento, como velocidade, movimento uniforme, aceleração, e o movimento não uniforme, são definidos por relações definidas entre magnitudes de espaço e tempo. As qualidades sensivelmente perceptíveis do fenômeno definido são eliminadas e inteiramente absorvidas em qualidades matemáticas. É assim que o movimento como objeto da física é medido por meio do tempo. A função do tempo é tornar a medição possível.⁶

Nessa perspectiva, o tempo é considerado como uma quarta dimensão junto ao espaço tridimensional. Portanto, ao longo de sua história, as ciências da natureza se ocuparam com a determinação numérica do tempo e deixaram de lado outras formas de se conceber temporalidades do tempo.

Atravessados pela questão do tempo ao longo da tradição filosófica, os alemães também se dedicaram a escrever diversos livros sobre o assunto. Basta atentarmos para os escritos kantianos, schopenhaurianos, hegelianos, husserlianos, etc. Contudo:

⁵ O Conceito de Tempo na Ciência da História.

⁶ Minha tradução para: „Wollen wir die Bewegung eines materiellen Punktes beschreiben", sagt Einstein, „so geben wir die Werte seiner Koordinaten in Funktion der Zeit" Alle weiteren Grundbegriffe der Bewegungslehre wie Geschwindigkeit, gleichförmige Bewegung, Beschleunigung, ungleichförmige Bewegung werden durch bestimmte Relationen zwischen Raum- und Zeitgrößen definiert. Die sinnlich-anschaulichen Qualitäten des definierten Phänomens sind ausgelöscht und ganz in das Mathematische gehoben. Die Bewegungen als Gegenstände der Physik werden also mit Hilfe der Zeit gemessen. *Die Funktion der Zeit ist es, Messung zu ermöglichen.* HEIDEGGER, M., *Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft.* In Gesamtausgabe: Band 1. Frühe Schriften, p. 423.

Visto como um todo, porém, todos os problemas centrais relativos ao tempo, que foram discutidos no transcurso do desenvolvimento ulterior da filosofia, já se encontram abordados em Aristóteles. Pode-se dizer que o tempo posterior não foi essencialmente além do estágio do tratamento do problema em Aristóteles. – abstraindo-se em Agostinho e Kant que, não obstante, retêm fundamentalmente o conceito aristotélico de tempo.⁷

Ora, segundo a citação acima, a maior parte das discussões sobre o tempo ao longo da história da Filosofia parece ter como pedra angular a discussão aristotélica do tempo contida no conjunto de livros intitulado *Física*. As relações do tempo com número e movimento tornaram-se o cerne de interpretações acerca do que Aristóteles concebia como tempo cronológico e conduziram a maior parte dos questionamentos filosóficos sobre o tempo ao longo da história da Filosofia.

No que concerne ao objetivo principal deste trabalho, fato é que as discussões sobre temporalidade no seio da Filosofia e das ciências da natureza, ainda não consideraram atentamente a arte musical e, especificamente, a temporalidade musical como um lugar fecundo para discutir novas abordagens sobre a temporalidade. Acredito que um estudo aprofundado sobre a temporalidade da arte musical possa trazer contribuições importantes às concepções filosóficas sobre a temporalidade do tempo. Hegel, por exemplo, já colocava a arte como lugar da Filosofia do Espírito, ao lado da religião e da filosofia, mas não atentou que ela poderia acrescentar esclarecimento para sua Filosofia da Natureza no que diz respeito ao tempo. Escrevo tais afirmações, pois, dentro da minha experiência musical, que inclui diversificado repertório bibliográfico e fonográfico, não encontro dificuldades em conceber uma temporalidade outra que a temporalidade cronológica. Em verdade, os músicos já lidam cotidianamente com noções de temporalidade que poderão trazer contribuições valiosas para as considerações filosóficas ao tema.

Duas grandes dificuldades se colocam para o desenvolvimento deste trabalho: primeiramente, os livros sobre teoria musical citados ao longo da tese não esclarecem muito acerca do que é o tempo musical. As definições contidas nesses livros não trazem explicações sobre o que seria a temporalidade musical, se há apenas uma temporalidade na música ou se há várias temporalidades.

⁷ HEIDEGGER, M., Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia, p. 346.

Em segundo lugar, entendemos que, ao longo da história da Filosofia, privilegiou-se o sentido da visão e, dado este privilégio, outras possibilidades do pensamento foram deixadas de lado. Aristóteles já explicitou a preferência da Filosofia pelo sentido da visão para a aquisição de conhecimento em seu livro intitulado *Metafísica*:

Todos os homens, por natureza, tendem ao saber. Sinal disso é o amor pelas sensações (αἰσθήσεων). De fato, eles amam as sensações por si mesmas, independente da sua utilidade e amam, acima de todas, a sensação da visão. Com efeito, não só em vista da ação, mas também mesmo sem ter nenhuma intenção de agir, nós preferimos o ver, em certo sentido, a todas as outras sensações. E o motivo está no fato de que a visão nos proporciona mais conhecimentos do que todas as outras sensações e nos torna manifestas numerosas diferenças entre as coisas.⁸

Surpreendentemente, muitos livros sobre teoria musical são influenciados por este privilégio o que dificulta a abordagem de questões fundamentalmente musicais. Ora, se este trabalho pretende uma discussão sobre a temporalidade da música, não poderemos privilegiar o sentido da visão assim como diversos filósofos posteriores a Aristóteles e autores de livros sobre teoria musical fizeram. Como poderemos superar então essa dupla dificuldade? Dou a seguinte resposta: percorrendo os caminhos que as criaram.

De maneira ampla, música é a arte dos sons tanto para os filósofos quanto para os músicos. Precisamos partir desse lugar comum a ambos os lados para compreender os motivos que obliteram as discussões sobre a temporalidade da música. Tais motivos estão entrelaçados com o privilégio dado ao sentido da visão para a aquisição do conhecimento. Esta tese pretende encontrar novos caminhos que nos permitam privilegiar a música e não a visão. Nesse sentido, talvez possamos enfim encontrar algo importante sobre a temporalidade musical.

Para desenvolver nossos objetivos, que, além do alargamento musical do conceito de tempo, compreendem uma nova forma de se pensar a música, foram discutidos, no primeiro capítulo da tese, alguns conceitos de teoria musical que nos permitissem uma aproximação acerca da temática principal deste trabalho. A saber: a temporalidade da música. Em seguida, buscamos ferramentas que permitissem conceber uma temporalidade para além da temporalidade cronológica. Nesta busca, o estudo sobre a temporalidade originária (*Zeitlichkeit*)

⁸ ARISTÓTELES – *Metafísica*. 980a, p. 3.

tal como é formulada por Martin Heidegger nas preleções intituladas *Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia* foi capital. Nessas preleções, Heidegger aborda a compreensão vulgar do tempo a partir da leitura de relógios o que nos aproximará da compreensão vulgar do tempo que os músicos têm a partir da leitura de metrônimos. No fim do capítulo, realizou-se uma breve discussão sobre como possíveis leituras das palavras gregas *thauma* e *logos* influenciaram a constituição do primado da visão ao longo da história da Filosofia.

No segundo capítulo, avançamos sobre as tonalidades afetivas assim como Heidegger as compreende nas preleções de 1929 intituladas *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica: Mundo, Finitude e Solidão*. O tédio (*die Langeweile*) foi proposto neste trabalho como tonalidade afetiva fundamental tanto pela dimensão potencialmente musical e auditiva que Heidegger concede a essa tonalidade⁹ como também pelo entrelaçamento do tédio com a temporalidade do *Dasein*. Além disso, neste mesmo capítulo, o conceito de tempo ganhou uma dimensão musical importante que conduz às discussões posteriores.

No terceiro capítulo, pretendemos fornecer abertura para a compreensão da temporalidade a partir da escuta musical. Seguindo esta proposta, conceitos filosóficos como finitude e temporalidade foram relacionados à concepção de temporalidade como pulsação. Sob essa perspectiva, mostramos como o paradigma visual influenciou a analítica existencial tal como é apresentada em *Ser e Tempo*.

No quarto capítulo, discutimos o conceito de arte segundo o texto de Heidegger *A Questão da Técnica* e também como, a meu ver, a arte musical foi se tornando com-posição (*Gestell*) musical. Tal movimento permitiu uma compreensão de como o modo de ensinar e de fazer música foi se afastando da musicalidade da música ao longo dos diversos registros musicais criados pelo homem: partitura, Lps, streaming, etc.

Como parte da proposta fenomenológica heideggeriana de partir da experiência cotidiana, utilizei de exemplos cotidianos que guiassem as discussões

⁹ Nas preleções de 1929, Heidegger descreve a tonalidade afetiva do tédio como um jeito, não apenas uma forma ou padrão modal, mas um jeito no sentido de uma melodia que afina e determina um modo de ser do homem. Além disso, o autor relaciona o tédio ao não-querer-ouvir (*Nichthörenwollen*) e ao ser-obrigado à escuta (*das Gezwungensein zu einem Hören*).

aqui presentes. Para nomear o ato de aproximação musical junto aos existenciais do *Dasein*, optei por utilizar a palavra “escutar” em vez da palavra “ouvir,” pois, segundo Heidegger, é com base na possibilidade de escutar, existencialmente primordial, que se torna possível ouvir.¹⁰

Sobre a tradução dos termos provenientes da língua alemã e grega, optei por colocar as palavras mais importantes a este trabalho traduzidas para o português ao lado do termo original entre parênteses ou como nota de rodapé. Vale sublinhar que o termo *Dasein* utilizado por Heidegger aparece nas citações traduzido ora por “Presença,” ora por “ser-aí” dependendo do tradutor. No corpo do texto, todavia, preferi manter a palavra *Dasein*.

Outros textos de Heidegger ainda não citados até aqui e livros de filósofos como Platão, Aristóteles, Kant, Schopenhauer, Hegel e Nietzsche foram utilizados para direcionar nossas discussões. Também se encontram neste trabalho textos de artistas como Homero, Arnold Schoenberg, entre outros, e os livros de teoria musical de Bohumil Med e de Maria Luisa Priolli que enriquecem esta tese do viés puramente filosófico. As citações aos textos não dão e nem pretendem dar conta da amplitude de cada trabalho por mim citado. São apenas balizas para a construção desta pesquisa.

Talvez a maior dificuldade desta tese seja como despertar uma escuta musical através das palavras contidas no texto. Creio que escrever sobre musicalidade e experimentar musicalidade são coisas muito diferentes. É na tentativa de criar uma abertura para que o leitor experimente sua própria musicalidade que esta tese foi construída. De maneira geral, ao reler o texto, devo confessar o meu fracasso diante deste objetivo. Por outro lado, algumas passagens do texto ressoam fundamentalmente musicalidade. Com esta ressonância sinto-me satisfeito e com a sensação de dever cumprido.

Gostaria também de ressaltar que qualquer definição que encontramos sobre música ou sobre qualquer outro tipo de arte, é uma definição provisória. Na verdade, gosto de pensar que qualquer definição em Filosofia é provisória. É seguindo este pensamento que encontro a beleza e a fragilidade que me movem.

¹⁰ HEIDEGGER, M., Ser e Tempo, p.226.

Ademais, tudo o que foi escrito neste trabalho é a construção de um caminho: um caminho do pensamento.

2

Música e Temporalidade

2.1

Primeiras considerações sobre música

Começaremos a circunscrever a questão da temporalidade musical a partir de algumas definições sobre o que é música. Ainda que qualquer definição em arte seja sempre provisória, é necessário partir de definições que nos ajudem a aprofundar o que chamamos de tempo musical. A primeira definição que utilizaremos, encontrei-a num livro de grande valia para o ensino de teoria musical no Brasil; trata-se do livro de Maria Luisa Priolli intitulado *Teoria Musical- Princípios Básicos da Música*. Nele, a autora escreve:

Música é a arte dos sons, combinados de acordo com suas variações da altura, proporcionados segundo a sua duração e ordenados sob as leis da estética. São três os elementos fundamentais que se compõe a música: melodia, ritmo e harmonia.¹¹

A primeira frase da definição é a mais importante para este capítulo: “Música é a arte dos sons, combinados de acordo com suas variações da altura, proporcionados segundo a sua duração e ordenados sob as leis da estética.” Nela, já encontramos a arte musical relacionada a um certo tipo de duração que precisaremos discutir detidamente. Por ora, peguemos a primeira parte do enunciado: “música é a arte dos sons.” Tal afirmação é cara tanto à Filosofia quanto aos estudos de teoria da música. Encontramos esta mesma afirmação na *Crítica da Faculdade do Juízo* de Immanuel Kant, por exemplo.¹² Partiremos deste solo comum tanto a Filosofia quanto à teoria musical para começar a compreender o que é música. Música é a arte dos sons. Parece-nos que tal afirmação dá conta daquilo que se entende usualmente por música. Entretanto, ao olharmos detidamente para ela, encontraremos diversos problemas em considerar a música simplesmente como arte dos sons. Em primeiro lugar, é necessário

¹¹ PRIOLLI, M, L, M., Teoria Musical: Princípios básicos da música, p. 6.

¹² Na *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant se refere à música como *Tonkunst* que se traduz livremente por arte do som ou dos sons.

perguntar: ao considerar a música como arte dos sons, de que som estamos falando? E mais ainda: será que todo o som é musical?

Se considero que música é arte dos sons tendo em vista o som que os instrumentos musicais emitem, posso considerar a definição de Maria Luisa Priolli como correta. Entretanto, o som de uma agulha caindo é musical? E se for musical, ele é musical *a priori* ou somente quando um compositor assim o quiser? E o barulho de uma porta rangendo, é música? Esses são apenas alguns dos questionamentos que foram fundamentais para a criação de diversos conceitos sobre música e também para a criação de diversos movimentos musicais: o *brutismo* incluiu barulhos em suas peças tornando-os musicais; a música moderna do século XX incluiu bolinhas de ping-pong dentro dos pianos para criar sons diferentes em suas peças; os computadores e seus ruídos característicos acrescentaram sonoridades nunca antes vistas ao trabalho de diversos compositores, etc. Todos esses exemplos são fundamentais para questionar o que é som musical e também para se esboçar uma diferença entre o som musical e aquele que é não é musical. É claro que tais limites sempre são questionados, o que nos reporta ao próprio ato da criação artística e aos questionamentos/tensionamentos entre a arte e a não arte. Apenas sublinho todas essas possibilidades para mostrar que nem mesmo uma afirmação aparentemente trivial, a saber: música é a arte dos sons, nos deixa confortáveis para abordar a musicalidade da música tanto na Filosofia quanto na Musicologia.

Deixemos de lado a relação entre música e as leis da estética contida na definição de Maria Luisa Priolli. Tentemos esboçar agora que tipo de duração é esta que se relaciona com a música e se há um nexos possível com a temporalidade da música. Ao consultar o livro da autora, não pude encontrar nenhuma definição que permitisse entender o que significa duração musical. Sublinho apenas que, para a autora:

Nem todas as notas musicais têm a mesma duração. Para representar as várias durações dos sons musicais, as notas são escritas sob formas diferentes. Essas diversas formas das notas são chamadas figuras ou valores.¹³

Maria Luisa Priolli destaca que existem figuras que representam os sons e suas respectivas durações. Tais figuras são chamadas de valores. Quando escreve

¹³ PRIOLLI, M, L, M., Teoria Musical: Princípios básicos da música, p. 13.

sobre valores, a autora se refere à escrita musical e às diversas figuras presentes na pauta musical como semínima, colcheia, semibreve, etc. Todavia, tais comentários sobre as representações das durações musicais pouco esclarecem sobre o que é a duração musical.

Teremos de encontrar então outra definição que nos ajude a encontrar a relação entre música, duração e temporalidade. Nas primeiras páginas do livro *Teoria Musical* de Bohumil Med, encontra-se a seguinte definição:

Música é a arte de combinar sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo.¹⁴

A partir dessa definição, pode-se dizer que a música é a arte dos sons que acontecem dentro do tempo. Portanto, a música é, para Bohumil Med, um fenômeno intra-temporal. Mas o que o autor entende por tempo? Será que, para ele, o tempo é subsistente? Será que o tempo a que o autor se refere equivale à duração enunciada por Maria Luisa Priolli? Não há nenhum capítulo sequer que aprofunde a questão da temporalidade do tempo no livro de Bohumil Med. Talvez tal questão seja muito abstrata e não precise estar num livro sobre música. Talvez a pergunta sobre a temporalidade do tempo musical pertença somente à Filosofia.

Entretanto, quando Bohumil Med aborda a questão da duração em música, ele escreve: duração é extensão de um som; é determinada pelo tempo de emissão das vibrações.¹⁵ O que é afinal o tempo que o autor, seguindo a enorme tradição de livros de teoria musical, concebe? Consigo ainda depreender que existe uma relação entre o tempo e o movimento, mas de maneira turva. Movimento é tempo? Não tenho certeza. Num outro capítulo, o autor escreve: compasso é divisão de um trecho musical em série regulares de tempos.¹⁶ Ora, agora não há mais só um tempo, há vários. E o que é compasso? De todo modo, parece que a pergunta pela temporalidade da música se torna essencial para se compreender o que é duração, o que é compasso e, em última instância, o que é música. Tal pergunta é negligenciada.

No capítulo intitulado *Métrica*, Bohumil Med escreve que cada nota musical, cada som musical, possui um valor determinado, ou seja, uma duração

¹⁴ MED, B., *Teoria Musical*, p.11.

¹⁵ MED, B., *Teoria Musical*, p.12.

¹⁶ MED, B., *Teoria Musical*, p.114.

dentro do tempo musical. Com essas considerações, Bohumil Med estabelece uma relação entre valores já citados por Maria Luisa Priolli e o tempo musical. Vejamos a tabela a seguir:











Valores Positivos: Notas			Valores Negativos: Pausas		
NOTAS	NOMES	VALORES	PAUSAS	NOMES	VALORES
	Semibreve	4 tempos		Semibreve	4 tempos
	Mínima	2 tempos		Mínima	2 tempos
	Semínima	1 tempo		Semínima	1 tempo
	Colcheia	½ tempo		Colcheia	½ tempo
	Semicolcheia	¼ de tempo		Semicolcheia	¼ de tempo

Figura 1 – Valores musicais.¹⁷

Primeiramente é importante observar que Bohumil Med, assim como o gráfico acima denota, classifica as pausas como valores negativos, pois estas indicam a duração do silêncio. Maria Luisa Priolli discorda dessa classificação justificando que as pausas têm função rítmica e função estéticas definidas no sentido musical. Portanto, segundo a autora, as pausas não podem ser consideradas como figuras negativas, pois essa denominação dá sentido de ausência de valor. Concordamos com a observação da autora já que a figura da pausa é, na construção musical, tão importante e significativa quanto a figura do som.

Seguindo a direção da figura acima, uma nota musical pode valer quatro tempos, dois tempos, etc. Os valores definem, segundo Bohumil Med, as proporções entre as notas. Além disso, encontramos aqui a relação entre valor e duração das notas: o valor das notas possui uma duração, mas não uma duração qualquer. Segundo o livro *Teoria Musical* de Bohumil Med, existem dois tipos de duração musical: na duração relativa, a duração do som é definida pelos valores – pela proporção entre as notas; já na duração absoluta, a duração é dada pela indicação do andamento. O andamento da música é também chamado de velocidade da música. O andamento de uma música é o “passo” com que a peça musical é executada.

¹⁷ Figura 1 – Valores musicais. Imagem retirada do website www.kikomusica.com.br

Portanto, tentando explicar o parágrafo anterior, uma música pode ter seu andamento aumentado o que acarretará num aumento da velocidade de execução da música e, conseqüentemente, na redução da duração absoluta final da peça. Entretanto, neste caso, a duração relativa continuará a mesma, pois a relação entre os valores das notas, as proporções entre as notas, não mudará. Outro efeito acontecerá se diminuirmos o andamento da música: todas as notas terão sua duração absoluta acrescentada, mas sua duração relativa não mudará. Simplificando ainda mais: se aumentarmos o passo, a velocidade da música, tornaremos a peça mais rápida e, se diminuirmos o passo, tornaremos a peça mais lenta. Em ambos os casos, alteramos a duração absoluta. Todavia, os valores das notas executadas, suas durações relativas, permanecerão as mesmas.

Depois dessas explicações, será que os conceitos de duração musical se tornaram claros e, com eles, consigo chegar a alguma conclusão decisiva acerca da temporalidade da música? Certamente que não. Apenas depreendo que os conceitos de duração musical citados acima parecem estar em estreita relação com o tempo cronológico. Afinal, toda peça musical tem sua duração explicitada através do número total de minutos e de segundos em que ela é executada desde suas primeiras notas até o soar de seu último som. Até mesmo a duração relativa parece estar subordinada a temporalidade do relógio, já que necessita dela para expressar as proporções entre as notas musicais.

Será então que a temporalidade do relógio é a temporalidade da música? Precisamos investigar essa possibilidade. É comum utilizar, como medida para andamento musical, o batimento por minuto (BPM), ou pulsação por minuto. Quanto maior a frequência de batimentos por minuto, maior será o andamento da música; a velocidade da música e, conseqüentemente, menor será a sua duração absoluta. A tabela abaixo mostra como é utilizada a medida denominada acima:

Italiano	Português	Pulsações por minuto
<i>Presto</i>	<i>Muito rápido</i>	168 - 208
<i>Allegro</i>	<i>Rápido</i>	120 - 168
<i>Moderato</i>	<i>Moderado</i>	108 - 120
<i>Andante</i>	<i>Como ao caminhar</i>	76 - 108
<i>Adagio</i>	<i>Devagar, calmo</i>	66 - 76
<i>Largo</i>	<i>Lento e solene</i>	40 - 66

 = 90 **Indicação de Andamento**

Este símbolo indica que a música tem um andamento de 90 pulsações por minuto

Figura 2 – Indicação de andamento.¹⁸

Cada intervalo de pulsações por minuto contido na terceira coluna, cada velocidade da música, possui uma expressão italiana correspondente, pois foram os italianos que instituíram o conceito de andamento como o concebemos hoje. Posteriormente, traduziu-se para o português as mesmas expressões utilizadas na Itália, muito embora ainda seja comum o uso das expressões em italiano no Brasil. A maior parte das peças musicais escritas na pauta musical coloca a indicação de andamento a ser executada logo no começo da partitura.

Com a indicação do andamento, os regentes e instrumentista executam o material proposto na velocidade correta. Deve-se observar que as denominadas pulsações por minuto como correlato do andamento musical surgiram posteriormente às expressões italianas *largo*, *adagio*, *andante*, *moderato*, *allegro*, *presto*. Essas últimas eram a medida principal de andamento das peças até o final do século XIX, início do século XX. Abro aqui um pequeno parêntese: outra palavra utilizada como sinônimo de andamento musical é pulsação. Quando não existiam metrônimos, o andamento de uma música levava em conta o batimento cardíaco, a pulsação. Discutiremos tal concepção de andamento em outro capítulo desta tese. Por ora, sublinharemos que a precisão dos instrumentos musicais proveniente das novas tecnologias possibilitou a popularização de valores de frequência, valores associados às pulsações por minuto, como ferramenta para a execução das músicas e como referência para abordar a temporalidade musical.

¹⁸ Figura 2 – Indicação de andamento. Imagem retirada do website www.mdplus.com.br

Mas não tenho certeza de que a temporalidade do relógio seja suficiente para dar conta da temporalidade musical.

O tema fica ainda mais complexo quando Bohumil Med escreve que o ritmo é a organização do tempo.¹⁹ Segundo o autor, o ritmo não é um som, mas somente um tempo organizado. Fica explícita, na citação, uma possível relação entre temporalidade musical e ritmo. Todavia, se ainda não está clara a definição de tempo musical, a definição de ritmo também se turva. O autor chega a escrever que ritmo é a ordem e a proporção em que estão dispostos o som. Tal sentença corrobora com aquilo que escreveremos a seguir:

Ainda que de maneira indireta, os livros sobre teoria musical citados anteriormente se referem à temporalidade musical, seja a partir da definição de duração, de valor ou de ritmo, como se ela, a temporalidade musical, estivesse subordinada ao metrônomo e, conseqüentemente, à temporalidade do relógio. A temporalidade musical assim concebida se relaciona com valores matemáticos de extensão regular, frequente e, em última instância, com o sistema métrico.

Entretanto, esta temporalidade não dá conta da temporalidade musical. O tratado sobre harmonia de Schoenberg traz considerações importantes para o nosso trabalho. No capítulo intitulado *Compasso e Harmonia*, após os inúmeros capítulos sobre possibilidades harmônicas, o compositor escreve:

Provavelmente, os tratados de harmonia tomam a divisão em compassos como auxílio que possibilite a apresentação de certas tarefas, nas quais um esqueleto harmônico deverá ser vestido com notas de passagem, com adornos e outros enfeites. Esse método faz lembrar o procedimento da arquitetura dos mestrepedreiros, a qual, imitando sem um sentido preciso (pois lhe são estranhas as razões técnicas e a fantasia dos mestres-arquitetos cujos modelos macaqueia), salpica, com estuque barato, todas as superfícies lisas e retas por não poder suportar lisuras e retilneidades: não recomendarei evidentemente, esse método ao aluno.²⁰

Schoenberg está questionando o método de ensino da temporalidade musical e até da escrita musical que vimos anteriormente, pois, segundo Schoenberg, os grandes nomes da música de tradição germânica: Johann Sebastian Bach, Beethoven, Schuman e Brahms atribuíam à temporalidade

¹⁹ MED, B., Teoria Musical, p.20.

²⁰ SCHOENBERG, A., Harmonia, p. 296.

musical um tratamento totalmente diferenciado daquele pregado nos livros de teoria musical anteriormente citados.

Acrescenta-se a isto que a música, quanto à sua parte rítmica, encontra-se no mesmo caminho que sua parte harmônica. Não se tem nos últimos 150 anos satisfeito apenas em deixar sua sabedoria basear-se na cautela, mas preferido alargar o seu saber através de ousados descobrimentos.²¹

Não há dúvidas de que o ensinamento de música através das divisões de compassos e acentuações rítmicas é efetivo e cumpre seus objetivos na transmissão de repertório e conhecimento, mas é preciso caminhar para além dessa sistematização, pois, segundo o compositor, a música vai muito além do que aquilo que se ensina. Schoenberg mostra aquilo de mais artificial e prejudicial no ensino musical, a saber: considerá-lo como relações matemáticas.

A divisão em compassos corresponde a algo de natural, que a seguir desenvolveu-se artificialmente. É o mais natural enquanto toma por modelo o ritmo da fala ou outros ruídos naturais. Torna-se artificial (e assim rapidamente inatural) quando as leis do sistema, realizando cruzamentos consanguíneos (*Inzucht*), externa novas leis, separando-as de si próprio; ou seja: quando começa a matemática pura.²²

É muito comum dizer que música é matemática ou que a escrita musical desempenha tal papel. Para Schoenberg a música deve se aproximar da fala ou de ruídos naturais. Ao se aproximar da fala, a música se aproxima do homem naquilo que o constitui como o artístico produtor limitado de uma arte ilimitada. Segundo Schoenberg, essa ausência de limitação na arte está relacionada ao tempo.

Pois quando se pergunta por que usamos o tempo para medir a música, somente se poderá responder o seguinte: porque não teríamos como apresentá-la de outra maneira. Nós a medimos para torná-la mais semelhante a nós, para limitá-la. Somente podemos reproduzir o limitado. Contudo, a fantasia pode fazer-se idéia do ilimitado, ou ao menos do aparentemente ilimitado. Portanto, reproduzimos na arte um ilimitado através de um limitado. Acresça-se que é de extrema insuficiência o método musical de aferição do tempo, o qual trabalha, por assim dizer, medindo a olho. Isto é uma falha, na verdade, que quase seria capaz de corrigir a primeira.²³

Schoenberg escreve que a arte é a capacidade de produção do ilimitado através da fantasia do artista, este como ser limitado. Todavia, todo vez que se adotam critérios para a composição de peças musicais, perde-se o que Schoenberg

²¹ SCHOENBERG, A., Harmonia, p. 298.

²² SCHOENBERG, A., Harmonia, p. 299.

²³ Ibid.

denomina como ritmo da natureza, ou seja, aquilo que é próprio da natureza da música e que, segundo o autor, com o advento de métodos para o ensino da música, se torna artificial (inatural).

Conseqüentemente, a medição de compassos, tempos musicais e a própria partitura são artificiais e não dão conta da musicalidade da música. Esta última frase é importante, pois, até agora, tentamos compreender a temporalidade musical através de gráficos e estudos teóricos. Nesse sentido, cometemos o grande erro de não questionarmos a temporalidade musical a partir da própria música. Compreender a temporalidade musical escutando música é muito diferente de querer compreendê-la observando gráficos. Ainda que possam ser utilizados como ferramentas no ensino da música, gráficos privilegiam a visão. Se quisermos compreender a temporalidade musical, precisamos priorizar a escuta musical.

Como observado anteriormente, a música está intrinsecamente relacionada à medição do tempo, pois, segundo Schoenberg, não há como apresentar o material musical sem que ele remonte à limitação temporal humana, pois somos finitos. Mas será que o tempo musical é um tempo mensurável e aritmético?

Não obstante, acreditamos com demasiada firmeza na linha inflexível da medida escolhida arbitrariamente para que possamos fazer justiça à irregularidade do ritmo livre, natural, ou à sua provável, e muito mais complexa, regularidade, a qual certamente é composta segundo leis matemáticas superiores.²⁴

O ritmo possui uma irregularidade natural, uma imperfeição constitutiva que o aproxima do homem, e que não é reproduzido em nenhuma notação musical. Quanto às leis matemáticas superiores que Schoenberg coloca como possibilidade, o próprio compositor descarta essa possibilidade mais à frente em seu texto:

A subdivisão temporal da música permaneceria primitiva em relação aos seus modelos, ainda que se fundamentasse em pressupostos aritméticos mais complexos.²⁵

Portanto, segundo Schoenberg, o tempo musical não é o tempo quantitativo, ele não é o tempo das ciências da natureza, embora possa ser quantificado, ou seja, possa se relacionar com a aritmética e com os números. O tempo musical é algo de mais profundo que se relaciona com aquilo que é o mais próprio ao artista e, conseqüentemente, à humanidade: suas limitações e sua

²⁴ SCHOENBERG, A., Harmonia, p. 299.

²⁵ Ibid.

finitude intrínsecas. Mesmo que o tempo musical não seja o tempo quantitativo, há, segundo Schoenberg, a necessidade de medir o tempo quando se produz o ilimitado na obra de arte. Ora, será então que estamos falando apenas da temporalidade musical ou estamos falando de uma temporalidade que se estende do universo musical restrito e que encosta nos questionamentos filosóficos sobre o tempo? O tempo é uma das grandes questões de que a filosofia se ocupa ao longo de sua história. Aristóteles iniciou uma grande tradição de pensamento sobre o tempo. No quarto livro de seu tratado intitulado *Física*, encontra-se a seguinte afirmação:

τοῦτο γάρ ἐστιν ὁ χρόνος, ἀριθμὸς κινήσεως κατὰ τὸ πρότερον καὶ ὕστερον²⁶

Essa frase e suas possíveis leituras são amplamente discutidas até hoje. Será o tempo aquilo que é contado/quantificado (o número) e se apresenta junto ao movimento? Ou será o tempo aquilo que acompanha o número e se apresenta junto ao movimento? Precisaremos discutir a temporalidade do tempo para nos aproximarmos da musicalidade da música. Por ora, Schoenberg nos indicou que o tempo musical está em estreita relação com a temporalidade do tempo assim como os filósofos a concebem.

τοῦτο γάρ ἐστιν ὁ χρόνος, ἀριθμὸς κινήσεως κατὰ τὸ πρότερον καὶ ὕστερον²⁷

A célebre definição de tempo proposta por Aristóteles tece uma relação entre número, movimento e o próprio tempo. Nesta primeira parte, pretendi mostrar que a correlação entre os termos tempo, movimento e número também está presente na arte musical de maneira constitutiva. Os conceitos trazidos por Bohumil Med e por Maria Luisa Priolli estão fundados na cientifização do fenômeno musical seja quando expressamos a temporalidade musical por batimentos por minuto, seja quando expressamos a mesma temporalidade a partir de subdivisões e frações relativas a unidades denominadas como compassos.

²⁶ O tempo: algo contado, que se mostra com vistas a e em relação ao aspecto do antes e do depois junto ao movimento - Esta tradução para o português da frase de Aristóteles foi feita por Marco Antônio Casanova e consta na versão brasileira das preleções de Martin Heidegger intituladas *Os Problemas Fundamentais da Metafísica*, publicadas pela editora Vozes.

²⁷ Ibid.

Entretanto, anterior às classificações, o andamento e a pulsação são as ações humanas de andar e de pulsar. Elas pertencem ao homem de maneira mais originária do que qualquer vínculo matemático estabelecido. Nesse sentido, as expressões italianas *largo*, *adagio*, *andante*, *moderato*, *allegro*, *presto* se aproximam mais dessa temporalidade musical originária do que qualquer marcação de batimento por minuto que se diz “precisa.”

A notação e a teoria musical tentaram e continuam a tentar racionalizar aquilo que escapa à racionalização da música. Não é de nosso interesse invalidar os estudos sobre a teoria musical - eles são muito úteis quando se trata do ensino da música - mas de apontar para aquilo de mais primordial e original na arte musical.

A música se depara há milênios com a abertura da compreensão do tempo para além de um sentido cronológico. É necessário um estudo sobre a temporalidade musical que vá além de considerá-la ou como o tempo do relógio ou como o desdobramento de relações matemáticas. Nesse sentido, os estudos de Martin Heidegger sobre a temporalidade originária nos auxiliarão a alcançar algo precioso acerca da temporalidade da música.

2.2

Heidegger e a questão do tempo

Nas preleções proferidas no verão de 1927 e intituladas *Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia*, Martin Heidegger escreve que expôs em *Ser e Tempo* o que abarca a analítica existencial. O resultado da analítica, isto é, da exposição da constituição ontológica do *Dasein* em seu fundamento, nos diz: a constituição ontológica do *Dasein* se funda na temporalidade. É necessário apontar o que Heidegger nos diz sobre temporalidade. Há, segundo o autor, um conceito vulgar do tempo (*vulgären Begriff der Zeit*) de onde é necessário partir para que, através dele, aquilo que se conhece comumente como tempo possa dar lugar à temporalidade ontológica originária. Heidegger defende, nestas preleções, que a condição ontológica de possibilidade da compreensão de ser do *Dasein* é a própria temporalidade. Nas palavras de Heidegger:

O tempo temporaneidade (*Temporalität*) deve indicar que a temporalidade (*Zeitlichkeit*) não representa na analítica existencial o horizonte a partir do qual

compreendemos ser. O que inquirimos na analítica existencial, a existência, revela-se como temporalidade que, por seu lado, constitui o horizonte para a compreensão de ser, que pertence essencialmente ao *Dasein*.²⁸

Neste momento é necessário distinguir o que Heidegger nomeia como temporalidade (*Zeitlichkeit*) e temporaneidade (*Temporalität*). O primeiro termo designa, como bem nos indicou Marco Antônio Casanova, a temporalidade ekstática do *Dasein*, a atualização da existência do *Dasein* por meio das ekstases temporais. O segundo aponta para a temporalidade horizontal do próprio ser, para a abertura temporal do ser como determinação do ser do ente na totalidade.²⁹ Como abordaremos, nesta tese, a constituição ontológica do *Dasein*, sua analítica existencial, aproximar-nos-emos da temporalidade (*Zeitlichkeit*) e deixaremos a temporaneidade (*Temporalität*) para pesquisas futuras.

Segundo Heidegger, é preciso atravessar a compreensão vulgar de tempo e chegar à temporalidade (*Zeitlichkeit*), na qual a constituição ontológica do *Dasein* se enraíza e à qual pertence o tempo vulgarmente compreendido. Para atingir tal objetivo, é preciso primeiramente se assegurar da compreensão vulgar do tempo. Neste sentido, Heidegger faz um estudo do quarto livro da *Física* de Aristóteles e defende que aquilo que o Estagirita expõe como tempo corresponde à compreensão vulgar pré-científica de tempo. Portanto, a definição aristotélica de tempo é apenas o ponto de partida da interpretação do tempo e as características do tempo apontadas por Aristóteles precisam se tornar compreensíveis através do tempo originário.

Heidegger se questiona então em que medida o tempo é essencialmente algo contado. De início, a compreensão vulgar do tempo anuncia-se expressamente no uso do relógio.

O que significa usar o relógio? Deixamos claro a interpretação aristotélica do tempo com vistas ao uso do relógio, sem que interpretássemos já mais exatamente o uso do relógio.³⁰

O exemplo do relógio é caro ao nosso trabalho, pois já vimos anteriormente que uma das possibilidades de se conceber o tempo em música é exatamente a partir do número de batimentos por minuto. Heidegger escreve que a

²⁸ HEIDEGGER, M., Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia, p. 333.

²⁹ Ibid.

³⁰ HEIDEGGER, M., Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia, p. 373.

interpretação aristotélica do tempo pressupõe este modo de acesso natural ao tempo por meio do relógio e se pergunta pelo modo de ser do uso do relógio. Podemos estender este questionamento para o modo de ser do uso do metrônomo. Mas de quê tipo ou tipos de relógio estamos falando? Na época de Aristóteles não havia relógios de pulso, relógios de parede, etc. Havia relógios de sol. Como a compreensão vulgar do tempo já presente em Aristóteles pode estar relacionada com o uso que fazemos dos relógios atuais? Em *Ser e Tempo*, de 1927, Heidegger mostra que mesmo os relógios de sua época, e também a relação do *Dasein* com eles, estão próximos dos relógios solares da época de Aristóteles:

Nos relógios leva-se sempre em conta determinada constelação do sistema cósmico. Quando olhamos um relógio, fazemos uso implícito da “posição do sol,” segundo a qual se faz o ajuste astronômico da medição oficial do tempo. No uso do instrumento relógio, manuseado discreta e diretamente, a natureza do mundo circundante também está à mão.³¹

Ainda hoje, no uso do relógio, e do metrônomo, vendo o tempo nesses aparelhos, nós olhamos, em verdade, para eles, mas eles mesmos não são objeto de consideração.

No uso do relógio percebemos, em verdade, o relógio, mas apenas e unicamente, para nos deixarmos levar por ele a algo, que não é o próprio relógio, mas que ele mostra enquanto relógio: o tempo.³²

Ao lermos o tempo no uso do relógio, não estamos dirigindo nosso olhar para o próprio tempo como o objeto propriamente dito do ver. Olhando para o relógio, buscamos determinar que horas são, quanto tempo tenho disponível para fazer algo, etc. Ou seja: ao olhar para o relógio, busco a quantidade de tempo. O tempo que se procura determinar é sempre “tempo para,” (*Zeit, um zu*) tempo para fazer isto ou aquilo, tempo que eu uso para, tempo que posso deixar para mim, tempo que preciso tomar para mim.

O olhar-para-o-relógio (*Auf-die-Uhr-sehen*) funda-se em e emerge de um tomar tempo para si. Para que eu possa tomar tempo para mim, preciso ter tempo a partir de algum lugar qualquer. Nós sempre temos em certo sentido tempo.³³

A leitura do tempo no uso do relógio está fundada em um tomar tempo para si, no “contar com o tempo” (*Rechnen mit der Zeit*). Não se trata somente de

³¹ HEIDEGGER, M., *Ser e Tempo*, p. 119.

³² HEIDEGGER, M., *Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia*, p. 374.

³³ HEIDEGGER, M., *Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia*, p. 375.

um calcular o tempo no sentido numérico, mas, primordialmente, contar com o tempo é orientar-se por ele, tê-lo em conta.

O contar com o tempo que mensura o tempo emerge como modificação da relação primária com o tempo como orientar-se por ele (*Sichrichten nach ihr*). Sobre o solo desta relação originária com o tempo chega-se à medição do tempo, chega-se à possibilidade de inventarmos relógios para configurarmos o contar com o tempo de maneira mais econômica no que se refere ao tempo.³⁴

Nós já sempre contamos com o tempo antes de, medindo o tempo, olharmos para o relógio. Ou seja: o tempo já nos é dado antes mesmo do uso do relógio; ele, o tempo, já é desvelado de antemão ao *Dasein*. Ao olhar o relógio, sempre dizemos, quer expressamente ou não, segundo Heidegger, “agora” (*jetzt*). Este agora tem o caráter de “agora é tempo para” (*jetzt ist es Zeit zu*). Quando se olha o relógio e se diz “agora,” não se dirige para o agora enquanto tal, mas para aquilo em nome do que (*wofür*) e para que (*wozu*) ainda há tempo. Quando dizemos agora, não estamos dirigidos para o agora como algo simplesmente dado (*irgendein Vorhandenes an*).

Quando nós, exprimindo o agora, não interpelamos discursivamente algo presente à vista qualquer (*irgendein Vorhandenes an*), interpelamos discursivamente, então, o ente que nós mesmos somos? Mas eu não sou de qualquer modo o agora! Talvez, contudo, eu o seja de certa maneira.³⁵

Heidegger escreve que dizer-agora (*Jetzt-sagen*) não é nenhuma interpelação discursiva de algo presente à vista qualquer (*vergegenständlichendes Ansprechen*), mas muito mais o exprimir de algo (*Ausprechen von etwas*). O *Dasein*, que existe a cada vez de tal modo que toma o tempo para si, se expressa (*spricht sich aus*).³⁶ O *Dasein* se exprime tomando o tempo para si, de tal maneira que ele sempre diz o tempo (*es immer Zeit sagt*).

Além disso, não dizemos somente “agora”, mas, do mesmo modo, “em seguida” (*dann*) e “anteriormente” (*zuvor*). O *Dasein* só pode dizer “em seguida” quando está à espera de uma coisa qualquer, somente na medida em que ele está, enquanto existente, na expectativa de (*gewärtig ist*). Com o “em seguida” expressa-se um tal estar na expectativa (*ein solches Gewärtigsein*) de ou uma tal expectativa (*Gewärtigen aus*).

³⁴ Ibid.

³⁵ HEIDEGGER, M., Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia, p. 376.

³⁶ Ibid.

Quando digo: “em seguida,” então isto significa que estou nesta fala esperando por alguma coisa determinada, que surgirá a partir dela mesma, ou que estou à espera daquilo que me propus a fazer.³⁷

Quando digo “outrora” (*damals*), só posso dizer algo assim com compreensão, se retiver (*behalte*) algo que aconteceu um dia.³⁸ Heidegger escreve que não é necessário que eu lembre disso expressamente, mas apenas que eu o retenha de algum modo como algo que aconteceu um dia. O outrora é, segundo Heidegger, o exprimir-se do reter de algo que aconteceu um dia ou de algo que aconteceu há muito tempo e que o esquecimento é um determinado modo do reter.

O esquecimento não é um nada, mas nele se mostra um tipo totalmente determinado de comportar-se (*Sichverhaltens*) em relação ao que aconteceu um dia; um modo, no qual eu me fecho para o que aconteceu, no qual ele permanece velado para mim.³⁹

Por fim, ao dizer agora, eu me comporto em relação a algo simplesmente dado, mais exatamente em relação a algo que se apresenta (*genauer zu einem Anwesendem*), que está em meu presente (*das in meiner Gegenwart ist*). Esse comportamento (*Verhalten*) em relação ao que se apresenta no sentido de ter aí algo que se apresenta, é denominado como a presentificação de algo (*das Gegenwärtigen von etwas*).

As três determinações do agora sem que o transforme em objeto são as autointerpretações de comportamento (*Selbstaulegung von Verhaltungen*) que Heidegger nomeia como expectativa (*Gewärtigen*), retenção (*Behalten*) e presentificação (*Gegenwärtigen*). Heidegger escreve que Aristóteles já escrevera sobre o agora e as modificações do “outrora” como um agora-não-mais (*Jetzt-noch-nicht*) e do “em seguida” como um agora-ainda-não (*Jetzt-nicht-mehr*). Se todo “em seguida” é um agora-ainda-não e todo “outrora” é um agora-não-mais, reside, em toda expectativa e em toda retenção, uma presentificação.

Se o tempo se exprime com essas determinações, com o agora, o outrora e o em seguida, mas essas determinações, porém exprimem uma expectativa, uma retenção e uma presentificação, então aquilo que é aqui exposto é evidentemente tempo em um sentido mais originário.⁴⁰

³⁷ HEIDEGGER, M., Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia, p. 377.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ HEIDEGGER, M., Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia, p. 378.

Heidegger se pergunta como é que isso que se encontra diante de nós, na unidade da expectativa, da retenção e da presentificação pode ser requisitado como tempo originário. Todos os momentos essenciais que advêm ao agora – o caráter da abrangência, o momento de possibilitação da intratemporalidade, o caráter de transição e o caráter de ser contado do tempo – devem se tornar compreensíveis em sua possibilidade e necessidade a partir dos fenômenos originários com cuja unidade tomaremos em contato como temporalidade.⁴¹ Além disso, Heidegger escreve que a temporalidade fornece o horizonte para a compreensão do ser em geral.

O tempo, tal como exposto por Aristóteles e tal como é conhecido desde então pela consciência comum (*gemeinen Bewußtsein*), é uma sequência dos agoras a partir do agora-ainda-não em meio ao agora-não- mais, uma sequência dos agoras que não é nenhuma sequência arbitrária, mas que tem em si a direção a partir do futuro e para o interior do passado.⁴²

Heidegger escreve que a série de agoras está dirigida de acordo com essa sequência a partir do futuro para o interior do passado de maneira unidirecional, não reversível. Contudo, esta ainda é a compreensão vulgar do tempo. Ela anuncia-se de início expressamente no uso do relógio, do metrônomo, na medição do tempo. Se olharmos para esses aparelhos, exprimimos o tempo de maneira meramente numérica.

Heidegger concorda com Aristóteles em certa medida, pois escreve que o *Dasein* compreende a si mesmo a partir do poder-ser (*Seinkönnen*) mais próprio, pelo qual ele espera. Na medida em que ele se relaciona como seu poder-ser mais próprio, ele antecipa a si mesmo (*ist es sich selbst vorweg*). Na expectativa de uma possibilidade, eu saio (*komm ich aus*) da possibilidade para aquilo que eu sou (*was ich selbst bin*). Em uma expectativa (*Gewärtigend*) em relação ao seu poder-ser, o *Dasein* chega até si (*Auf sich zu*).⁴³ Nesse chegar-até-si que se acha na expectativa de uma possibilidade, o *Dasein* é vindouro num sentido originário:

Esse chegar-a-si-mesmo (*Auf-sich-selbst-zukommen*) que reside na existência do ser-aí (*Dasein*) a partir da possibilidade mais própria, algo em relação ao que toda expectativa se mostra como um modo determinado, é o conceito primário de

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid.

⁴³ HEIDEGGER, M., Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia, p. 385.

futuro (*primäre Begriff der Zukunft*). Este conceito existencial é o pressuposto para o conceito vulgar do futuro no sentido do agora-ainda-não.⁴⁴

Por outro lado, retendo ou esquecendo alguma coisa, o *Dasein* sempre se relaciona de algum modo com aquilo que ele mesmo já era. O *Dasein* só é do modo como ele a cada vez faticamente é, de tal forma que ele já sempre a cada vez foi o ente que ele é (*je schon gewesen ist*). Na retenção e no esquecimento, o *Dasein* já é sempre corretido (*mitbehalten*). Ele mantém-se concomitantemente com aquilo que ele já tinha sido.

Aquilo que o *Dasein* sempre a cada vez já tinha sido, seu sido (*Gewesenheit*), faz concomitantemente parte de seu futuro. Esse sido não diz primariamente que o *Dasein* faticamente não é mais; ao contrário, ele é precisamente de maneira fática aquilo que ele foi.⁴⁵

Significa dizer que aquilo sido não passou no sentido de que poderíamos nos despir de nosso passado, tal como costumamos dizer, segundo Heidegger, como nos despimos de uma roupa.

Assim como o ser-aí (*Dasein*) não pode escapar de sua morte, ele também não pode se livrar de seu passado. Em todos os sentidos e em todo o caso, tudo aquilo que fomos se mostra como uma determinação essencial de nossa existência.⁴⁶

O *Dasein* já sempre foi na medida em que é, necessariamente o ter sido. Ele só pode ter sido enquanto é. Portanto, o sido pertence à existência do *Dasein*. No momento em que o *Dasein* não é mais, ele também deixa de ter sido. Ele só foi, na medida em que é. A partir do que foi caracterizado como futuro pode-se dizer:

Na medida em que o *Dasein* sempre se relaciona a cada vez com um poder-ser determinado de si mesmo de maneira mais ou menos expressa, isto é advém a partir de uma possibilidade de si mesmo, ele sempre retorna (*kommt zurück*) com isso também ao que tinha sido.⁴⁷

Heidegger sublinha que presente (*Gegenwart*) no sentido existencial não é o mesmo que presentidade (*Anwesenheit*) ou simplesmente dado (*Vorhandenheit*). Na medida em que o *Dasein* existe, ele sempre se mantém a cada vez junto a um ente simplesmente dado (*Sofern Dasein existiert, hält es sich je bei vorhandenem Seinenden auf*). O *Dasein* tem esse ente em seu presente (*Gegenwart*). Somente

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ HEIDEGGER, M., Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia, p. 386.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid.

como um ente que presentifica (*Gegenwärtiges*) que o *Dasein* é vindouro (*zukünftig*) em seu sido (*gewesen*).

O ser-aí (*Dasein*) é, expectando uma possibilidade (*gewärtigend eine Möglichkeit*), sempre de tal modo que se comporta de maneira presentificante em relação a algo simplesmente dado (*es gegenwärtigend sich zu einem Vorhandenen verhält*) e mantém esse ente como algo presente (*Anwesendes*) em seu presente (*Gegenwart*).⁴⁸

Tal consideração justifica o fato de estarmos, na maioria das vezes, perdidos neste presente (*Gegenwart*) e de que tudo parece como se o passado (o sido) e o futuro estivessem obliterados, como se o *Dasein* saltasse a cada momento para o interior de um presente respectivo. Heidegger diz que tudo isso não passa de aparência e que a unidade originária (*Die ursprüngliche Einheit*) do futuro (*Zukunft*), do sido (*Gewesenheit*) e do presente (*Gegenwart*) caracterizados é o fenômeno do tempo originário (*ursprünglichen Zeit*) que se denomina como temporalidade (*Zeitlichkeit*).

Heidegger escreve que a temporalidade temporaliza-se (*die Zeitlichkeit zeitigt sich*) na unidade respectiva de futuro, sido e presente e que tal unidade precisa ser distinguida do em seguida, do outrora e do agora. As determinações temporais citadas por último são o que elas são na medida em que emergem da temporalidade (*Zeitlichkeit*); na medida em que essa temporalidade se exprime (*diese Zeitlichkeit sich ausspricht*).

Com o agora (*Jetzt*), o em seguida (*Dann*) e o outrora (*Damals*), exprimi-se a expectativa (*das Gewärtigen*), o porvir (*die Zukunft*), a retenção (*das Behalten*), o sido (*die Gewesenheit*) e a presentificação (*das Gegenwärtigen*), o presente (*die Gegenwart*). No exprimir-se (*Sichaussprechen*), a temporalidade temporaliza o único tempo que é conhecido pela compreensão vulgar do tempo.⁴⁹

O essencial (*Das Wesenhafte*) do futuro reside no chegar-a-si (*Auf-sich-zukommen*), o essencial do sido no retorno-a (*Zürück-zu*) e o essencial do presente no se-manter-junto-a (*Sichaufhalten bei*), isto é, no ser-junto-a (*im Seinbei*). Os caracteres do em-direção-a (*Auf-zu*), do retorno-a (*Zürück-zu*) e do junto-a (*bei*) revelam a constituição fundamental da temporalidade originária.

Na medida em que a temporalidade é determinada pelos três caracteres supracitados, ela está, segundo Heidegger, fora de si (*außer sich*). O tempo é

⁴⁸ HEIDEGGER, M., Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia, p. 387.

⁴⁹ HEIDEGGER, M., Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia, p. 387.

deslocado em si mesmo (*ist in sich selbst entrückt*) como futuro, passado (sido) e presente.

Como algo vindouro, o ser-aí (*Dasein*) é deslocado para (*entrückt zu*) o seu poder-ser que tinha sido; como sido, ele é deslocado para o seu sido; como presentificante, ele é deslocado para junto de um outro ente.⁵⁰

Segundo Heidegger, a temporalidade como unidade de futuro, ter sido e presente não desloca o *Dasein* ocasionalmente, mas ela mesma como temporalidade é o fora de si originário (*ursprüngliche außer sich*), o ἐχστατιχόν. O tempo não é deslocado ulteriormente e casualmente; futuro, passado (sido) e presente são deslocados ekstáticamente. Heidegger denomina futuro, sido e presente como as três ekstases da temporalidade que se copertencem de maneira co-originária. A designação “ekstático” não tem nada em comum com estados ekstáticos:

A expressão grega vulgar ἐχστατιχόν significa o sair-de-si (*Aus-sich-heraustreten*). Ela está em conexão com o termo “existência” (*Existenz*). Nós interpretamos com o caráter ekstático a existência que, vista ontologicamente, é a unidade originária do estar-fora-de-si (*Außer-sich-seins*) que chega-a-si (*auf-sich-zukommenden*), que retorna-a-si (*auf-sich-zurückkommenden*), e que se presentifica (*gegenwärtigenden*). A temporalidade determinada ekstáticamente é a condição da constituição ontológica do ser-aí (*Dasein*).⁵¹

O tempo originário é em si mesmo fora de si (*außer sich*), esta é a essência de sua temporalização. Ele é o fora-de-si puro (*Außer-sich selbst*) e simples. Heidegger escreve que, na medida em que este caráter ekstático caracteriza a temporalidade, reside na essência de toda ekstase, que só se temporaliza na unidade de temporalização com as outras ekstases, um “deslocamento para” (*Entrückung nach*) “em direção a algo” (*auf etwas hin*) num sentido formal (*in einem formalen Sinn*). Todo deslocamento (*Jede Entrückung*) é em si mesmo aberto (*offen*) e pertence à ekstase uma abertura peculiar (*eigentümliche Offenheit*), que é dada com o fora-de-si.⁵²

Heidegger designa como o horizonte da ekstase (*Horizont der Ekstase*) o para-o-interior-de-que (*wohinein*) cada ekstase está em si mesma aberta de uma maneira determinada. O horizonte é a amplitude aberta (*offne Weite*), para o

⁵⁰ HEIDEGGER, M., Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia, p. 388.

⁵¹ Ibid.

⁵² Deixemos de lado a discussão sobre a possibilidade de que uma das ekstases concebidas por Heidegger seja mais originária do que as outras. Tal discussão foge aos objetivos desta tese.

interior da qual o deslocamento enquanto tal está fora de si. O deslocamento abre e mantém aberto esse horizonte.

Como unidade ekstática de futuro, sido e presente, a temporalidade tem um horizonte determinado pela ekstase. Com a unidade originária de futuro, sido e presente, a temporalidade é em si mesma ekstático-horizontal. “Horizontal” significa: caracterizada por meio de um horizonte dado com a própria ekstase.⁵³

A temporalidade ekstático-horizontal não torna apenas possível ontologicamente a constituição ontológica do *Dasein*, mas também possibilita a temporalização do tempo e a compreensão vulgar do tempo que designamos como a série não reversível de agoras.

Ao se aproximar da constituição ekstático-horizontal da temporalidade, Heidegger se aproxima da própria temporalidade originária. O filósofo defende que tudo aquilo que conhecemos pura e simplesmente como tempo, emerge com vistas ao caráter temporal da temporalidade ekstático-horizontal: a temporalidade originária. Heidegger considera que Aristóteles permanece na compreensão vulgar do tempo já que compreende o ser do tempo no sentido de ser simplesmente dado (*im Sinne des Vorhandenseins*). Dentro desta compreensão encontra-se também a série não reversível de agoras.

Junto à constituição ekstático-horizontal da temporalidade, encontra-se a possibilidade da compreensão de ser e nela emerge aquilo que Heidegger chama de instante (*Augenblick*). O instante é um fenômeno originário da temporalidade originária, enquanto o agora não é senão um fenômeno do tempo derivado. O agora (*Jetzt*) é derivado do instante (*Augenblick*).

O instante pertence à temporalidade originária e própria do ser-aí (*Dasein*) e representa o modo primário e próprio do presente como presentificação.⁵⁴

Neste ponto, é necessário refletir sobre a discussão empreendida até aqui. Heidegger defende ser preciso atravessar a compreensão vulgar de tempo e chegar à temporalidade (*Zeitlichkeit*), na qual a constituição ontológica do *Dasein* se enraíza e à qual pertence o tempo vulgarmente compreendido. De início, a compreensão vulgar do tempo anunciou-se expressamente no uso do relógio. Olhando para o relógio, buscamos determinar que horas são, quanto tempo tenho

⁵³ HEIDEGGER, M., Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia, p. 389.

⁵⁴ HEIDEGGER, M., Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia, p. 388.

disponível para fazer algo, etc. Ou seja: ao olhar para o relógio, busco a quantidade de tempo. A compreensão vulgar do tempo observa o tempo no sentido numérico, medindo o tempo. A compreensão vulgar do tempo está compreendida já em Aristóteles. Citando a frase abaixo, Heidegger escreve que nenhuma tentativa de desvendar o enigma do tempo terá o direito de se dispensar de uma confrontação com Aristóteles, pois ele deu pela primeira vez e por muito tempo inequívoca à compreensão vulgar do tempo:

τοῦτο γάρ ἐστιν ὁ χρόνος, ἀριθμὸς κινήσεως κατὰ τὸ πρότερον καὶ ὕστερον⁵⁵

A frase de Aristóteles é de tamanha complexidade e força, que preferimos deixá-la escrita em grego. Como escrito anteriormente, ao se aproximar da constituição ekstático-horizontal da temporalidade, Heidegger se aproxima da própria temporalidade originária e se afasta da compreensão vulgar do tempo. Nesta perspectiva, tudo aquilo que conhecemos pura e simplesmente como tempo, emerge com vistas ao caráter temporal da temporalidade ekstático-horizontal: a temporalidade originária. Junto à constituição ekstático-horizontal da temporalidade encontra-se a possibilidade da compreensão de ser e nela emerge aquilo que Heidegger chama de instante (*Augenblick*).

Acreditamos que Heidegger tenha, de fato, se aproximado da temporalidade originária e que seus trabalhos muito nos esclareceram nesse sentido: o tempo no sentido numérico, o tempo contado e a quantidade de tempo se fundam efetivamente na constituição ekstático-horizontal da temporalidade.

Com as considerações sobre a temporalidade originária trazidas por Heidegger, podemos supor que haja uma temporalidade musical diferente daquela considerada anteriormente neste trabalho. A compreensão vulgar do tempo - uma temporalidade de números de compassos, batimentos por minuto, etc - está contida em alguns dos livros sobre teoria musical e é assumida por diversos músicos como a única possibilidade de concebermos o tempo na música. A partir da filosofia de Heidegger, pode-se alargar a temporalidade musical para além do

⁵⁵O tempo: algo contado, que se mostra com vistas a e em relação ao aspecto do antes e do depois junto ao movimento. - Esta tradução para o português da frase de Aristóteles foi feita por Marco Antônio Casanova e consta na versão brasileira das preleções de Martin Heidegger intituladas *Os Problemas Fundamentais da Metafísica*, publicadas pela editora Vozes.

sentido numérico, do tempo contado e da quantidade de tempo que o metrônomo nos acena. A temporalidade musical é, assim como a temporalidade originária, algo mais profundo. Talvez ela tenha um parentesco com a constituição ekstático-horizontal da temporalidade em Heidegger e, quem sabe, encontra-se nela também a possibilidade da compreensão de ser.

Todavia, por esta tese tratar sobre música, chama-nos a atenção a relação que Heidegger faz entre a temporalidade e o horizonte. O próprio Heidegger justifica a relação entre os termos e acreditamos que ele o faça de maneira apropriada. Contudo, é necessário observar que, ao aprofundar seus estudos sobre a temporalidade (*Zeitlichkeit*), Heidegger utiliza metáforas visuais em suas concepções. A constituição ekstático-horizontal da temporalidade traz, junto consigo, a relação entre temporalidade e o horizonte.

Ao que atentamos, para o interior de que horizonte olhamos, afinal, quando dizemos em meio ao crepúsculo – para firmarmos um exemplo simples – vai anoitecer, e, com isso, determinamos um tempo do dia? Olhamos apenas para este horizonte locativo, para o oeste, ou será que o vir de encontro do movido, isto é, aqui o sol, em seu movimento aparente, acha-se ainda em outro horizonte?⁵⁶

A palavra horizonte incita primordialmente o sentido da visão. Heidegger coloca uma observação interessante sobre o caráter ekstático-horizontal da temporalidade no início das preleções de 1929 intituladas *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica*:

Como estão as coisas em relação ao horizonte do tempo? Como é que o tempo chega a possuir um horizonte? Ele se depara com este horizonte como uma casca que lhe cobre completamente, ou será que o horizonte pertence ao próprio tempo?⁵⁷

Nestas preleções, Heidegger descreve o horizonte como uma dimensão delimitadora do próprio tempo e cita a palavra grega: ὀρίζειν. Segundo o Dicionário *Greek English Lexicon*, a palavra ὀρίζειν é encontrada em textos de Aristóteles como *Categorias* e *Meteorológica* e ainda em alguns diálogos de Platão como o *Teeteto* ou o *Laques* tendo como significado separar ou dividir algo dando-lhe comprimento, extensão – uma superfície, por exemplo. Mais ainda: ὀρίζειν é dar limites e comprimento àquilo que queremos conceber separando-o e dividindo-o daquilo que não estamos interessados. Ao tratar do ὀρίζειν, muitos

⁵⁶ HEIDEGGER, M., *Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia*, p. 350.

⁵⁷ HEIDEGGER, M., *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica*, p. 193.

dos exemplos trazidos pelos filósofos gregos são exemplos visuais. Mesmo quando se trata de separar números e quantidades, ὀπίζειν suscita, já nos gregos, primordialmente o sentido da visão. Podemos conceber os números como abstratos, entretanto é difícil concebê-los para além do paradigma visual.

Horizonte temporal não é a única metáfora visual que Heidegger constrói para discutir a temporalidade: o instante heideggeriano *Augenblick* possui em *Augen*, a palavra “olho” em alemão.⁵⁸ Portanto, a temporalidade, assim como Heidegger a concebeu, está atrelada à visão. Tal constatação nos impele a procurar outras possibilidades de constituição temporal para além da constituição ekstático-horizontal da temporalidade. Esta última constituição nos auxiliou para conceber a temporalidade para além do tempo no sentido numérico, mas ela está fundada no sentido da visão. Precisamos tentar nos afastar deste sentido em prol de uma escuta fundamental que nos permita alcançar a temporalidade musical. Tal movimento só será possível se conseguirmos encontrar uma temporalidade que possamos escutar e não simplesmente ver.

Todavia, este trabalho traz consigo um grande empecilho: a importância dada ao sentido da visão ao longo da história da Filosofia. O privilégio dado ao sentido da visão é tão forte na história da Filosofia, que é possível conceber a maior parte do pensamento filosófico como filiado ao primado da visão. Nem mesmo as críticas aos inúmeros trabalhos que se utilizaram do termo *Vorstellung* foram suficientes para sairmos desse primado. É sobre este ponto específico que abordaremos na próxima parte desta tese.

2.3

O primado da visão

Neste ponto do trabalho, é preciso sublinhar e aprofundar a importância dada ao sentido da visão ao longo da história da Filosofia. Nosso estudo já denota esta importância, pois Heidegger utiliza frequentemente metáforas visuais quando aborda a temporalidade e também quando escreve desvelamento (*Entdecken*),

⁵⁸ Podemos traduzir *Augenblick* livremente por “pisar de olhos.”

velamento (*Decken*), circunvisão (*Umsicht*)⁵⁹, visão (*Sicht*), a clareira (*Lichte*), etc. Tais metáforas, ainda que possam ser consideradas já em Heidegger para além de uma tradição perceptiva e estética do sentido da visão, parecem obliterar algumas compreensões existenciais do *Dasein*. Entretanto, a importância do sentido da visão se dá cotidianamente em nossas vidas. Como é difícil encontrar adjetivos que qualifiquem o som. Penso no som grave, no agudo, e no que mais? Som alto e som baixo já parecem estar dentro do paradigma visual. Som gordo e som pesado também são empréstimos de outros sentidos. O paradigma visual parece já estar presente na seguinte frase de Heráclito:

Voltando-se atrás da tensão (a saber, em dis-posição) vigora a junção, como ela (a essência) se mostra na visão do arco e da lira.⁶⁰

Por que a essência se mostra na visão do arco e da lira? Não será que a essência se dá principalmente na audição das cordas tensionadas no arco que produz música? A frase de Heráclito supracitada também pode ser traduzida por:

Ignoram como o divergente consigo mesmo concorda: harmonia de movimentos contrários, como o arco e a lira.⁶¹

Não se pretende aqui chegar a uma conclusão definitiva sobre o que quer dizer a frase de Heráclito. Tal tarefa permanecerá obscura ao longo dos séculos pelo próprio obscurantismo constitutivo do pensamento heraclítico. Contudo, sublinharemos aqui a presença de metáforas visuais em ambas as traduções do fragmento: a visão do arco e da lira, o di-ver-gente e o con-ver-gente. Será que a prevalência do sentido da visão já está presente desde os pré-socráticos?

Costumamos considerar que a Filosofia tenha como origem aquilo que os gregos denominaram como *thauma*. A palavra *thauma*⁶² designa um estupor, um maravilhar-se e, ao mesmo tempo, temer algo de grandioso que se coloca diante de si. Heidegger escreve em *Ser e Tempo* sobre o θαυμάζειν como a consideração maravilhada do ente (*bewunderden Betrachten des Seiendes*). Todavia, não há qualquer restrição para que a experiência do *thauma* se dê unicamente através do sentido da visão. A consideração maravilhada de algo que se coloca diante de si pode ser experimentada por outro sentido do corpo. Por que não? Entretanto, ao

⁵⁹ Heidegger traduz φρονήσεως em Aristóteles como circunvisão.

⁶⁰ HEIDEGGER, M., Heráclito, p. 163.

⁶¹ COSTA, A., Heráclito, p. 127.

⁶² θαῦμα

consultar o Dicionário *Greek English Lexicon* da Oxford, encontramos a palavra θαῦμα associada principalmente à visão. Essa palavra já aparece em Homero tanto na *Ilíada* quanto na *Odisséia*. Na *Ilíada*, lemos:

Posêidon Treme-terra, intervindo, um novo ânimo dá às falanges.
Primeiro exorta a Teucro, e a Leito, e a Peneleu
heróico; então, a Deípiro e Toas, a Meríone
e Antíloco, os dois mestres do grito de guerra.
Para incitá-los, proferiu palavras-asas:
“Vexame, fina flor dos Aqueus! Combatendo,
salvaríeis os navios, confio em vós. À luta
lutuosa renunciando, não tardará muito
a amanhecer o dia de derrota dos Tróicos.
**Desgraça! Com meus próprio olhos vejo um mega-
prodígio horrível**, algo que jamais supus
acontecer: Troianos investirem contra
nossas naus;⁶³

A frase sublinhada por mim possui a seguinte formulação em grego: ὃ πόποι, ἦ μέγα θαῦμα τόδ’ ὀφθαλμοῖσιν ὀρῶμαι. Encontra-se, portanto, nesta frase, a palavra θαῦμα: o *thauma* grego. Na *Odisséia* também encontramos a mesma palavra na descrição do ciclope *Polyphemus*:

Dissímile de um homem comedor de pão,
O monstro colossal mais parecia o pico
da cordilheira infinda, sem vizinho à vista.⁶⁴

O monstro colossal *Polyphemus* está expresso no original grego como θαῦμ’ ἐτέτυκτο πελώριον, ou seja, uma grandeza forjada como monstruosidade. Os dois exemplos de Homero evocam uma relação direta do *thauma* com a visão, pois encontramos, em ambos, o verbo ὀράω (ver/olhar em grego) devidamente flexionado como determinante para se descrever a experiência do *thauma*. No primeiro exemplo temos a palavra ὀρῶμαι já sublinhada anteriormente diretamente como verbo propiciador da experiência descrita e, no segundo exemplo, a relação do *thauma* com o sentido da visão se dá indiretamente ao se comparar *Polyphemus* com o pico da cordilheira infinda sem vizinho à vista; a expressão ὀρέων foi traduzida por Trajano Vieira como “à vista.”

Na menção aos textos homéricos, encontramos descrições visualmente detalhadas. Observa-se, portanto, já na Grécia antiga, indícios do privilégio do sentido da visão na concepção de *thauma*. Entretanto, encontramos a mesma

⁶³ HOMERO., *Ilíada*. 13, 89-102, p. 15.

⁶⁴ HOMERO., *Odisséia*. 9. 190-192, p. 261.

palavra quando Platão vai descrever, em seus diálogos, as reações maravilhadas e temerosas de Sócrates após ouvir os discursos dos sofistas. Entre eles, os discursos de Protágoras:

E agora, Protágoras, há uma pequena coisa que completaria o que obtive até então, se te dignasses a responder minha pergunta. Afirmas que a virtude pode ser ensinada e, se houver no mundo alguém que possa convencer-me disso, és tu. Houve, todavia, um ponto em teu discurso que me perturba (ὁ δ' ἐθαύμασά σου λέγοντος) e pelo que me minha alma anseia ser satisfeita.⁶⁵

O conceito de λόγος é polissêmico. No§7 de *Ser e Tempo*, Heidegger escreve sobre o λόγος e o λόγος como “discurso” (*Rede*)⁶⁶ a partir do trabalho de Aristóteles intitulado *Sobre a Interpretação*:

Em seu exercício concreto, o discurso (deixar ver) tem o caráter de um dizer, de uma articulação de palavras. O λόγος é φωνή, na verdade, φωνή μετὰ φαντασίας – articulação verbal em que algo é visualizado.⁶⁷

Para além das discussões sobre os possíveis significados da palavra *logos*, é importante sublinharmos que o maravilhar-se do *thauma* pode ser alcançado com o *logos* proveniente dos discursos na medida em que algo é visualizado através dos discursos. Isso significa que, para os gregos, não é a sonoridade ou até mesmo a musicalidade dos discursos que causa o maravilhar-se do *thauma*, mas sim aquilo que é visualizado e concebido a partir dos discursos. A discussão pela sonoridade e pela musicalidade do λόγος e da φωνή pouco avançou frente ao primado da visão.

Na “origem” da Filosofia, também se priorizou a visão em discussões sobre o saber, sobre a percepção, sobre a linguagem e também sobre a estética. Heráclito parece também priorizar o sentido da visão ao escrever o seguinte fragmento:

Os olhos são, de fato, testemunhas mais precisas do que os ouvidos.⁶⁸

⁶⁵ PLATÃO., Diálogos: Protágoras. 329c, p. 276.

⁶⁶ Na edição de *Ser e Tempo* publicada em 2006, Marcia Sá Cavalcante Schuback utilizou a palavra “fala” como tradução para o termo *Rede*. A palavra *Rede* é comumente traduzida pela palavra “discurso” em português e, seguindo este raciocínio, a tradução de *Ser e Tempo* realizada por Fausto Castilho e lançada em 2012 utiliza corretamente a palavra “discurso” como tradução para o vocábulo *Rede*. Além disso, durante o desenvolvimento esta tese, pude encontrar antigas edições de *Ser e Tempo* traduzidas por Marcia Sá Cavalcante Schuback que concordam com a tradução de Fausto Castilho, a saber: traduzem a palavra *Rede* por “discurso.”

⁶⁷ HEIDEGGER, M., *Ser e Tempo*, p.72.

⁶⁸ COSTA, A., Heráclito, p. 151.

A tradição filosófica se apoiou nessa frase de Heráclito para discutir a relação entre percepção e sabedoria. Platão é grande expoente nesta discussão e a aprofunda ao longo de sua obra com destaques para o diálogo *Fédon* e para o *Teeteto*. A partir de 151e do diálogo *Teeteto*, Sócrates discute com a personagem que dá nome ao diálogo sobre a pertinência da percepção para se adquirir a sabedoria (ἐπιστήμη).⁶⁹ Ora, Sócrates empreende primeiramente uma discussão sobre uma teoria da percepção baseada no fluxismo do *kosmos*, onde toda percepção se torna saber. Esta teoria é influenciada, segundo o próprio Sócrates, por Homero, Heráclito e Protágoras. Em 186d, Sócrates refuta que o saber esteja nas sensações (παθήμασιν) e sobrepuja a alma como instância que dirige as percepções na busca da verdade e, conseqüentemente, da sabedoria:

Então, o saber não está nas sensações, mas no raciocínio sobre elas; pois por aí, pelo que parece, é possível alcançar a entidade e a verdade, mas por ali é impossível.⁷⁰

O raciocínio sobre a sensação é, para Sócrates, a percepção (αἰσθήσις). Isto é, um movimento ativo da alma em direção aquilo que se coloca como sensação, como algo disponível de ser percebido e investigado. Ou seja, as sensações se dispõem a serem apreendidas pelos sentidos corpóreos como algo exterior à alma e podem e devem ser avaliadas ativamente para a constituição do saber. Nesse viés, como bem sublinha José Trindade Santos, Sócrates conclui que o saber não pode ser limitado à sensação, mas também conclui que o saber não exclui as sensações, pois precisa delas para efetuar seus “julgamentos.”⁷¹

Sócrates nomeia as percepções (αἰσθήσεις) como visão (ὄψεις), audição (ἀκοαί), olfato (ὀσφρήσεις), entre outras. Contudo, o verbo utilizado para denominar a ação de ver por Sócrates é ὄψιαι e não ὀράω como Homero. A percepção (αἰσθήσις) para Platão é um estar direcionado para uma ação ativa, aos sentidos do corpo. Ou seja, um querer ver, ouvir, cheirar, se direcionar em movimento para junto de algo e fornecer a alma subsídios para se chegar à verdade. Percebemos pela vista, pelo ouvido, pelo nariz, ou seja, pela sensação. Mas o movimento de querer ver, ouvir, cheirar, sentir e pensar sobre aquilo que é sentido, é um movimento perceptivo. Acredito que seja em prol do movimento

⁶⁹ É comum no Brasil traduzirmos a palavra grega ἐπιστήμη por conhecimento. Entretanto, na tradução utilizada por mim, a palavra ἐπιστήμη é traduzida por sabedoria.

⁷⁰ PLATÃO., *Teeteto*. 186d, p. 270.

⁷¹ PLATÃO., *Teeteto: Introdução*, p. 101.

perceptivo, em prol da ação de ver, o motivo pelo qual Platão utiliza o verbo ὄψειω e não o verbo ὁράω; este último talvez esteja mais próximo de certa passividade. Platão defende, pela boca de Sócrates, que Homero, Heráclito e Protágoras priorizaram em suas obras as sensações e não se ocuparam devidamente das percepções e da avaliação das percepções pela alma na busca da verdade (ἀλήθεια).

A fim de ilustrarmos o que se defende no parágrafo anterior, Sócrates, no diálogo *Teeteto*, ao discorrer sobre o pensamento fluxista de Heráclito, Homero e Protágoras, dá como exemplo a diferença entre a degustação de vinhos do homem são e a degustação de vinhos do mesmo homem só que acometido por uma doença. Se a percepção se pautasse apenas na sensação, o mesmo vinho será agradável e doce quando o homem estiver são e amargo quando ele estiver doente. Não haveria, portanto, um consenso sobre os atributos do vinho e, conseqüentemente, nenhum conhecimento verdadeiro sobre o vinho.⁷² Da mesma forma, se nos pautarmos apenas na sensação de ver ou ouvir não se saberá o que é o ver ou ouvir pela percepção, pois esta está para além dos órgãos dos sentidos.⁷³ Portanto, para Platão, enquanto que a sensação se relaciona às partes sensitivas (olho, ouvido, língua, etc), a percepção se relaciona com a alma e a capacidade de adquirir conhecimento e sabedoria.⁷⁴

Para finalmente apontar seu argumento de que as sensações não são suficientes para a aquisição do saber e que a percepção é necessária como mediadora entre as opiniões provenientes das sensações e a aquisição de sabedoria, Platão se utilizará do sentido da visão. A partir de 163d, Sócrates empreenderá seu discurso para a relação entre memória e visão o que levará Teeteto a concordar que sabedoria e percepção são coisas distintas e que, contudo, a alma precisa avaliar as percepções na busca da verdade (ἀλήθεια). É pelo sentido da visão que Sócrates elucida a verdade sobre a percepção e a verdade do saber como consequência da avaliação de percepções num movimento ativo sobre as sensações. Este é apenas um dos inúmeros exemplos visuais que Platão se utiliza no diálogo *Teeteto*. Sublinho que a visão é, neste diálogo, o sentido que

⁷² PLATÃO., *Teeteto*. 159c, p. 221.

⁷³ PLATÃO., *Teeteto*. 163b, p. 227.

⁷⁴ Pelo menos neste diálogo de Platão.

auxilia de maneira mais contundente as pretensões filosóficas de Platão. Este é o ponto crucial desta discussão. Todavia, deve-se concordar que, ainda que em menor número, encontramos exemplos relacionados a todos os outros sentidos no mesmo diálogo.

Encontramos no *Fédon* outras considerações sobre a relação entre as sensações – agora discutidas como sensações corporais – e a alma. Nesse diálogo, Sócrates defende veementemente que o filósofo deve liberar a alma da comunhão com o corpo para apreender a verdade.

- De forma que, na tua opinião – prosseguiu Sócrates -, as preocupações de tal homem não se dirigem, de modo geral, para o que diz respeito ao corpo (σωμα), mas, ao contrário, na medida em que lhe é possível, elas se afastam do corpo, e é para a alma (ψυχήν) que estão voltadas?

-Sim, sem dúvida.

- É, pois, para começarmos a nossa conversa, em circunstâncias desta espécie, que se revela o filósofo, quando, ao contrário de todos os outros homens, afasta tanto quanto pode a alma do contato com o corpo?

-Evidentemente.

-Sem dúvida, a opinião do vulgo, Símiias, é que um homem, para o qual não existe nada de agradável nessa espécie de coisas e que com elas não se preocupa, não merece viver, mas, pelo contrário, está muito próximo da morte quem assim não faz nenhum caso dos prazeres de que o corpo é instrumento?

- É a própria verdade o que acabas de dizer.

- E agora, dize-me: quando se trata de adquirir verdadeiramente a sabedoria (φρονήσεως), é ou não um corpo um entrave se na investigação pedimos o seu auxílio? Quero dizer com isso, mais o menos, o seguinte: acaso alguma verdade (αλήθεια) é transmitida aos homens por intermédio da vista (ὄψις) ou do ouvido (ἄκοι), ou quem sabe se, pelo menos em relação a estas coisas não se passem como os poetas (ποιηται) não se cansam de no-lo repetir incessantemente, e que não vemos nem ouvimos com clareza? E se dentre as sensações corporais estas não possuem exatidão e são incertas, segue-se que não podemos esperar coisa melhor das outras que, segundo penso, são inferiores àquelas. Não é também este o teu modo de ver?

-É exatamente esse.

- Quando é, pois, que a alma atinge a verdade? Temos dum lado que, quando ela deseja investigar com a ajuda do corpo qualquer questão que seja, o corpo, é claro, a engana radicalmente.

-Dizes uma verdade.

-Não é, por conseguinte, no ato de raciocinar, e não de outro modo, que a alma apreende, em parte, a realidade de um ser?

- Sim.

- E, sem dúvida alguma, ela raciocina melhor precisamente quando nenhum empecço lhe advém de nenhuma parte, nem do ouvido, nem da vista, nem dum sofrimento, nem sobretudo dum prazer – mas sim quando se isola o mais que pode em si mesma, abandonando o corpo à sua sorte, quando, rompendo tanto quanto lhe é possível qualquer união, qualquer contato com ele, anseia pelo real?

- É bem isso!

-E não é ademais, nessa ocasião que a alma do filósofo, alçando-se ao mais alto ponto, desdenha do corpo e dele foge, enquanto por outro lado procura isolar-se em si mesma?

- Evidentemente!⁷⁵

Não pretendemos aqui fazer uma distinção entre os tipos de sabedoria (ἐπιστήμη e φρονήσεως) propostos por Platão nos diálogos supracitados. Queremos sublinhar uma hierarquia na aquisição de um saber filosófico que ora se dá com o auxílio dos sentidos e outrora se concebe sem o auxílio de qualquer dimensão corpórea.

A escolha por transcrever todo um trecho do *Fédon* é justificável, pois Platão se utiliza de uma exemplificação hierárquica também presente em outros diálogos. Por um lado, Sócrates questiona se a sabedoria é adquirida com o auxílio da visão e da audição – ordem esta comum a outros diálogos platônicos. Por outro lado, em outra frase, ele não hesita em afirmar que os empecilhos à aquisição da sabedoria são primeiramente a audição e depois a visão. Portanto, ao considerar a disposição de palavras colocadas por Platão na exemplificação dos sentidos e na avaliação destes para a aquisição do saber, Platão se refere à visão como material mais confiável à percepção e, conseqüentemente, como material mais confiável para aquisição do saber após avaliação minuciosa pela alma. A audição se encontra numa hierarquia mais baixa, logo após a visão na avaliação perceptiva. Entretanto a audição é, em frase posterior, o primeiro empecilho ao “raciocínio,” enquanto a visão é o segundo empecilho.

A partir desta avaliação, pode-se pressupor que, se por um lado a percepção contribui de fato para a aquisição de sabedoria, a percepção visual está mais próxima desta aquisição do que qualquer outra percepção proveniente dos outros sentidos – inclusive da audição. Por outro lado, se considerarmos que a

⁷⁵ PLATÃO., *Fédon*. 64e – 65d, p. 72.

percepção não auxilia a aquisição de sabedoria, então a audição se encontra como primeiro empecilho e a visão como segundo.

A título de curiosidade, Platão não é o único filósofo que considera, pelo menos em parte, a audição como empecilho. Na *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant atribui à música uma falta de urbanidade intrínseca relacionada à própria constituição da percepção auditiva o que gera um empecilho à liberdade daqueles que não querem escutá-la.

Além disso, é inerente à música uma certa falta de urbanidade, pelo fato de que, primeiramente de acordo com a natureza dos instrumentos, ela estende a sua influência além do que se pretende dela (à vizinhança) e assim como que se impõe, por conseguinte causa dano à liberdade de outros estranhos à sociedade musical; as artes que falam aos olhos não fazem isto, enquanto se deve apenas desviar os olhos quando não se quer admitir sua influência.⁷⁶

A relação da palavra *thauma* com o sentido da visão já em Homero foi fundamental para se privilegiar as discussões sobre a relação entre sabedoria e visão na história da filosofia. A pergunta pelo papel dos sentidos na constituição do saber e na constituição da filosofia ficou por muitas vezes reduzidas à pergunta pelo papel da visão nessas mesmas constituições. Escrevi acima que essa redução foi potencializada por uma frase de Heráclito:

Os olhos são, de fato, testemunhas mais precisas do que os ouvidos.⁷⁷

Contudo, não é a frase de Heráclito que contribui para a redução, mas sim uma leitura realizada a partir desta frase que fundamentou este equívoco. A mesma frase de Heráclito ganha outros contornos se atentarmos para o termo original utilizado pelo efésio. Em grego, o fragmento é assim escrito:

ὄφθαλμοὶ γὰρ τῶν ὄτων ἀκριβέστεροι μάρτυρες⁷⁸

A palavra grega ἀκριβέστεροι significa exatidão e precisão. Ela é utilizada por Platão em 184c do *Teeteto* além de outros diálogos e também na obra de Aristóteles com destaque para 1331a da *Política* com sentido modificado e próximo da aquisição de uma eficiência e disciplina. Platão e Aristóteles enfatizaram em sua filosofia o pensamento direcionado à precisão e a importância

⁷⁶ KANT, I., *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 175.

⁷⁷ COSTA, A., *Heráclito*, p. 151.

⁷⁸ *Ibid.*, p.150.

do sentido da visão para a aquisição dela. De certo, tal vertente trouxe bons frutos à Filosofia, mas, ao mesmo tempo, deixou de lado outros tipos de considerações maravilhadas sobre algo que se coloca diante de si. O pensamento filosófico pautado na experiência do *Thauma* através da audição, por exemplo.

Ora, Heráclito em nenhum momento concebe a ἀκριβέστεροι como única possibilidade de encaminhamento para o pensamento e nem que este precise estar pautado na visão. O efésio valorizou muito mais o sentido da audição quando sublinha a necessidade de escutar o *logos* (λόγος). Contudo, bem salienta Heidegger, *logos* não significa palavra, discurso ou linguagem. Escutar o λόγος é, segundo Heidegger, ter a experiência da essência do λόγος como som e voz.⁷⁹ A essência do λόγος, escreve Heidegger, é tão obscura quanto o próprio obscurantismo de Heráclito.

O λόγος é, pois, algo passível de escuta; uma espécie de discurso e voz. Mas, de certo, não a voz de um homem que discorre através de sons e pronúncia. Quem discorre como “λόγος?” Que voz é essa, o λόγος? Caso não se trate de nenhuma voz humana e, em consequência, de nenhuma voz sonora, que voz é essa? Uma voz não-sonora? Existe uma escuta para isso?⁸⁰

Concordaremos com Heidegger se, e somente se, voz e som forem dotados da musicalidade intrínseca. Por ora, conceberemos que a própria essência do λόγος se imiscui com a essência do pensamento filosófico proveniente do *thauma*. Heráclito propõe uma escuta pensante diante daquilo que se dispõe a ser escutado. O que se dispõe a ser escutado é o que seduz e aflinge: o próprio *thauma*. Nesse sentido, a palavra *thauma* comporta uma dimensão auditiva que não está presente no trabalho homérico consultado anteriormente. Heráclito, ao contrário, parece priorizar o sentido da audição. Num famoso fragmento de Heráclito, lemos:

Ouvindo não a mim, mas ao λόγος, é sábio concordar ser tudo-um.⁸¹

A questão do uno é uma das questões fundamentais da filosofia. O fragmento acima expressa essa questão quando trata sobre a necessidade da escuta do *logos* para se concluir ser tudo-um (ἐν πάντα εἶναι). Contudo, como bem sublinha Claudia Drucker, o sábio do fragmento de Heráclito não se torna audível

⁷⁹ HEIDEGGER, M., Heráclito, p. 256.

⁸⁰ HEIDEGGER, M., Heráclito, p. 257.

⁸¹ COSTA, A., Heráclito, p. 127.

como música, mas apenas mediante o pensador que chega a dizer “tudo é um.”⁸² Em outro fragmento, Heráclito escreve que simplesmente ouvir não garante a sabedoria (σοφία):

Desse lógos, sendo sempre, são os homens ignorantes tanto antes de ouvir como depois de o ouvirem; todas as coisas vêm a ser segundo esse lógos, e ainda assim parecem inexperientes embora se experimentem nestas palavras e ações, tais quais eu exponho, distinguindo cada coisa segundo a natureza e enunciando como se comporta. Aos outros homens, encobre-se tanto o que fazem acordados como esquecem o que fazem dormindo.⁸³

E também no seguinte fragmento:

Não sabendo ouvir, não sabem falar.⁸⁴

Aos homens pertence à possibilidade de ouvir e, ainda assim, permanecer surdos e ignorantes. Mas ignorantes em relação ao quê? O que esses homens ignoram? Ora, Heráclito já nos respondeu a essa pergunta no início desta parte de nosso trabalho:

Ignoram como o divergente consigo mesmo concorda: harmonia de movimentos contrários, como o arco e a lira.⁸⁵

A expressão grega “οὐ ξυνηῶσιν” foi traduzida por “ignoram” no fragmento acima. A palavra ξυνήων significa “participar” “tornar-se possuidor.” Heidegger traduz essa expressão por “voltar-se para,” enquanto que Alexandre Costa relaciona o “οὐ ξυνηῶσιν” àqueles que não querem ou podem participar, ou seja, os ignorantes (ἀξύνετοι). Mas não podem participar do quê? Do *logos*. E o que é necessário saber para não se tornar ignorante? É necessário saber ouvir e, além disso, tornar-se possuidor da escuta de tal forma que se participe da escuta. É necessário afinar-se à escuta e estar em uníssono com ela. Todavia, não há menções nem em Heidegger nem em Heráclito sobre uma musicalidade da escuta. Tal musicalidade é certamente uma das possibilidades da escuta na medida em que ela, a musicalidade, se oferece a ser escutada. Mas será que a escuta musical abarca aquilo que Filosofia e senso comum chamam de “escuta”? Não será ela próxima a outro “sentido” do corpo? De todo modo, estamos convencidos de que

⁸² DRUCKER, C. P., A Obra de Arte Musical: uma pergunta para Heidegger, p. 21.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ COSTA, A., Heráclito, p. 127.

as considerações atravessadas pelo primado da visão não são suficientes para dar conta da musicalidade da escuta. Talvez, a escuta musical, uma escuta distante do paradigma visual, já seja a escuta pensante diante daquilo que se dispõe a ser escutado. Tal hipótese precisa ser aprofundada.

3

Tonalidades Afetivas e Temporalidade

3.1

Considerações prévias à discussão sobre a tonalidade afetiva do tédio

Neste capítulo, discutiremos as tonalidades afetivas para que, a partir delas, possamos alargar musicalmente a compreensão da temporalidade. No início do §29 de *Ser e Tempo*, Heidegger escreve que disposição (*Befindlichkeit*) é o termo ontológico utilizado por ele mesmo, Heidegger, para aquilo que é onticamente e mais cotidianamente conhecido como humor/afetos/tonalidades afetivas (*Stimmung*).⁸⁶ As disposições afetivas são, em *Ser e Tempo*, um existencial fundamental, um modo de ser do *Dasein* tão originário quanto a compreensão (*Verstehen*) e o discurso (*Rede*).

O *Dasein* é e já está sempre afinado em alguma tonalidade afetiva existencialmente como modo de ser-no-mundo, sem a necessidade de qualquer psicologismo que relacione os afetos a estados internos em contraposição a estados externos:

O humor (*Stimmung*) se precipita. Ele não vem de “fora” nem de “dentro.” Cresce a partir de si mesmo como modo de ser-no-mundo.⁸⁷

Além disso, pertence ao modo existencial básico de ser das disposições afetivas a abertura igualmente originária de mundo (*gleichursprünglichen Erschlossenheit von der Welt*) a partir do qual algo tocante possa vir ao encontro.⁸⁸ Ou seja, a descoberta do mundo pelo *Dasein* numa circunvisão cotidiana (*alltägliche Umsicht*) precisa estar afinada às disposições afetivas, pois

⁸⁶A diferenciação entre *Stimmung* e *Befindlichkeit* é de extrema complexidade. Heidegger prioriza a utilização de *Befindlichkeit* em *Ser e Tempo* para abordar a constituição existencial do *Dasein*, todavia, em outros trabalhos, Heidegger parece priorizar o termo *Stimmung* em detrimento de *Befindlichkeit*.

⁸⁷ HEIDEGGER, M., *Ser e Tempo*, p. 196.

⁸⁸ *Ibid.*

as próprias disposições afetivas abrem o mundo em seu poder ser afetado pelo mundo. O *Dasein* só pode ser-no-mundo porque as disposições afetivas constituem mundo para ele e possibilitam que o *Dasein* se afine junto a elas.

A discussão sobre a temporalidade da disposição (*die Zeitlichkeit von der Befindlichkeit*) se dará somente no quarto capítulo da segunda seção de *Ser e Tempo*. Para chegar até ela, Heidegger teve de passar por toda a análise preparatória do *Dasein*, por sua constituição fundamental, suas estruturas essenciais, tematizar a preocupação (*Sorge*), abordar o ser para a morte (*Sein zum Tode*) do *Dasein*, para finalmente abordar o fundamento ontológico originário da existencialidade do *Dasein*: a temporalidade (*Zeitlichkeit*).

Não é possível restituir todos os passos heideggerianos em *Ser e Tempo* neste pequeno trabalho. Devemos tratar da relação das tonalidades afetivas com a temporalidade por outra via, a via das preleções intituladas como *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica: mundo, finitude e solidão*. Nessas preleções, Heidegger estabelece uma conexão direta entre a temporalidade e a tonalidade afetiva do tédio (*die Langeweile*). Além disso, no mesmo texto, Heidegger utiliza algumas metáforas pertencentes ao universo musical para explicar como o *Dasein* sempre compreende e se compreende “afinado” a tonalidades afetivas. Essas passagens nos auxiliarão a alargar a compreensão da temporalidade a partir da escuta musical.

3.2

Breve apresentação da tonalidade afetiva do tédio em suas três formas

Entende-se por disposições e tonalidades afetivas aquilo que Martin Heidegger começou a expor a partir de *Ser e Tempo*. Agora, nossos esforços se concentrarão nas preleções realizadas pelo filósofo entre outubro de 1929 e março de 1930 intituladas *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica: mundo, finitude e solidão*. Nessas preleções, Heidegger se reporta ao despertar da tonalidade afetiva fundamental. Despertar a tonalidade é fazer com que ela acorde. A tonalidade afetiva já está presente de certo modo, como adormecimento, ao mesmo tempo que não está, pois precisa ser desperta. Há, portanto, um contraditório inerente à

tonalidade afetiva fundamental, pois ela está-aí (*Da-sein*) e não-está-aí (*Nicht-Da-sein*). O estar-aí e o não-estar-aí não se relacionam com qualquer consciente ou inconsciente e nem mesmo com presença e ausência corpóreas. É possível não-estarmos-aí quando não queremos escutar uma conversa, ainda que estejamos presentes corporeamente, nos ausentando conscientes de nossa atitude. As tonalidades afetivas têm como característica intrínseca um estar-aí e um não estar-aí que pertence ao ser do homem. O ser-fora (*Wegsein*), a ausência em suas diversas formas, não é o contrário excludente do ser-aí (*Dasein*), mas inversamente: todo e qualquer ser-fora pressupõe o ser-aí. Portanto, segundo Heidegger, ser-aí e ser-fora só são possíveis se e uma vez que o homem é. Atentemos para o que Heidegger escreve sobre o ser-aí do homem atravessado por tonalidades afetivas:

O ser-fora é mesmo um modo de seu ser. Estar-fora não significa, absolutamente, não ser. Ao contrário, ele é muito mais um jeito do ser-aí. (...) O homem precisa estar-aí para poder estar-fora; e só na medida em que ele está aí ele tem realmente a possibilidade do fora.⁸⁹

Outra característica das tonalidades afetivas é que elas não são estados anímicos e tampouco sentimentos. A tradição filosófica concebe sentimentos como adventos que se dão no interior do sujeito. Essa mesma tradição foi absorvida pela psicologia a partir de Kant e dividiu-se o ser vivo racional em três instâncias: o pensar, o querer e o sentir. Nessa classificação, o sentir ocupa a terceira instância, uma posição subordinada.

Sentimentos são a terceira classe de vivências. Pois a princípio o homem é naturalmente o ser vivo racional. De início e em primeiro lugar, ele pensa e quer. Sentimentos também estão certamente presentes. Mas eles não são apenas o embelezamento de nosso pensamento e de nosso querer ou o seu obscurecimento e entrave?⁹⁰

As tonalidades afetivas são uma forma de ser do homem diferente dessas instâncias do ser vivo racional, diferente dos sentimentos subordinados ao querer e ao pensar. Já a tonalidade afetiva fundamental - uma tonalidade afetiva que nos transpassa e que nos dispõe desde o fundamento, um modo fundamental como o ser-aí (*Dasein*) enquanto ser-aí é⁹¹ - pertence à essência do homem e deve ser despertada. Mas de que forma? É necessário deixar que a tonalidade afetiva seja

⁸⁹ HEIDEGGER, M., Os Conceitos Fundamentais da Metafísica, p. 83.

⁹⁰ Ibid., p. 84.

⁹¹ Ibid., p. 88.

como ela deve ser enquanto tonalidade afetiva, ou seja, ser-aí e não-ser-aí. O não-ser-aí e o ser-fora da tonalidade não excluem o ser-aí da tonalidade, ao contrário, pressupõem o ser-aí.

A tonalidade afetiva não está dentro como uma interioridade ou fora do homem, ela é um modo de afinação. Estar afinado à tonalidade afetiva é estar em consonância com um jeito fundamental do ser-aí (*Dasein*) ser como ele é e que dá ao ser-aí, desde o princípio, consistência e possibilidade.

Uma tonalidade afetiva é um jeito, não apenas uma forma ou padrão modal, mas um jeito no sentido de uma melodia, que não paira sobre a assim chamada presença subsistente própria do homem, mas que fornece para este ser o tom, ou seja, que afina e determina o modo e o como de seu ser.⁹²

Portanto nessas preleções, as tonalidades afetivas se relacionam mais intimamente com a audição do que com a visão. Tal constatação acena ainda mais com os interesses desta tese. Além disso, as tonalidades afetivas fundamentais não estão subordinadas ao querer nem ao pensar, elas sempre afinam o homem desde o fundamento.

Não se trata de circunscrever uma espécie de vivência anímica em contraposição à psicologia e de aprimorar, com isto, esta última, mas, acima de tudo, de abrir primeiramente o olhar para o ser-aí do homem. Tonalidades afetivas são jeitos fundamentais nos quais nos encontramos de um modo ou de outro.⁹³

E qual é a tonalidade afetiva fundamental? É, nas preleções proferidas entre outubro de 1929 e março de 1930, aquela tonalidade que não queremos despertar, nos afastamos, queremos nos evadir dela: o tédio. Já é verdade na época de Heidegger, e também o é em nossa época, que queremos afastar do tédio empenhando-nos em passar o tempo. Ao acolher ocupações que preencham o tempo, adormecemos constantemente o tédio.

Nesse momento, é importante discutirmos as três formas de tédio trazidas por Heidegger. A primeira forma diz respeito a uma tentativa específica de se evadir do tédio, ou seja, expelir e afugentar o tédio recém-desperto e fazê-lo novamente adormecer. Deixar desperta a tonalidade afetiva do tédio é para nós aquilo que precisa ser evitado. Vale ressaltar que, segundo Heidegger, o tédio não é simplesmente uma vivência anímica da interioridade, mas algo dele vem ao

⁹² HEIDEGGER, M., Os Conceitos Fundamentais da Metafísica, p. 88.

⁹³ Ibid.

nosso encontro a partir das coisas mesmas: o entediante que deixa brotar o entediar-se.⁹⁴ O livro é entediante, a palestra é entediante, etc. Os próprios objetos carregam o tédio. O tédio possui um caráter objetivo, mas o modo como ele nos afina sugere que o caráter entediante corresponda ao objeto e que, ao mesmo tempo, esteja no sujeito. Portanto, a tonalidade afetiva do tédio possui uma essência híbrida, algo como uma essência em parte objetiva e em parte subjetiva.

Como é possível evitar que a tonalidade afetiva do tédio desperte ou como fazê-la adormecer novamente? Heidegger propõe que nós busquemos nos livrar do tédio através de um passatempo. O passatempo é, num primeiro olhar, algo que expulsa o tédio e estimula o tempo. Heidegger explicita a primeira forma de tédio da seguinte maneira:

Nos encontramos sentados, por exemplo, em uma estação de trem chinfrim (*geschmacklosen Bahnhof*) de uma via férrea perdida no mapa. O próximo trem só chega em quatro horas. A região é desprovida de atrativos. Temos em verdade um livro na mochila – portanto, ler? Não. Que tal examinar a fundo uma questão, um problema? Não dá. Lemos os horários dos trens ou estudamos as indicações das diversas distâncias entre esta estação e outros lugares que não nos são absolutamente conhecidos. Olhamos para o relógio – se passaram justamente os primeiro quinze minutos. Não há outro jeito senão ir à rua. Andamos de lá para cá apenas para fazer alguma coisa. Mas não ajuda em nada. Contamos, assim, as árvores na rua, olhamos novamente para o relógio: justos cinco minutos desde que o consultamos pela última vez. Enfadados com o andar de lá para cá, nos sentamos sobre uma pedra, desenhamos todos os tipos de figuras na areia e nos surpreendemos olhando já uma vez mais para o relógio – uma meia hora- e assim por diante.⁹⁵

Nessa situação, queremos matar o tempo a partir do passatempo (*Zeitvertreib*). “Nós matamos o tempo” (*Wir vertreiben uns die Zeit*) não pode significar retirar literalmente o tempo, mas impelir o tempo a avançar rapidamente; movimentar o tempo. Na primeira forma do tédio, o passatempo serve como forma de expulsão do tédio ao estimular o tempo. Nós só queremos que o tempo passe até a chegada do trem. Espera-se o trem, mas queremos nos ver livres dessa espera. A espera é entediante nesse caso, mas nem todas as esperas são entediantes. A necessidade de esperar em uma estação de trem até a chegada do próximo trem nos torna impacientes. Contudo, o tédio não é nem a impaciência nem a espera, ainda que tanto o estar-impaciente (*Ungeduldisein*) e o estar-entediado envolvam o tédio.

⁹⁴ HEIDEGGER, M., Os Conceitos Fundamentais da Metafísica, p. 110.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 124.

A não apreensão da totalidade do tédio seja na espera ou na impaciência revela a dificuldade de se escrever sobre esta tonalidade afetiva. No entanto, parece que o passatempo se opõe ao tédio na medida em que estimula o tempo. Todavia, ainda não se esclareceu a relação entre tédio e temporalidade. Relacionada a esse tipo de tédio, pode-se falar da presença de um intervalo de tempo, de uma duração demorada. Nesse sentido, o passatempo dissipa o tempo peculiar da primeira forma de tédio. Nas palavras de Heidegger:

O passatempo é um abreviador que estimula temporalmente o tempo que quer se tornar longo: ele traz consigo uma intervenção no tempo, travando um embate com o tempo.⁹⁶

Na espera pela chegada do trem, verifica-se inúmeras vezes o relógio, pois o passatempo fracassa no cumprimento de sua tarefa e o tédio continua a emergir diante de nós. O tempo anda lentamente. O curso excessivamente lento do tempo nos mantém presos ao tédio sem ser ele próprio o tédio. Heidegger chama esse curso excessivamente lento do tempo de tempo hesitante (*zögernde Zeit*), um tempo irresoluto. O caráter hesitante do tempo na primeira forma do tédio é uma perplexidade paralisante que aflige o homem.

O ser-entediado e o tédio em geral estão claramente enraizados nesta essência enigmática do tempo. Mais ainda: se o tédio é uma tonalidade afetiva, então o tempo e o modo de ser do tempo, ou seja, o modo como ele se temporaliza, possuem uma parcela significativa na afinação do ser-aí em geral.⁹⁷

Sendo o passatempo um ataque contra a hesitação do tempo, o tempo não é a preocupação primeira. O que se quer fazer é provocar a passagem rápida do tempo, pois a hesitação do tempo aflige. Portanto, ao tempo hesitante pertence um caráter aflitivo. Descobrimos esta aflição junto ao próprio entediado, junto ao que retém a hesitação do tempo. Então, somos retidos. O passatempo revela que queremos nos ver livres de uma retenção. Quando o passatempo cumpre o seu papel, a hesitação do tempo não está mais presente e, conseqüentemente, a retenção se dissolve. Ao cumprir o seu papel, o passatempo faz com que se esqueça do tempo. Nesse esquecimento do tempo, parece que há o impelir o tempo ao movimento e, conseqüentemente, se afasta o curso temporal hesitante. O passatempo é, nesta forma de tédio, uma ocupação encontrada por nós para evitar

⁹⁶ HEIDEGGER, M., Os Conceitos Fundamentais da Metafísica, p. 128.

⁹⁷ Ibid., p. 131.

a nossa ocupação com o tédio. Heidegger escreve que nos ocupamos com o passatempo para evitar a serenidade vazia (*Leergelassenheit*).

Serenidade vazia e preenchimento dizem respeito à lida com as coisas. A serenidade vazia é afastada quando as coisas estão à disposição: quando elas estão simplesmente dadas.⁹⁸

Lidar com as coisas é dirigir nossa ação e preencher nosso tempo com uma ocupação. Entretanto, parece que a ocupação na lida com as coisas presente na primeira forma de tédio não gera o preenchimento, mas sim uma serenidade vazia aflitiva e hesitante. Neste contexto, o passatempo se faz necessário. No que se refere às coisas simplesmente dadas, é claro que, ao estarmos entediados, não consideramos que coisas denominadas simplesmente dadas - estação de trem, relógio, passagem, etc - simplesmente desapareçam. Como se as coisas não mais existissem e o mundo não estivesse mais diante de nós. Na primeira versão do tédio, as coisas continuam simplesmente dadas. Contudo, as coisas simplesmente dadas nos deixam vazios. O vazio é o não sentir-se afetado pelas coisas e colher o tédio proveniente deste vazio. Neste sentido as coisas continuam simplesmente dadas, mas elas não se oferecem como simplesmente dadas. Mais ainda: a coisa simplesmente dada não oferece o que esperamos dela, ela nos decepciona. No exemplo da estação de trem, ela não preenche a expectativa que se espera dela, o trem não chega e continua a não chegar. As coisas se recusam e nos abandonam a nós mesmos.

A discussão sobre a retenção e o deixar-vazio como possibilitadores do tédio será examinada por Heidegger na segunda forma de tédio. O filósofo propõe que há uma junção entre retenção e deixar-vazio que precisa ser estudada a partir do tédio, pois ambos emergem conjuntamente a partir da essência do tédio. Uma em direção a outra. É necessário nos aprofundarmos no pensamento heideggeriano. Na primeira forma de tédio, sabe-se aquilo que entedia: a estação de trem, a região, etc. Na segunda forma de tédio alcança-se maior profundidade:

Fomos convidados para ir a um lugar qualquer à noite. Não precisamos ir. Mas tivemos um dia tenso e à noite temos tempo. Assim, vamos. Há aí a comida de sempre com conversações de sempre à mesa. Tudo não está somente de fato saboroso, mas também de muito bom gosto. Como se diz, as pessoas se sentam juntas depois animadamente, talvez ouçam música, conversem: tudo é espirituoso e divertido. Já é tempo de ir embora. As senhoras asseveram, e não apenas ao se

⁹⁸ HEIDEGGER, M., Os Conceitos Fundamentais da Metafísica, p. 135.

despedirem, mas também no andar de baixo e do lado de fora, onde já estão entre si: - foi muito legal; ou: foi extremamente estimulante. De fato. Não se encontra simplesmente nada que pudesse ter sido entediante nesta noite; nem a conversação, nem as pessoas, nem os ambientes. As pessoas voltam, portanto, totalmente satisfeitas para casa. Elas ainda dão uma rápida olhadela sobre o trabalho interrompido à noite, fazem um cálculo aproximativo do que tem que ser feito no dia seguinte – e, então, aparece aí: eu entediei-me efetivamente nesta noite, em meio a este convite.⁹⁹

Heidegger se pergunta: nesta ocasião, o que significa “entediar-se”? A pessoa é entediante para si mesma? Todavia, conforme descrito na situação acima, não havia nada de entediante e não houve qualquer ocupação consigo que justificasse o entediante para si. O tédio brota, nessa ocasião, do ter-se-entediado junto ao convite (*Sichgelangweithaben bei der Einladung*). O “entediar-se junto a” (*Sichlangweilens bei*) diferencia-se da primeira forma de tédio onde havia um ter sido entediado por (*Gelangweiltwerdens*).¹⁰⁰

O cerne da diferenciação entre as duas formas de tédio está na disposição em que o passatempo se coloca para cada uma das duas situações propostas por Heidegger. Houve uma transformação do passatempo (*Zeitvertreib*) nesta segunda forma de tédio em relação à primeira. O passatempo tem sua essência modificada de certa maneira. A diferença é que, na segunda forma de tédio, o próprio passatempo foi concebido como aquilo que também faz parte da situação entediante. Portanto, o passatempo que na primeira forma de tédio opunha-se ao tédio quando solicitado, agora, na segunda forma de tédio, participa do próprio entediante.

Nessa situação entediante, o passatempo e o tédio se entrelaçam de maneira peculiar. O passatempo insere-se furtivamente no ser-entediado e recebe, estendido por toda a situação, uma abrangência peculiar; uma abrangência que ele nunca poderia ter na primeira forma, com aqueles rompantes e com aquelas tentativas inquietas.¹⁰¹

Em sua tentativa de distinguir as duas formas de tédio, Heidegger propõe que o primeiro tédio possui o entediante às claras. A saber: a espera na estação de trem. Na segunda forma de tédio, não se encontra nada entediante. Parece que, nesta situação, não há propriamente nada entediante à nossa volta e, contudo, o entediante possui o caráter do “eu não sei o quê.” O entediante possui, na segunda

⁹⁹ HEIDEGGER, M., Os Conceitos Fundamentais da Metafísica, p. 145.

¹⁰⁰ Na primeira forma de tédio, Heidegger trouxe como exemplo o ter sido entediado pela situação na estação de trem.

¹⁰¹ HEIDEGGER, M., Os Conceitos Fundamentais da Metafísica, p. 150.

forma de tédio, um indeterminado enquanto entediante (*unbestimmtes Langweilendes*).

Além disso, na primeira forma do tédio encontrávamos um tempo de espera que hesitava em passar. Havia, portanto, uma retenção pelo curso hesitante do tempo. Na segunda forma do tédio, o relógio não fora consultado junto ao convite. Neste segundo caso, o tempo não urge nem hesita; não há qualquer retenção causada pelo curso hesitante do tempo. Por outro lado, todo o convite recebido preenche e perfaz como ocupação na medida em que nos mantém entretidos. Se o passatempo é oferecido para preencher aquilo que nos deixa vazios - o entediante - e na segunda forma de tédio há efetivamente preenchimento, falta à segunda forma de tédio o ser-deixado-vazio (*Leergelassenheit*) pelo ente que nos envolve na situação: o convite. Heidegger sublinha na segunda forma de tédio uma particularidade fundamental: pertence a ela uma falta, a falta da inquietude do “se manter a procura de” (*die Unruhe des Ausschauhaltens nach*).

Mas aqui falta exatamente a inquietude de se manter a procura de... Não procuramos mesmo absolutamente nada: estamos, sim, justamente e ao contrário junto a tudo o que acontece. Estamos aí e nos deixamos levar pela corrente.¹⁰²

Mitplätschern é a expressão alemã que Heidegger utiliza e que Casanova traduziu por “nos deixarmos levar pela corrente.” Na falta de inquietude de nos mantermos à procura de, patinamos. Ignoramos algo de grande importância. Deixar-se levar pela correnteza é um aprofundamento da serenidade vazia do primeiro tédio. Na segunda forma de tédio, a serenidade vazia não acontece nem através da exclusão de um preenchimento nem através de qualquer retenção. A serenidade vazia cresce desde o fundo porque, segundo Heidegger, a busca por um ser-preenchido pelo ente, já se encontra obstaculizada em meio ao se deixar levar pela corrente, pela correnteza.

Deixar-se levar pela correnteza é uma via de escape para longe de nós mesmos, para junto do que transcorre e obstaculiza uma atitude fundamental. O “entediar-se junto a” da segunda forma de tédio advém de nós mesmos em meio a participação no transcurso de uma situação. No abandono de uma atitude fundamental frente ao se deixar levar pela correnteza, escapamos de certo modo

¹⁰² HEIDEGGER, M., Os Conceitos Fundamentais da Metafísica, p. 155.

de nós mesmos. Na serenidade vazia mais profunda do que aquela encontrada na primeira forma de tédio, não se constata um vazio, mas forma-se um vazio. Este vazio é, segundo Heidegger, deixar-se para-trás de nosso si-próprio mesmo (*Diese Leere ist die Zurückgelassenheit unseres eigentlichen Selbst*).

Mas como o tempo se encontra na segunda forma do tédio? Não há qualquer retenção do tempo, temos tempo para irmos à confraternização com amigos. Nós tomamos o tempo para nós. Heidegger escreve que trazemos o tempo até a estagnação, mas não até o desaparecimento.

Nós o trazemos, o tempo, até a estagnação – mas não até o desaparecimento. Ao contrário. Nós deixamos tempo para nós. Mas o tempo não nos deixa. Ele não nos abandona – ele nos abandona tão pouco que difunde agora, enquanto algo estagnante, uma quietude no *Dasein*; uma quietude na qual o *Dasein* se espraia, mas que é simultaneamente ocultada enquanto tal através da própria participação na situação durante o tempo que tomamos para nós.¹⁰³

A frase *Wir lassen uns Zeit*, traduzida por “nós deixamos tempo para nós,” fica inadequada se considerarmos o contexto trazido por Heidegger a partir de outras frases do mesmo texto: *Wir nehmen uns Zeit*; *Wir nehmen uns vielmehr diese Zeit*.¹⁰⁴ Na verdade, Heidegger propõe que nós temos a intenção de abandonar o tempo, tomá-lo como se o tempo fosse passível de ser moldado e até mesmo deixado para trás a nosso belprazer. Heidegger insiste que, na segunda forma de tédio, *Wir bringen die Zeit zum Stehen – aber nichts zum Verschwinden*: nós estagnamos o tempo, mas não fazemos o tempo desaparecer. Ao contrário *Wir lassen uns Zeit*: nós abandonamos o tempo, deixamos de estar afinados junto ao tempo, mas o tempo não nos abandona ainda que ele tenha se retraído para aqueles que quiseram deixá-lo.

Ele (o tempo) se mostra e não flui – ele está estagnado. Mas isso não significa absolutamente: ele desapareceu. Em vez disto, este estar-estagnado do tempo é a retenção mais originária; isto significa, a opressão mais originária.¹⁰⁵

A palavra que Heidegger utiliza e que foi traduzida por retenção é *Hinhalten*. *Hinhalten* é também aquilo que, na retenção, se oferece e se dispõe. O tempo deixado por nós e, conseqüentemente, trazido à estagnação, se oferece com mais pujança diante dessa mesma estagnação. Essa estagnação leva a uma

¹⁰³ HEIDEGGER, M., Os Conceitos Fundamentais da Metafísica, p. 161.

¹⁰⁴ “Nós tomamos o tempo para nós, nós tomamos muito mais desse tempo para nós.”

¹⁰⁵ Ibid.

retenção ainda mais originária do que a retenção oferecida pela hesitação do tempo na primeira forma de tédio. A maior originalidade da segunda forma de tédio diz respeito ao aprofundamento que a questão do tempo se apresenta nesse caso específico.

Também a essa forma de tédio pertence uma serenidade vazia ainda que modificada. A serenidade vazia da segunda forma de tédio diz respeito ao formar-se-antes-de-mais-nada do vazio (*Sich-allererst-bilden der Leere*), enquanto que, na primeira forma de tédio, a serenidade vazia era proveniente da ausência do preenchimento em relação a um vazio presente. Ora, como se dá o formar-se-antes-de-mais-nada do vazio? O vazio é formado a partir desse “deixar o tempo” da segunda forma de tédio. Ainda que, como foi visto anteriormente, seja impossível deixar o tempo de fato, abandonar o tempo é desperdiçá-lo. Heidegger escreve que matamos o tempo, dissipamos, o desperdiçamos (*Wir verbringen sie, bringen sie durch, vertun sie*). Isso significa expulsar o tempo, expelir o durante (*während*) no interior do qual a noite e o convite se estendem temporalmente. Nós expulsamos o durante do durar (*dieses Während in seinem Währen bringen wir Weg*). Mas o que é durar? Assim Heidegger define o durar:

O estender-se temporal – isto significa, o durar, e mesmo o durar no sentido do constante fluir do tempo, ou seja, o agora e agora e agora ¹⁰⁶

Ao nos entreter na festa descrita na segunda forma de tédio, nós descartamos o tempo. Ignoramos o fluxo e extensão temporais, perdemos o durante do tempo, o fluir do tempo como sucessão de agoras. Surge então a estagnação temporal. Mas essa estagnação diz respeito também ao homem e produz uma serenidade vazia, pois nós abandonamos o tempo e nos abandonamos no tempo. Em verdade, os dois fenômenos acontecem simultaneamente. A relação entre o tempo e o homem não pode ser grosseiramente simplificada como relação sujeito – objeto. Heidegger escreve que não estar atento ao curso do tempo é engolir a sequência de agoras que flui como durante e transformá-la num único agora dilatado (*einziges gedehntes Jetzt*) que não flui.

Na segunda forma de tédio, o tempo estar estagnado significa: o agora está estagnado. Na estagnação do agora, abandona-se a presentificação (*Gegenwart*)

¹⁰⁶HEIDEGGER, M., Os Conceitos Fundamentais da Metafísica, p. 163.

do ser-aí (*Dasein*). Segundo Heidegger, presentificar (*Gegenwartsein*) significa deixar o ambiente vigir enquanto tal intencionalmente, para o acompanharmos o tempo todo. Ou seja: estar totalmente presente em relação ao que está acontecendo à nossa volta. Presentificar não significa estar apartado do passado ou do futuro, presentificar é buscar uma dissolução do futuro e do passado no interior do presente. Portanto, presentificar é encontrar uma relação temporal diferente daquela comumente aceita do passado como aquilo que simplesmente já nos distanciamos e do futuro como o detentor dos mistérios do destino.

Passado essencial e futuro não se perdem, não estão antes de tudo ausentes, mas se modificam sob o modo característico do encadear-se no mero presente: ou seja, na mera participação conjunta na ação presente.¹⁰⁷

Na estagnação do agora, esse mesmo agora não pode se mostrar como o que é anterior: o passado. Consequentemente, fecha-se o horizonte possível para toda anterioridade. Nessa mesma estagnação, o agora também não pode se mostrar como o posterior, o que ainda está por vir. Portanto, o horizonte do futuro está desarticulado. Heidegger escreve:

Bloqueio (*Abriegelung*) do passado e desenlace (*Abbindung*) do futuro não colocam de lado o agora, mas tiram dele a possibilidade da transição de um ainda-não para um não-mais: o fluir.¹⁰⁸

Na cesura bilateral referente ao passado e ao futuro, o presente é impelido para o interior de si o que gera a dilatação do agora. Nesse âmbito, o agora perde a possibilidade de se mostrar como anterior e como posterior o que gera a estagnação da existência (*Dasein*). Deixarmos o tempo (*Lassen uns die Zeit*) é deixá-lo estagnado, ou seja, deixar o passado obstaculizado e o futuro desarticulado. Mais do que isso, segundo Heidegger, deixarmos o tempo é nos deixarmos vazios e à deriva.

Esse tempo estagnado é o que nós mesmos somos: o nosso si-próprio como o que é deixado para trás em relação à sua proveniência e ao futuro.¹⁰⁹

Na tentativa de deixar no esquecimento o curso temporal, deixamo-nos nós mesmos esquecidos e nos entediamos. Na segunda forma de tédio, a serenidade vazia se encontra como o agora estagnado. Heidegger escreve que a serenidade vazia nos deixa vazios e nos retém simultaneamente no deixar-vazio. Este deixar

¹⁰⁷ HEIDEGGER, M., Os Conceitos Fundamentais da Metafísica, p. 165.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ HEIDEGGER, M., Os Conceitos Fundamentais da Metafísica, p. 166.

vazio é o próprio entediante. O fluir do tempo é, segundo Heidegger, relacionado de maneira profunda com nossa própria existência. É na relação entre o *Dasein* e a temporalidade que se encontra a essência das duas formas de tédio supracitadas. Em ambos os casos, o tempo é trazido à discussão. Heidegger afirma que o tédio emerge da temporalidade do *Dasein*. (*Die Langeweile entspringt aus der Zeitlichkeit des Dasein*). Na segunda forma de tédio, vimos que a temporalidade se encontra numa junção com o próprio homem.

No primeiro caso o entediante como que vem de fora: nós somos entediados por... uma situação determinada com suas circunstâncias transporta-nos para o interior do tédio. Aqui, ao contrário, no segundo caso, o entediante não vem de fora, ele emerge a partir do próprio ser-aí. (...) Neste segundo tédio estamos mais dirigidos a nós mesmos, de algum modo atraídos de volta para o interior do peso próprio do ser-aí (...) exatamente porque em nossa participação deixamos o nosso si-próprio mesmo estagnado e desconhecido.¹¹⁰

Analisemos agora a terceira forma de tédio trazida por Heidegger e considerada pelo autor como tédio profundo (*tiefe Langeweile*). Penetrar na essência do tédio é, para Heidegger, penetrar na essência do tempo, pois quanto mais profundo o tédio se torna, tanto mais plenamente ele está enraizado no tempo: no tempo que nós mesmos somos. A tonalidade afetiva do tédio é um dos caminhos para a temporalidade originária, uma temporalidade que não é uma consequência de um dado em nossa consciência ou uma forma do sujeito: trata-se da temporalidade do tempo (*die Zeitlichkeit von der Zeit*). Na terceira forma de tédio não há o passatempo. Essa falta do passatempo é uma marca distintiva. Heidegger pretende trazer o tédio profundo a partir do próprio entediar-se, naquilo que consideramos entediante para alguém (*Es ist einem langweilig*).¹¹¹

Na estrutura impessoal contida na frase “é entediante para alguém” (*Es ist einem langweilig*), apontamos para o desconhecido e indeterminado contido no próprio impessoal (*Es*). Neste impessoal não se aponta para um “eu” ou um “você,” “é entediante para alguém” não está imerso em nenhuma filosofia transcendental e não vai em direção à abstração. A terceira forma de tédio não está ligada nem a alguma situação determinada nem a alguma ocasião determinada. O

¹¹⁰ Ibid., p. 169.

¹¹¹ Es é um pronome neutro da língua alemã utilizado como impessoal. Ele designa condições climáticas (*Es regnet* – chove) e também é usado para dizer as horas em alemão (*Es ist 13Uhr* – são 13 horas). Em francês, obtém-se o mesmo resultado ao utilizar o pronome Il nas mesmas condições (*Il pleut, Il est 13 heures*).

irrompimento dessa forma de tédio simplesmente se oferece de tal forma que o passatempo não é admitido.

Não admitir mais o passatempo significa: entregar esse tédio à supremacia. Nisto já reside a compreensão deste tédio em sua determinação preponderante. Esta compreensão de tédio não se conecta de fora com o passatempo, como se, antes da exclusão dele, o observássemos psicologicamente. Ao contrário, o “é entediante para alguém” – este “é para alguém de tal modo” – possui em si mesmo justamente o caráter, que evidencia como as coisas se encontram em relação a nós.¹¹²

A possibilidade de compreensão trazida pela tonalidade afetiva do tédio profundo diz respeito a como as coisas se encontram em relação a nós sem passar pelo viés da subjetividade. Essa é a novidade trazida pelo pronome neutro alemão *Es*. Heidegger escreve que há, no primeiro tédio, o empenho para o abafamento do tédio através do passatempo, a fim de que não se precise escutá-lo; no segundo caso, o distintivo é um não-querer-ouvir (*Nichthörenwollen*); na terceira forma de tédio temos um ser-obrigado à escuta (*das Gezwungensein zu einem Hören*) – um imperativo – que conduz à liberdade intrínseca (*innerste Freiheit*) do *Dasein* em poder se apropriar de tudo que lhe é mais próprio.

Na terceira forma de tédio, a partir do é entediante para alguém, não há serenidade vazia porque não há qualquer pretensão de um ser preenchido. Não há qualquer demanda sobre qualquer ente e, nesta suspensão, somos retirados do cotidiano e elevados a repensar o estatuto da própria entidade.

Este tédio obriga-nos a recuar até o ponto em que não procuramos primeiramente para nós este ou aquele ente nesta determinada situação; ele obriga-nos a recuar até o ponto em que todos os entes se apresentam indiferentemente entre si.¹¹³

Nessa via, o ente torna-se indiferente em sua totalidade, seja ele um objeto ou nós mesmos enquanto pessoas determinadas. O vazio desta forma de tédio é justamente a indiferença (*Gleichgültigkeit*) que abrange o ente na totalidade (*im Ganzen*). Portanto, nesse caso, o ente não oferece nenhum tipo de ação e nenhuma possibilidade de inação e, justamente por isso, o *Dasein* se encontra colocado diante do ente na totalidade. No terceiro tédio, também o singular conhecido está subtraído de nós mesmos, a terceira forma de tédio traz essa subtração a partir do

¹¹² HEIDEGGER, M., Os Conceitos Fundamentais da Metafísica, p. 169.

¹¹³ HEIDEGGER, M., Os Conceitos Fundamentais da Metafísica, p. 181.

“é entediante para alguém.” Ainda assim, esta subtração do si-próprio transverte-se em determinação do *Dasein*.

Todavia, o si-próprio do ser-aí (*Dasein*), que se tornou em tudo isto insignificante, não perde sua determinação, mas sim inversamente. Este empobrecimento característico, que, no tocante à primeira pessoa, entra em cena a partir do “é entediante para alguém,” conduz o si-próprio pela primeira vez em toda a sua nudez até si mesmo enquanto o si-próprio que aí está e que assumiu o ser-aí. Para quê? Para sê-lo.¹¹⁴

Na terceira forma de tédio, a serenidade vazia mostrou-se como entrega do *Dasein* ao ente que se recusa na totalidade. Todavia, esta serenidade vazia estranha precisa estar entrelaçada com a retenção, mesmo que esta retenção seja diferente daquela estudada anteriormente. Heidegger escreve que o ente que não oferece nenhum tipo de ação ou inação significa um ente que se recusa na totalidade. O ente recusa, portanto, as possibilidades de ação e inação para o *Dasein* em meio a ele. Na recusa do ente, anunciam-se as possibilidades do *Dasein* e o esvaecer dessas mesmas possibilidades que o *Dasein* poderia ter se não fosse a recusa. Neste aceno para as possibilidades que se encontram a esmo (*Hinweisen auf die brachliegenden Möglichkeiten*), encontramos a retenção pertencente à serenidade vazia da terceira forma de tédio. Também neste aceno e nesta recusa, encontra-se a convocação, e o próprio possibilitador, para a apropriação das possibilidades do *Dasein*. Consequentemente, escreve Heidegger, a retenção específica da terceira forma de tédio é ser-impelido (*Hingezwungenheit*) para junto da possibilitação originária do *Dasein* enquanto tal.

Sobre o caráter temporal do tédio profundo, Heidegger nos diz que ele não se relaciona nem com o olhar-para-o-relógio (*Auf-die-Uhr-sehen*), nem com o tomar-tempo-para-si (*Sich-Zeit-nehmen*) e nem com o não-ter-tempo-algum (*Keine-Zeit-haben*). Tal caráter, o horizonte pleno do tempo (*der volle Zeithorizon*), é a condição de possibilidade da abertura do ente na totalidade. Mas como? Todo o ente vislumbrado por nós encontra-se, na visada de nosso olhar (*Sicht*), como um ente que foi, que se tornou e passou; ou como ente que é em toda e qualquer intenção; ou ainda como ente por vir.

¹¹⁴ HEIDEGGER, M., Os Conceitos Fundamentais da Metafísica, p. 188.

Nessas três visadas - o olhar de volta (*Rück-Sicht*), visão intencional no estabelecimento de uma direção específica (*Hin-sicht*) e visão projetiva para o por-vir (*Ab-sicht*)¹¹⁵ - estão a possibilidade de ação e inação do *Dasein*. E mais ainda: elas são a condição de possibilidade do presente (*Gegenwart*), passado (*Gewesenheit*) e futuro (*Zukunft*).

Heidegger alerta que as três visadas não estão simplesmente justapostas, mas são originalmente unas e estão simplesmente no horizonte do tempo enquanto tal, ou seja, o horizonte total uno e homogêneo do tempo. Este horizonte total, uno e homogêneo do tempo precisa estar em obra para que o ente na totalidade possa se recusar. Mas como o tempo possui um horizonte?

Horizonte - isto é algo como a cerâmica em um vaso, que com seu formato exterior não possui nada em comum com o conteúdo interno e não pode, nem quer fazer nada com ele além de abarcá-lo e encerrá-lo? Como estão as coisas em relação ao horizonte do tempo?¹¹⁶

Heidegger não aprofunda esta discussão. Por ora, o autor pretende achar uma correlação entre a temporalidade, a retenção e a serenidade vazia. Heidegger afirma que o tédio afina o *Dasein* de tal modo que este não é mais capaz de esperar em qualquer aspecto alguma coisa do ente na totalidade. Todavia, o retrair-se do ente na totalidade não é de modo algum deixar o *Dasein* sozinho.

No entanto, esta retração do ente que se anuncia só é possível se o ser-aí (*Dasein*) enquanto tal não puder mais ser-com, se ele for banido enquanto ser-aí, e, em verdade, na totalidade.¹¹⁷

Na abertura proveniente da retração do ente na totalidade, emerge o horizonte temporal que ata o *Dasein* a si mesmo e o bane. Heidegger escreve: o que bane não é nada além do horizonte temporal¹¹⁸. Esse banimento do *Dasein* não é simplesmente uma retenção em contraposição ao fluxo:

Ao contrário, ele o bane – bane o ser-aí – para além de um tal fluir e de uma tal inércia; o tempo, que o ser-aí mesmo sempre e a cada vez é na totalidade, este tempo enquanto um todo bane enquanto horizonte.¹¹⁹

¹¹⁵ Em comum às três visadas está o radical *Sicht* que significa visão em alemão.

¹¹⁶ HEIDEGGER, M., Os Conceitos Fundamentais da Metafísica, p. 193.

¹¹⁷ Ibid., p. 194.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Ibid.

Banido pelo tempo (*Gebannt von der Zeit*), o *Dasein* não encontra um caminho até o ente que já se recusava na totalidade. Não há também qualquer esclarecimento para esse banimento. A serenidade vazia se entrelaça ao banimento, pois, para o *Dasein* banido, eleva-se do ente o vazio da recusa na totalidade: o retraimento enigmático do ente que se recusa na totalidade. Assim, Heidegger escreve que a serenidade vazia só é possível com o ser-banido pelo horizonte temporal enquanto tal.

O tempo é o que lança o *Dasein* em banimento na terceira forma de tédio. Contudo, o que bane e recusa, concomitantemente, libera o que dá a conhecer a possibilidade ao *Dasein*.

Mas isto que o que bane enquanto tal, o tempo, dá a conhecer em verdade como justamente recusado; o que ele justamente apresenta como algo quase desaparecido, como um possível e apenas como tal; o que ele dá a saber como algo que é passível de liberação e que propriamente possibilita; o que ele em última instância libera dando a conhecer não é nada menos do que a liberdade do ser-aí (*Dasein*) enquanto tal.¹²⁰

A liberdade do *Dasein* só é alcançada, escreve Heidegger, se o *Dasein* decide tomar essa liberdade por si mesmo. Ou seja, o *Dasein*, banido pelo horizonte temporal, deve decidir a agir afinado pelo tédio profundo que recusa o ente na totalidade. Mas decidir a agir como? Decidir a fazer uso do que propriamente possibilita qualquer possibilidade; a condição de possibilidade ela mesma.

O caráter de decisão aberto pelo tédio profundo é o instante (*Augenblick*), a abertura de todo horizonte temporal em sua unicidade e homogeneidade. O instante é aquilo em que deriva passado, presente e futuro; a unidade da visada tripla heideggeriana. O ser-impelido do *Dasein* para o interior daquilo que propriamente possibilita, é o ser-impelido através do tempo que bane para o interior dele mesmo, para junto do instante, para a possibilidade fundamental da existência do *Dasein*.¹²¹ A abertura para a possibilidade fundamental da existência do *Dasein* é a abertura para a temporalidade do tempo.

¹²⁰ Ibid., p. 196.

¹²¹ HEIDEGGER, M., Os Conceitos Fundamentais da Metafísica, p. 196.

É entediante para alguém. Nisto, o próprio tempo que bane na totalidade se dá a conhecer como o que deve ser rompido e só pode ser rompido no instante.¹²²

Heidegger explicita que a recusa do ente é derivada de uma recusa primeva: o que se recusa é o tempo. Na recusa temporal ocorre a abertura para a possibilidade da possibilidade de ação e inação do ente recusado.

Apenas se o banimento temporal for rompido, o ente na totalidade deixa de recusar-se; isto é: ele entrega a sua própria possibilidade, torna a si mesmo apreensível para o respectivo ser-aí e dá a este ser-aí mesmo a possibilidade de existir sempre e a cada vez em meio ao ente segundo um aspecto determinado, sempre e a cada vez em uma possibilidade determinada.¹²³

A recusa do ente, a serenidade vazia e o banimento do *Dasein* pelo tempo não possuem uma ordem cronológica para ocorrerem. O horizonte temporal aqui mencionado não é proveniente de um tempo cronológico. Tanto a recusa do ente, a serenidade vazia e o banimento do *Dasein* se dão no instante; o instante promove um co-pertencimento entre as três instâncias que nos impede de encontrar uma relação de causalidade entre elas e impossibilita também a definição de qualquer ordem numérica para seu acontecimento. O instante (*Augenblick*) é para a filosofia heideggeriana condição indispensável para uma compreensão originária do tempo.

O instante rompe o banimento do tempo, pode rompê-lo, uma vez que ele mesmo é uma possibilidade própria do tempo. Ele não é, por exemplo, um agora pontual, que só chegamos mesmo a constatar. Ao contrário, ele é, sim, a visualização característica do ser-aí nas três direções de visada que já conhecemos: presente, futuro e passado.¹²⁴

O ápice do instante (*die Spitze des Augenblicks*) é o que propriamente possibilita e se impõe enquanto um possível. Ele, o instante, é aquilo que nos projeta para o interior da amplitude do horizonte temporal de sua temporalidade. A estrutura da terceira forma de tédio é possibilitada pela temporalidade no instante.

Nesse contexto, a palavra tédio (*die Langeweile*) é re-significada. Heidegger chama essa nova significação de uma re-significação mais essencial. O tédio se torna um tempo longo, pois o composto da palavra alemã *Langeweile* provém do radical *Lang* que significa “longo” e do verbo *weilen* que significa

¹²² Ibid., p. 197.

¹²³ Ibid., p. 198.

¹²⁴ Ibid.

“ficar,” “demorar-se,” “permanecer.” Mais precisamente, *Weile* é um momento, um instante. Portanto, o tédio derivado da temporalidade originária se transverte num longo instante. A aparente contradição que a expressão carrega se desfaz ao lembrarmos que, nesse caso, não estamos falando de um instante derivado da cronologia. Estamos falando do instante do agir essencial, do instante da compreensão do que é essência e do que é essência da possibilidade.

Tédio – o tempo torna-se longo. Que tempo? Um tempozinho qualquer? Não, mas o tempo durante o qual o ser-aí (*Dasein*) enquanto tal é, o tempo que mensura a perduração acordada ao ser-aí, o tempo durante o qual ele deve ser em meio a este ente, havendo-se com ele e, assim, consigo mesmo. É todo este tempo – e, contudo, um tempo curto.¹²⁵

Afinado à tonalidade afetiva do instante longo, ou seja, afinado junto à terceira forma de tédio, o *Dasein* é convidado a experimentar tanto a possibilidade de essenciação do ente que se recusa pelo banimento temporal, quanto a sua própria possibilidade de essenciação como sujeito. Mais ainda: afinado ao horizonte temporal do instante longo, o *Dasein* experimenta toda a amplitude da temporalidade. O horizonte temporal aberto a partir da terceira forma de tédio não trata de medida quantitativa da brevidade nem da extensão da duração, é o instante que se alarga tornando-se longo e que não pode ser determinável, pois o *Dasein* encontra-se banido.

O tornar-se longo do tempo é o tornar-se amplo do horizonte temporal, e este tornar-se amplo não traz para o ser-aí (*Dasein*) como que liberação e alívio mas o oprime, sim, inversamente, com a amplitude. Nessa amplitude temporal, o tempo oprime o ser-aí e encerra com isto em si uma indicação característica de sua brevidade (*Kürze*). O tornar-se longo é um eclipse da brevidade do tempo.¹²⁶

Heidegger aponta que a terceira forma de tédio funda as duas primeiras formas, pois o homem entediado quer escapar do “é entediante para alguém.” A busca pelo passatempo; a hesitação, a retenção e a estagnação do tempo; os diversos tipos de serenidade vazia, etc, são testemunhas do querer evadir-se humano. Mas querer evadir-se de quê? Segundo Heidegger, querer evadir-se da possibilidade de que o *Dasein* seja aberto nele mesmo e que reverbere, na forma caracterizada do terceiro tédio, na amplitude e no aguçamento.

¹²⁵ Ibid., p. 200.

¹²⁶ Ibid., p. 201.

A primeira causa não é nem causa, nem o motivo, nem o ponto de partida para o desenvolvimento do tédio em direção à segunda e à terceira, mas o inverso: a terceira forma é a condição de possibilidade para a primeira, e, com isto, também para a segunda.¹²⁷

Na terceira forma de tédio, o entediante é a própria temporalidade em um modo determinado de sua temporalização. Essa temporalidade não se encontra em objetos ou em sujeitos, mas perfaz, segundo Heidegger, o fundamento da possibilidade da subjetividade dos sujeitos e do nível ôntico. Heidegger termina seu capítulo sobre o tédio profundo escrevendo que a essência dos sujeitos consiste em ter o *Dasein*. A tonalidade afetiva do tédio abre o *Dasein* para o modo como ele é, como ele se encontra junto a si mesmo junto às coisas.

3.3

Outras considerações sobre temporalidade

É importante ressaltar, abrindo aqui um parêntese, que Heidegger utiliza constantemente a palavra “homem” nestas preleções. Embora o termo *Dasein* ainda apareça, sua aparição se torna menos frequente do que em *Ser e Tempo*. Em nosso trabalho, assumiremos a equivalência entre esses dois termos com a condição de que não esqueçamos que aquilo que Heidegger pretende, ao utilizar a palavra “homem,” não é nem retornar a escrever Filosofia assim como a tradição filosófica moderna escreveu, nem redefinir homem como sujeito simplesmente dado e dotado de consciência. Nestas preleções de 1929, tanto a palavra homem quanto a palavra *Dasein*, possuem, em nosso entendimento, o cunho fenomenológico já abordado em *Ser e Tempo*.¹²⁸

Heidegger escreve que despertar a tonalidade afetiva fundamental é fazer com que ela acorde. Esta tonalidade afetiva já está presente de certo modo, como adormecimento, ao mesmo tempo em que não está presente, pois precisa ser desperta. Seguindo esta pista, pretendemos escutar uma tonalidade afetiva adormecida e constantemente esquecida: a tonalidade afetiva do tédio. Esta

¹²⁷ HEIDEGGER, M., *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica*, p. 205.

¹²⁸ Esta última afirmação leva em conta a proximidade da publicação de *Ser e Tempo* (1927) com a data de apresentação das preleções intituladas: *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica* (1929-1930).

tonalidade se encontra como um murmúrio, quase inaudível, e só pode ser despertada se nós atentarmos para aquilo que possuímos como possibilidade de escuta. Heidegger escreve logo no início de suas preleções de 1929 que a tonalidade afetiva fundamental pertence à essência do homem e deve ser despertada:

Uma tonalidade afetiva é um jeito, não apenas uma forma ou padrão modal, mas um jeito no sentido de uma melodia, que não paira sobre a assim chamada presença subsistente própria do homem, mas que fornece para este ser o tom, ou seja, que afina e determina o modo e o como de seu ser.¹²⁹

Nessa passagem, encontramos um aceno para uma possível relação entre a tonalidade afetiva do tédio e a escuta musical. Tal tonalidade afetiva se aproxima de uma melodia e se oferece para ser o tom que afina, determina o modo e o como do ser do homem: um ser musical. “Afinar-se junto a” é um modo de ser musical que pertence ao *Dasein* junto às disposições de ânimo. Eu me afino musicalmente junto a tonalidades afetivas. O verbo *Stimmen* em alemão é polissêmico. Ele é substantivado por Heidegger para dar nome às tonalidades afetivas (*Stimmungen*), mas também é utilizado cotidianamente para significar concordância: *Ich stimme dir zu* - eu concordo com você -. Tal concordância é próxima do “afinar-se junto a” como bem escreveu Marco Antônio Casanova:

O verbo *Stimmen* significa literalmente “afinar.” Em sua relação com a palavra *Stimme* (voz), a afinação marca a fixação de uma voz. (...) A tonalidade afetiva é uma espécie de afinação, de constituição de um tom específico.¹³⁰

A maneira pela qual Heidegger trata as disposições afetivas nas preleções de 1929 nos aproxima ainda mais daquilo que tratamos neste trabalho como escuta musical. Tal possibilidade de concepção das tonalidades afetivas nos interessa mais, em nosso trabalho, do que as considerações em *Ser e Tempo* que ainda estavam influenciadas em demasia pelo paradigma visual. Nas tonalidades afetivas (*Stimmungen*) encontra-se o radical (*Stimm*) que é utilizado também para designar voz (*Stimme*). Entretanto, a voz não é a tonalidade afetiva. A voz se relaciona com tonalidades afetivas assim como a palavra *Stimmung* está relacionada com a palavra *Stimme* através do radical *Stimm*.

¹²⁹ HEIDEGGER, M., Os Conceitos Fundamentais da Metafísica, p. 88.

¹³⁰ HEIDEGGER, M., Os Conceitos Fundamentais da Metafísica, p. 112.

Consideremos agora algumas frases que Heidegger utiliza para caracterizar a segunda forma de tédio: “na segunda forma de tédio,” escreve o autor, “a serenidade vazia não acontece através da exclusão de um preenchimento nem através de qualquer retenção.” A serenidade vazia cresce desde o fundo porque, segundo Heidegger, a busca por um ser-preenchido pelo ente, já se encontra obstaculizada em meio ao se deixar levar pela corrente, pela correnteza. “Deixar-se levar pela correnteza é uma via de escape para longe de nós mesmos, para junto do que transcorre e obstaculiza uma atitude fundamental.”¹³¹

Heidegger escreve que serenidade vazia cresce desde o fundo porque nos deixamos levar pela correnteza que obstaculiza uma atitude fundamental. Este fundo não é um interior que nos caracteriza como sujeitos frente à exterioridade do mundo.¹³² Este fundo é aquilo de mais profundo, a essência própria do *Dasein*. Nesta presente tese, esse fundo precisa ser experimentado através da escuta musical como atitude fundamental. A tonalidade afetiva do tédio parece nos dar subsídios para encontrar tal escuta.

É preciso ressaltar que a tonalidade afetiva do tédio se relaciona diretamente com o tempo. Na primeira forma do tédio, o passatempo serve como forma de expulsão do tédio ao estimular o tempo. Na segunda forma de tédio, *Wir bringen die Zeit zum Stehen – aber nichts zum Verschwinden*. Nós estagnamos o tempo, mas não fazemos o tempo desaparecer. Ao contrário *Wir lassen uns Zeit*: nós deixamos o tempo, deixamos de estar afinados ao tempo, mas o tempo não nos abandona embora ele tenha se retraído para aqueles que quiseram deixá-lo.¹³³ Heidegger escreve sobre a nossa relação com o tempo – a relação do *Dasein* com o tempo. Esta relação diz respeito ao estar afinado junto ao tempo. Estar afinado junto ao tempo remete ao estar afinado a tonalidades afetivas. Se o tempo se relaciona com o *Dasein* numa relação de “estar afinado junto a,” será que nós podemos escutar o tempo? Escutar o tempo é algo inédito, pelo menos, em nosso cotidiano, reclamamos que não conseguimos ver o tempo passar. Mas será que o tempo é visual? Se pudermos escutar o tempo e, mais ainda: escutar musicalmente

¹³¹ HEIDEGGER, M., Os Conceitos Fundamentais da Metafísica, p. 155.

¹³² Se assim o fosse, retornaríamos ao paradigma da visão e às concepções filosóficas modernas.

¹³³ HEIDEGGER, M., Os Conceitos Fundamentais da Metafísica, p. 164.

o tempo, alcançaremos uma abertura pouco comentada pela Filosofia. Será possível?

Continuemos acompanhando o pensamento de Heidegger sobre o tédio: o tempo deixado por nós e, conseqüentemente, trazido à estagnação na segunda forma de tédio, se oferece com mais pujança diante dessa mesma estagnação. Essa estagnação leva a uma retenção ainda mais originária do que a retenção oferecida pela hesitação do tempo na primeira forma de tédio. A maior originalidade da segunda forma de tédio diz respeito ao aprofundamento que a questão do tempo se apresenta nesse caso específico. Se na segunda forma de tédio o tempo se oferece com mais pujança, isso pode significar que, na estagnação, o tempo ressoa com maior pujança. O tempo se torna mais passível de ser escutado, ou seja, fica maior a abertura que nos possibilita escutar o tempo. Se o tempo se torna mais passível de ser escutado, alcançamos um aprofundamento, pois o tempo se manifesta de maneira mais intensa na segunda forma de tédio.¹³⁴

Há um vazio formado a partir do “deixar o tempo” da segunda forma de tédio. O vazio é insistir no deixar de ouvir algo que ressoa mais intensamente na segunda forma de tédio. Heidegger escreve que nós matamos o tempo; nós o dissipamos e o desperdiçamos (*Wir verbringen sie, bringen sie durch, vertun sie*). Desperdiçar o tempo é não se permitir escutá-lo em seu modo de ser originário, é, de certo modo, matá-lo, negar sua existência.

Em seguida, Heidegger escreve que, ao nos entreter na festa descrita como segunda forma de tédio, nós descartamos o tempo. Ignoramos o fluxo e extensão temporais, perdemos o durante do tempo: o fluir do tempo como sucessão de agoras. Na segunda forma de tédio, o tempo estar estagnado significa que o agora está estagnado.¹³⁵

Portanto, a tonalidade afetiva do tédio emerge da temporalidade do *Dasein*. (*Die Langeweile entspringt aus der Zeitlichkeit des Dasein*) e da presentificação (*Gegenwart*) do *Dasein*. Penetrar na essência do tédio é, para Heidegger, penetrar na essência do tempo já que, quanto mais profundo o tédio se

¹³⁴ Intensidade aqui entendida como volume. Portanto, mais intensidade significa mais volume.

¹³⁵ HEIDEGGER, M., *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica*, p. 166.

torna, tanto mais plenamente ele está enraizado no tempo. Como escrito anteriormente, Heidegger indica que no primeiro tédio há o empenho para o abafamento do tédio através do passatempo, a fim de que não se precise escutá-lo; no segundo caso, o distintivo é um não-querer-ouvir (*Nichthörenwollen*); na terceira forma de tédio temos um ser-obrigado à escuta (*das Gezwungensein zu einem Hören*) – um imperativo – que conduz à liberdade intrínseca (*innerste Freiheit*) do *Dasein* em poder se apropriar de tudo que lhe é mais próprio. Ora, se o tédio se oferece a ser escutado, pode-se supor que a temporalidade também se ofereça a escuta. Precisamos aprofundar essa constatação.

4

Tempo e Música

4.1

Temporalidade e escuta musical

Como dito no capítulo anterior: o tempo se oferece a ser escutado. A discussão sobre a tonalidade afetiva do tédio permitiu-nos supor que o fenômeno do tempo seja possível de ser escutado e esta afirmação traz novo fôlego a este trabalho. A pergunta que se faz agora é: como é possível escutar o tempo? Para responder a essa pergunta, vamos retomar a frase: “na segunda forma de tédio, o tempo estar estagnado significa o agora está estagnado.” Se o tempo está estagnado significa que o agora está estagnado. Portanto, há uma relação muito próxima entre o tempo e o agora. Tal afirmação remonta ao que Aristóteles escreveu sobre o tempo no quarto livro da *Física*. O livro de Aristóteles suscita uma série de questionamentos que foram discutidos ao longo da tradição filosófica, inclusive pro Heidegger, mas tais questionamentos ainda nos desconcertam.

Vamos tentar então discutir cotidianamente e sem a ajuda dos tratados filosóficos a relação entre o tempo e o agora. O que escutamos agora, nesse instante, enquanto lemos este texto? Ouvimos barulho de carros, pessoas falando, portas rangendo, barulho da chuva, etc. Se formos para um lugar sossegado, uma fazenda por exemplo, o que escutamos? Podemos escutar um riacho, o vento, os pássaros. Há, contudo, se atentarmos bem, um outro “ruído” que ressoa e que ressoa cada vez mais intensamente quando nos encontramos longe dos mais diversos barulhos cotidianos. Um ruído que ressoa contundentemente quando, na maior parte das vezes, dizemos que estamos sem pressa para nada, com muito tempo livre ou, simplesmente, entediados. Trata-se de um ruído que está sempre presente, mas que fica cotidianamente inaudível frente a tantos outros barulhos. Se ainda está difícil escutar de que ruído se trata, mesmo tomados os devidos cuidados descritos anteriormente, é só colocarmos uma das mãos no peito quando

estivermos num lugar silencioso. O que sentimos? Os nossos batimentos cardíacos. Mais propriamente: o coração. Os batimentos cardíacos estão lá desde o início de nossas vidas, eles nos acompanham a todo o momento e estarão conosco até o último suspiro. O coração se oferece a ser sentido sempre que quisermos e, dessa maneira, também se oferece a ser escutado.

Se, agora que já o escutamos com a mão no peito, retirarmos nossa mão, continuamos a escutar o coração ressoando sem a necessidade de qualquer auxílio. Não se trata de ouvir um som externo a nós, trata-se de escutar algo como uma ressonância que advém da altura do peito; uma espécie de sensação tátil e corporal que também se oferece à escuta. Os músicos chamam de tempo a ressonância produzida pela pulsação dos batimentos cardíacos. Escutamos, portanto, o tempo na forma das batidas do coração e sempre temos a possibilidade de escutá-lo levando em conta, é claro, as dificuldades para encontrar um pouco de silêncio quando estamos imersos dentro dos diversos ruídos que a cidade grande nos obriga. Tal manifestação do tempo se oferece a ser escutada e nos permite conceber o tempo como algo entrelaçado a nós mesmos e não como algo subsistente e distinto do que somos.

O que escutamos neste instante, neste agora e na sucessão de agoras? Nossos batimentos cardíacos. E como os escutamos? Como um pulsar, como uma pulsação que alterna entre sístole e diástole. Escutamos o tempo. Estamos falando de um instante proveniente de uma sensação corporal e que se oferece a ser escutado. Isso faz toda a diferença, pois, desse modo, escapamos do primado da visão. A palavra que Heidegger utiliza para “instante” é *Augenblick* e esta se relaciona com o tempo. A palavra *Augenblick* é, segundo Márcia Sá Cavalcante Schuback, a palavra alemã que diz respeito a visão de um piscar de olhos. Novamente encontramos aqui uma alusão direta ao sentido da visão e que nos afasta daquilo que estamos priorizando neste trabalho.

A sucessão de “agoras,” assim como Aristóteles a concebeu, está enraizada, segundo Heidegger, na compreensão vulgar do tempo. Para alcançar uma compreensão originária do tempo, Heidegger escreve sobre o instante, pois este é, para o autor, sua condição indispensável. Contudo, ainda que distante da ideia aristotélica de sucessão, a concepção de instante em Heidegger também está

próxima ao primado da visão. O instante heideggeriano não abarca nem pulsação nem musicalidade. No caso da terceira forma de tédio:

O instante rompe o banimento do tempo, pode rompê-lo, uma vez que ele mesmo é uma possibilidade própria do tempo. Ele não é, por exemplo, um agora pontual, que só chegamos mesmo a constatar. Ao contrário, ele é, sim, a visualização característica do ser-aí (*Dasein*) nas três direções de visada que já conhecemos: presente, futuro e passado.¹³⁶

Heidegger escreve que nas três visadas - o olhar de volta (*Rück-Sicht*), visão intencional no estabelecimento de uma direção específica (*Hin-sicht*) e visão projetiva para o por-vir (*Ab-sicht*)¹³⁷ - estão a possibilidade de ação e inação do *Dasein*. E mais ainda: elas são a condição de possibilidade do presente (*Gegenwart*), passado (*Gewesenheit*) e futuro (*Zukunft*).¹³⁸ Heidegger alerta que as três visadas não estão simplesmente justapostas, mas são originalmente unas e estão simplesmente no horizonte do tempo enquanto tal, ou seja, o horizonte total uno e homogêneo do tempo. Contudo, tal concepção “horizontal” de tempo não abarca a musicalidade do tempo que se oferece a ser escutado pelo *Dasein*, pois tanto a palavra “horizonte” como a palavra visada (*sicht*) nos remete ao sentido da visão.

Na abertura proveniente da retração do ente na totalidade pertencente à terceira forma de tédio, escreve Heidegger, emerge o horizonte temporal que ata o *Dasein* a si mesmo e o bane. O caráter de decisão aberto pelo tédio profundo é o instante (*Augenblick*), a abertura de todo horizonte temporal em sua unicidade e homogeneidade. Todavia, a palavra *Augenblick* possui um sentido muito específico para Heidegger: o instante (*Augenblick*) é aquilo em que deriva passado, presente e futuro; a unidade da visada tripla heideggeriana.

Heidegger escreve que tentou determinar no§ 65 de *Ser e Tempo* a essência do instante e seu enraizamento na essência da temporalidade, na essência do *Dasein*.¹³⁹ Esta concepção da temporalidade (*Zeitlichkeit*) é debitária da influência aristotélica no pensamento heideggeriano e do primado da visão através da história da Filosofia. A concepção de temporalidade em Heidegger, uma concepção ontológica e primordial baseada no *Augenblick*, tem papel fundamental

¹³⁶ HEIDEGGER, M., Os Conceitos Fundamentais da Metafísica, p. 198.

¹³⁷ Em comum às três visadas está o radical *Sicht* que significa visão em alemão.

¹³⁸ HEIDEGGER, M., Os Conceitos Fundamentais da Metafísica, p. 191.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 199.

na constituição da analítica existencial do *Dasein*. Esta constituição compreende a unidade ekstática e horizontal da temporalidade como aquela que possibilita as ekstases temporais do passado, presente e futuro.

A condição existencial e temporal da possibilidade de mundo reside em que a temporalidade, enquanto unidade ekstática, possui um horizonte.¹⁴⁰

Nas preleções denominadas *Os Problemas Fundamentais Fenomenologia*, Heidegger escreve que nenhuma tentativa de desvendar o enigma do tempo terá o direito de se dispensar de uma confrontação com Aristóteles nos capítulos da *Física*.

Todavia, a concepção heideggeriana de instante, e, conseqüentemente, todos os horizontes temporais, estão pautados no sentido da visão. Aquilo que Heidegger denomina como três visadas - o olhar de volta (*Rück-Sicht*), visão intencional no estabelecimento de uma direção específica (*Hin-sicht*) e visão projetiva para o por-vir (*Ab-sicht*) estão pautadas, como escrito anteriormente, no radical (*Sicht*) que denomina um olhar. A própria palavra horizonte remonta ao sentido visual, ainda que possa ser estendida para além dele.

Portanto, precisamos nos afastar da compreensão de temporalidade horizontal em Heidegger para podermos aprofundar a possibilidade de escutarmos o tempo. Escutamos o tempo ressoando a partir de nossos batimentos cardíacos. Certamente que essa temporalidade não é a temporalidade cronológica, pois as batidas do coração, ainda que possam ser numeráveis, contabilizadas e ter suas durações quantificadas, são ontologicamente anteriores a qualquer cronologia possível. Não pretendemos tratar neste trabalho de batimentos por minuto.

Por outro lado, a temporalidade proveniente da escuta musical não aparece sozinha. Ela está entrelaçada com a finitude intrínseca tanto aos músicos quanto aos não músicos, pois, como dito anteriormente, os batimentos cardíacos estão lá desde o início de nossas vidas, eles nos acompanham a todo o momento e estarão conosco até o último suspiro.

Nas preleções de 1929 intituladas *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica: mundo, finitude e solidão*, Heidegger escreve que a pergunta pela

¹⁴⁰ HEIDEGGER, M., *Ser e Tempo*, p. 454.

essência da finitude é a raiz unificadora da pergunta pelo que é mundo e também pelo que é solidão (singularização).

As três perguntas foram colocadas em uma certa ordem: 1. O que é mundo?; 2. O que é finitude?; 3. o que é singularização? Nós as desenvolvemos de um modo tal que a finitude se impôs como a terceira pergunta. Mas a terceira em que sentido? Enquanto a raiz unificadora das outras duas. Nós a colocamos no meio da enumeração porque ela é a mais originária e porque mantém as outras duas juntas. Este fato indica aqui seu caráter de originariedade.¹⁴¹

O que é finitude? Heidegger escreve que finitude não é nenhuma propriedade que se encontra apenas atrelada a nós. Ela é o modo fundamental do nosso ser.¹⁴²

Se quisermos vir a ser o que somos, não podemos abandonar essa finitude ou nos iludirmos quanto a ela. Muito ao contrário, precisamos protegê-la. Esta guarda é o processo mais interior de nosso ser-finito; ou seja, nossa mais intrínseca finitização. Finitude só é no interior da verdadeira finitização. Nessa finitização, contudo, consuma-se por fim uma singularização do homem em seu ser-aí (*Dasein*).¹⁴³

Para melhor compreender o que é finitude para Heidegger, precisamos observar os parágrafos contidos no primeiro capítulo da segunda seção de *Ser e Tempo* que tratam da relação entre o *Dasein* e o ser para a morte (*Sein zum Tode*). Após o encontro da constituição fundamental do *Dasein* como preocupação (*Sorge*) na primeira seção de *Ser e Tempo*, Heidegger começa a delinear uma análise existencial da morte.

Logo no início do §45, o autor constata que a cotidianidade é o ser entre nascimento e morte. Todavia, enquanto o *Dasein* é como ente, ele nunca alcançou o todo (*Gänze*). No §46 intitulado *a aparente impossibilidade de se aprender e determinar, ontologicamente, o ser todo inerente ao Dasein*, Heidegger escreve que a impossibilidade do *Dasein* ser onticamente experimentado como um todo está fundada, ainda que de maneira inautêntica, naquilo que está e sempre aparece como ainda pendente (*aussteht*). O poder-ser do *Dasein* precisa abarcar o a cada vez pendente nele mesmo, pois o *Dasein* enquanto é, sempre se acha algo pendente (*Ausstand*), que ele pode ser e será. A esse pendente, Heidegger escreve, pertence o próprio fim (*Ende*).

¹⁴¹ HEIDEGGER, M., Os Conceitos Fundamentais da Metafísica, p. 221.

¹⁴² Ibid., p. 5.

¹⁴³ Ibid.

Este fim é algo que ainda não se tornou efetivo e que aparece como poder-ser numa insistente inconclusão (*ständige Unabgeschlossenheit*). Esta insistente inconclusão existencial está atrelada à significação ontológico-existencial da morte como passagem para um já-não-ser-aí (*Nichtmehrsein*), pois é somente com a morte que a inconclusão do *Dasein* cessa. No cessar, a morte constitui a passagem do *Dasein* ao já-não-*Dasein*; é sair-do-mundo (*Aus-der-Welt-gehen*) como já-não-ser-no-mundo (*Nichtmehrdasein*); é perder o mundo e, conseqüentemente, perder o *Da* constitutivo do *Dasein*. Com a morte, o *Dasein* já não é *Dasein*.

Ora, se observamos a morte como perda do ser do aí e também como passagem para um já-não-ser-aí, isso se deve porque observamos, em nosso cotidiano, a imposição da morte dos outros. É a partir da experiência da morte (*Erfahrung vom Tode*) dos outros que o findar do *Dasein*, sua finitude, torna-se objetivamente acessível. Todavia, a remissão ao morrer dos outros e sua observação não dá conta da experiência da morte. Heidegger escreve: ninguém pode tomar de um outro o seu morrer.

Cada presença (*Dasein*) deve, ela mesma e a cada vez, assumir a sua própria morte. Na medida em que “é,” a morte é, essencialmente e cada vez, minha. E, de fato, significa uma possibilidade ontológica singular, pois coloca totalmente em jogo o ser próprio de cada presença (*Dasein*). No morrer, evidencia-se que, ontologicamente, a morte se constitui pela existência e por ser, cada vez, minha.¹⁴⁴

A morte é um fenômeno existencial que mostra o sair-do-mundo do *Dasein* (*Aus-der-Welt-gehen des Daseins*) inexorável, que aparece ao *Dasein* como ainda-não (*Nochnicht*) e que comprova sua finitude. Isto é: o *Dasein* possui existencialmente em seu poder-ser o seu findar previamente lançado, sua saída do mundo previamente lançada; sua passagem para um já-não-ser-aí e, conseqüentemente, seu caráter já-não-*Dasein*. Além disso, Heidegger coloca o findar como pressuposto para que o *Dasein* se compreenda como ser-um-todo (*Ganzsein*).

Entretanto, com o aprofundamento da discussão, os conceitos (*Begriffe*) de final (*Ende*) e de totalidade (*Ganzheit*) se tornam ontologicamente inadequados ao *Dasein*, pois tais conceitos não devem ser obtidos pelo caminho da dedução

¹⁴⁴ HEIDEGGER, M., Ser e Tempo, p. 314.

(*Deduktion*).¹⁴⁵ Isto porque na morte do *Dasein* não há uma completude como o atingir da totalidade, mas, com a morte, o *Dasein* completa seu curso (*Lauf vollendet*). Com a morte o *Dasein* não atinge nem todas suas possibilidades nem qualquer espécie de completude, ele esgota suas possibilidades; ou seja, as possibilidades lhe são retiradas.

Mesmo a presença (*Dasein*) incompleta finda. Por outro lado, a presença tem tampouco necessidade da morte para chegar à maturidade que ela pode ultrapassá-la antes do fim. Na maior parte das vezes, ela finda na incompletude ou na decrepitude e desgaste.¹⁴⁶

Findar, Heidegger escreve, não significa necessariamente completar-se. No que diz respeito ao *Dasein*, ele não se torna completo na morte e enquanto é,¹⁴⁷ já é constantemente o seu ainda-não e já é sempre também o seu final, a sua finitude. A morte é um modo de ser que o *Dasein* assume logo que é e enquanto ele é. Todavia, a morte é um modo de ser singular, ela é a possibilidade da impossibilidade pura e simples do *Dasein*.¹⁴⁸ Ela é a possibilidade mais própria, irremissível e insuperável.

Não é, porém, de forma ocasional ou suplementar que a presença (*Dasein*) realiza para si essa possibilidade mais própria, irremissível e insuperável, no curso de seu ser. Em existindo, a presença já está lançada nessa possibilidade.¹⁴⁹

O ser para a morte pertence ao poder-ser do *Dasein* de maneira distinta: o ser para a morte é seu poder-ser mais próprio, irremissível, insuperável e certo. É um poder-ser certo ainda que indeterminado, pois a morte é possível a todo instante. No §52, Heidegger escreve: a morte como final do *Dasein* é a mais-própria, irremissível, certa e, como tal, indeterminada e insuperável possibilidade do *Dasein*. Enquanto finitude do *Dasein*, a morte é e está em seu ser-para o fim. A morte é a mais extrema possibilidade porque ela, como impossibilidade de existência, é também um modo de abertura para possibilidade da existência (*Existenz*).

A irremissibilidade da morte, compreendida no antecipar, singulariza a presença (*Dasein*) em si mesma. Essa singularização é um modo de se abrir o pré (*Da*) para a existência.¹⁵⁰

¹⁴⁵ Dedução considerada aqui no viés da teleologia.

¹⁴⁶ HEIDEGGER, M., *Ser e Tempo*, p. 319.

¹⁴⁷ Enquanto ele ainda é ser-no-mundo.

¹⁴⁸ HEIDEGGER, M., *Ser e Tempo*, p. 326.

¹⁴⁹ *Ibid.*

Abrir-se para a possibilidade da existência é apreender o poder-ser próprio do *Dasein*, ou seja, é a abrir-se para a possibilidade ela mesma. É a partir da impossibilidade de possibilidade advinda do ser para a morte que o *Dasein* conquista a essência da possibilidade. Em minha leitura da última frase, a impossibilidade de possibilidade funda a possibilidade e singulariza o *Dasein* como aquele que existe e que pode-ser. Sendo estrutural, a finitude está presente em literalmente qualquer modo ser do *Dasein*, todas as suas experiências estão marcadas pela finitude, não sendo nem a temporalidade nem a musicalidade exceção.

Retomemos as considerações sobre a temporalidade através da escuta musical. Para cumprir tal objetivo, afastar-nos-emos do primado da visão. Queremos saber sobre o tempo em sua dimensão musical, sobre a temporalidade do tempo proveniente da escuta musical. Esta temporalidade se oferece como possibilidade a ser escutada em todos os momentos de nossas vidas até que ela cesse. Essa temporalidade que se oferece à escuta, ela funda a temporalidade musical e também todas as noções posteriores de ritmo. Estamos falando da temporalidade que se oferece igualmente àqueles que não trabalham com música e àqueles que trabalham com música. Essa temporalidade que encontramos a partir da música participa também do conjunto de temporalidades desse grande enigma que é o tempo.

Parece que tal temporalidade permanece inaudível na maior parte de nossas vidas cotidianas. Não temos tempo para o tempo, quiçá para escutar musicalmente o tempo. Nós nos ocupamos com nossos empregos, nossos afazeres e deixamos inaudível o próprio tempo. Na maior parte das vezes, encontramos-nos surdos para escutar o tempo.

Todavia, ainda há momentos em nossa cotidianidade atarefada em que podemos escutar e nos relacionar com essa dimensão da temporalidade. Não se trata de compreender a temporalidade musical através da leitura de filósofos ou de seguir qualquer espécie de manual passo a passo que nos colocaria diante desta experiência. Refiro-me a compreendê-la e experimentá-la quando escutamos música. Ao escutarmos uma música agitada, podemos ficar contagiados com seus

¹⁵⁰ HEIDEGGER, M., Ser e Tempo, p. 340.

acordes e notas musicais. Podemos nos sentir alegres mesmo que antes estivéssemos tristes, e nossos corações podem começar a bater mais rápido. Da mesma forma, ao escutar uma música mais calma, mesmo que antes estivéssemos eufóricos, podemos nos sentir mais serenos e nossos batimentos começam a diminuir.

Para além da diferença do número de batimentos que podemos apresentar antes e depois de ouvir uma peça musical, podemos ser afetados pela música de tal forma que, ao ouvi-la, é possível que nos comovamos. Comover-se musicalmente não diz respeito somente às disposições afetivas discutidas anteriormente neste trabalho como *Befindlichkeit* e *Stimmung*. Comover-se musicalmente é também poder se afinar junto à pulsação da música, ou seja, ao andamento, ao tempo da música.

Os músicos já compreenderam a relação entre tonalidades afetivas e a temporalidade musical quando, há séculos, relacionam o andamento das peças musicais – sua velocidade – aos afetos. Encontramos exemplos dessa constatação na tabela que já apresentamos no primeiro capítulo deste trabalho:

Italiano	Português	Pulsações por minuto
<i>Presto</i>	<i>Muito rápido</i>	168 - 208
<i>Allegro</i>	<i>Rápido</i>	120 - 168
<i>Moderato</i>	<i>Moderado</i>	108 - 120
<i>Andante</i>	<i>Como ao caminhar</i>	76 - 108
<i>Adagio</i>	<i>Devagar, calmo</i>	66 - 76
<i>Largo</i>	<i>Lento e solene</i>	40 - 66

 = 90 **Indicação de Andamento**

Este símbolo indica que a música tem um andamento de 90 pulsações por minuto

Figura 3 – Indicação de andamento.¹⁵¹

Olhando a tabela, percebemos a íntima relação entre afetos e andamento musical. Antes da invenção de metrônimos e da banalização da temporalidade

¹⁵¹ Figura 3 – Indicação de andamento. Imagem retirada do website www.mdplus.com.br

musical à temporalidade do relógio, os maestros sentiam primeiramente seus batimentos cardíacos através do pulso e somente então, tendo a pulsação como referência, regiam as orquestras. Portanto, originariamente, os músicos não mediam o tempo. Eles o sentiam escutando as pulsações provenientes de seus corpos.

Se, nesse ponto da tese, as pulsações parecem estar mais próximas a sensações táteis do que à escuta propriamente dita, indico que escutar é, no §34 de *Ser e Tempo*, mais do que ouvir e ter sensações. O *Dasein* escuta porque compreende. Ao compreender a temporalidade, o *Dasein* escuta a temporalidade. Se Heidegger escreve que, por um lado, é com base na possibilidade de escutar, existencialmente primordial que se torna possível ouvir; por outro lado, ele não aprofunda sobre o que são de fato as sensações (*Empfindungen*) e, conseqüentemente, sobre qual seu papel na constituição existencial do *Dasein*. Ao descrever as sensações auditivas, Heidegger utiliza termos como ruídos, variedade de dados sonoros e complexos acústicos numa espécie de turbilhão. Cito a passagem mais emblemática sobre esse assunto no §34 de *Ser e Tempo*:

Que escutamos primeiramente motocicletas e carros, isso constitui, porém, um testemunho fenomenal de que a presença (*Dasein*), enquanto ser-no-mundo, já se detém junto ao que está à mão dentro do mundo, e não junto a “sensações” (*Empfindungen*), cujo turbilhão tivesse de ser primeiro formado para proporcionar o trampolim de onde o sujeito pudesse saltar para finalmente alcançar o “mundo.”¹⁵²

Pela citação acima, parece que o “turbilhão” de sensações, assim como a tradição filosófica o concebeu, não faz parte da compreensão existencial fundamental do *Dasein*. Nesse mesmo parágrafo, Heidegger escreve que a disposição (*Befindlichkeit*) e o compreender (*Verstehen*) são modos constitutivos de ser do pre (*Die Existenziale Konstitution des Da*) e que a disposição afetiva e o compreender são, de maneira igualmente originária, determinados pelo discurso (*Rede*). O discurso é, segundo Heidegger, articulação (*Artikulation*) da compreensibilidade e de disposições afetivas igualmente originária a elas. Além disso, Heidegger escreve que a compreensibilidade já está sempre articulada pelo discurso, antes mesmo de qualquer interpretação (*Auslegung*). Nesta compreensibilidade, o *Dasein* já articula sentido (*Sinn*) junto ao discurso

¹⁵² HEIDEGGER, M., *Ser e Tempo*, p. 227.

anteriormente a qualquer interpretação. Nesse ponto de *Ser e Tempo*, Heidegger postula que sentido é aquilo que pode ser articulado na interpretação e, por conseguinte, mais originariamente ainda, já no discurso.¹⁵³

A escuta é, segundo Heidegger, constitutiva do discurso; ela é uma das possibilidades existenciais inerentes ao discurso. O escutar está certamente entrelaçado à compreensão e ao sentido, numa espécie de escuta pensante: somente quem já compreendeu é que poderá escutar.¹⁵⁴ Isto posto, creio que a grande questão seja: por que Heidegger não concebe também uma sensibilidade pensante? Se a sensibilidade e as sensações provenientes dela foram abordadas, ao longo da tradição filosófica, próximas ao esquecimento do Ser do qual Heidegger pretende se afastar, por que ele não reelaborou as considerações sobre ambas a fim de encontrar seu estatuto ontológico e garantir-lhes espaço na analítica existencial? Será que, de certo modo, Heidegger ainda procura cumprir a tarefa de libertar-se das cadeias da sensibilidade conforme Platão indicou no diálogo *Fédon*?

Grosso modo, divimos as sensações entre sensações visuais, auditivas, táteis, olfativas e gustativas. Todavia, no caso da ressonância que encontramos a partir da temporalidade musical, sensações táteis e auditivas estão bem próximas. Será que, no caso específico da música, devemos reconsiderar a divisão das sensações? Tais perguntas ainda precisam ser exploradas neste trabalho.

Deve-se observar também que as denominadas pulsações por minuto como correlato do andamento musical surgiram posteriormente às expressões italianas *largo*, *adagio*, *andante*, *moderato*, *allegro*, *presto*. Essas últimas eram a medida principal de andamento das peças até o final do século XIX, início do século XX.

Ao nos afinarmos junto à pulsação de uma peça musical, nossa própria pulsação cardíaca se modifica; nossos afetos também podem ser modificados. Escutar música é também escutar a pulsação proveniente dela, é escutar tempo. Quando escutamos uma música, experimentamos a temporalidade em seu viés

¹⁵³ HEIDEGGER, M., *Ser e Tempo*, p. 223.

¹⁵⁴ HEIDEGGER, M., *Ser e Tempo*, p. 227.

musical porque toda e qualquer música, independentemente do gênero e da nacionalidade, precisa de temporalidade para se constituir como música.

Contudo, a temporalidade musical não é externa a nós. Ela não é simples estranheza. Parece que essa temporalidade está mais próxima a consonâncias e a dissonâncias como numa espécie de harmonia que se oferece a ser escutada. Só podemos nos afinar junto a músicas porque já temos o “afinar-se junto a” aberto como possibilidade do *Dasein*. Da mesma forma, só podemos compreender a pulsação dos batimentos musicais como tempo, porque a constituição ontológica do *Dasein* se funda na temporalidade.

4.2

Temporalidade musical, espacialidade e si-mesmo (*Selbstheit*)

Após as considerações da última seção, foi possível concebermos a temporalidade a partir da escuta e de uma espécie de musicalidade intrínseca. Escutamos o tempo ressoar através dos nossos batimentos cardíacos. Essa dimensão da temporalidade, afastada do primado da visão, já está por sua vez aberta aos músicos, pois eles denominam a pulsação cardíaca como pulsação musical: como tempo musical. Se, por um lado, já conquistamos a abertura para a escuta do tempo e, com ela, nos distanciamos do primado da visão; por outro lado não podemos esquecer que o referencial heideggeriano, norte no desenvolvimento deste trabalho, ainda se atém ao mesmo primado.

Portanto, tentaremos realizar um movimento que permita aproximar e tensionar o terreno conquistado por esse trabalho das considerações heideggerianas presentes em *Ser e Tempo*. A partir desse movimento, será possível questionar não só a forma como Heidegger concebe a temporalidade, como também a forma como a espacialidade do espaço e o si-mesmo (*Selbstheit*) são concebidos em *Ser e Tempo*, ou seja, tendo a visão como referência principal.

Adotaremos como entrada as considerações que Heidegger escreve no terceiro capítulo da segunda seção. Toda entrada abrupta em *Ser e Tempo* necessita de uma série de resgates e esclarecimentos de conceitos discutidos

anteriormente. Por esse motivo, dedicou-se maior volume de páginas à exposição a seguir:

O capítulo intitulado como *O poder-ser todo (Ganzseinkönnen) em sentido (Sinn) próprio da presença (Dasein) e a temporalidade (Zeitlichkeit) como sentido ontológico da preocupação (Sorge)* começa no §61 e, nele, pretende-se a liberação fenomenal da temporalidade.

Neste parágrafo, Heidegger escreve que a interpretação existencial (*die existenziale Interpretation*) deve lembrar que o seu ente temático possui o modo de ser do *Dasein* (*Seinart des Daseins*). Esse ente nunca pode ser um ente simplesmente dado, feito de partes simplesmente dadas (*Vorhandenen zusammenstücken*). Heidegger defende que todos os passos do *Dasein* devem deixar-se guiar pela ideia da existência (*Existenz*). Na interpretação existencial, anuncia-se o caráter metodológico mais próprio como o liberar (*Befreiung*), numa interpretação, o *Dasein* para sua possibilidade de existência mais extrema (*äußerste Existenzmöglichkeit*).

O método autêntico (*Echte Methode*) funda-se numa visão prévia (*Vorblick*) adequada da constituição fundamental e do âmbito do “objeto” (*Gegenstandes*) a se abrir. Heidegger propõe então uma reflexão autêntica sobre o método e que, através desta reflexão, deve-se esclarecer o modo de ser do *Dasein*.

Apenas o esclarecimento das possibilidades, exigências e limitações metodológicas da analítica existencial é que poderá assegurar a transparência necessária conforme o passo fundamental, qual seja, o desvelamento do sentido ontológico da cura (*Sorge*)¹⁵⁵

Portanto, o método autêntico da analítica existencial deve estar próximo à constituição existencial do *Dasein* apresentada até este ponto em *Ser e Tempo*, a saber, ao sentido ontológico da preocupação (*Sorge*)¹⁵⁶ e a sua interpretação. Heidegger escreve que, do ponto de vista ontológico, o *Dasein* é, em princípio, diverso de todo ser simplesmente dado e de todo real. Seu “teor” (*Bestand*) não se funda na substancialidade de uma substância (*Substanz*) e sim na autoconsistência

¹⁵⁵ HEIDEGGER, M., *Ser e Tempo*, p. 386.

¹⁵⁶ A palavra alemã *Sorge* é traduzida, por Marcia Cavalcante, pela palavra “cura.” Fausto Castilho traduz a palavra *Sorge* pela palavra “preocupação.” Esta última tradução se mostrou mais adequada para os fins deste trabalho. Entretanto, ao citar frases de *Ser e Tempo* traduzidas por Marcia Cavalcante, optamos por deixar a tradução da autora e assinalar a palavra alemã entre parênteses.

(*Selbständigkeit*)¹⁵⁷ do si-mesmo (*Selbst*) existente e cujo ser foi concebido como preocupação (*Sorge*).¹⁵⁸ Heidegger pretende então fixar as questões ontológicas possíveis referentes ao si-mesmo já que ele não é nem substância nem sujeito. Com essas considerações, o filósofo quer se distanciar das concepções do “eu” apresentadas ao longo da tradição filosófica.

Segundo Heidegger, o fenômeno do si-mesmo está incluído na preocupação (*Sorge*). Consequentemente, o si-mesmo necessita de uma delimitação existencial originária. Sobre o fenômeno da preocupação, dedicou-se a ele o sexto capítulo da primeira seção de *Ser e Tempo*. No §61, Heidegger questiona a determinação do sentido ontológico da preocupação. A determinação desse sentido consiste, segundo o autor, na liberação da temporalidade (*Freilegung der Zeitlichkeit*).

Fenomenalmente, a temporalidade é experimentada de modo originário no ser-todo (*Ganzsein*) em sentido próprio da presença (*Dasein*), no fenômeno da decisão antecipadora (*vorlaufenden Entschlossenheit*). Se a temporalidade aí se diz originária (*ursprünglich*), então, presumivelmente, a temporalidade da decisão antecipadora constitui um modo privilegiado do si mesmo.¹⁵⁹

Antes de avançarmos acerca do si-mesmo, é necessário darmos um passo atrás e esclarecermos alguns pontos sobre a decisão antecipadora (*vorlaufenden Entschlossenheit*) e o ser-todo (*Ganzsein*) pertencentes ao *Dasein*.

Sobre a antecipação, já esboçamos parte de seu conteúdo na seção anterior. A morte é um modo de ser que o *Dasein* assume logo que é e enquanto ele é. Todavia, a morte não é apenas um modo de ser singular, ela é a possibilidade da impossibilidade pura e simples do *Dasein*.¹⁶⁰ Ela é a possibilidade mais própria, irremissível e insuperável.

Não é, porém, de forma ocasional ou suplementar que a presença (*Dasein*) já está lançada essa possibilidade mais própria, irremissível e insuperável, no curso de seu ser. Em existindo, a presença já está lançada nessa possibilidade.¹⁶¹

¹⁵⁷ *Selbständigkeit* é uma expressão de difícil tradução. Enquanto Marcia Cavalcante a traduz por “autoconsistência,” Fausto Castilho prefere a expressão “estar-em-si-mesmo.” Continuaremos próximos à escolha de Marcia Cavalcante, pois as citações presentes neste trabalho utilizam sua tradução de *Ser e Tempo* como norte.

¹⁵⁸ HEIDEGGER, M., *Ser e Tempo*, p. 386.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ HEIDEGGER, M., *Ser e Tempo*, p. 326.

¹⁶¹ *Ibid.*

O ser-para-a-morte (*Sein zum Tode*) pertence ao poder-ser do *Dasein* de maneira distinta: o ser-para-a-morte é seu poder-ser mais próprio, irremissível, insuperável e certo. É um poder-ser certo ainda que indeterminado, pois a morte é possível a todo instante. No §52, Heidegger escreve: a morte como final do *Dasein* é a mais-própria, irremissível, certa e, como tal, indeterminada e insuperável possibilidade do *Dasein*. Enquanto finitude do *Dasein*, a morte é e está em seu ser-para o fim (*Der Tod als Ende des Daseins im Sein dieses Seienden zum seinem Ende*). A morte é a mais extrema possibilidade porque ela, como impossibilidade de existência, é também um modo de abertura para possibilidade da existência (*Existenz*).

A irremissibilidade da morte, compreendida no antecipar, singulariza a presença (*Dasein*) em si mesma. Essa singularização é um modo de se abrir o pré (*Da*) para a existência.¹⁶²

Heidegger escreve que o antecipar (*das Vorlaufen*) proveniente do ser-para-a-morte permite ao *Dasein* compreender que o poder-ser (*Seinkönnen*), onde o que está em jogo é o seu próprio ser, só pode ser assumido por ele mesmo (*ihm selbst*).¹⁶³ A morte não apenas pertence ao *Dasein*, como reivindica ao *Dasein* sua singularidade. Tal singularização é um modo de se abrir para o “pré” (*Da*) da existência. Sendo a morte a possibilidade mais extrema do *Dasein*, ela também é sua possibilidade mais própria. O ser para essa possibilidade abre ao *Dasein* o seu poder ser mais próprio (*eingenste Seinkönnen*) em que sempre está em jogo o próprio ser do *Dasein*.¹⁶⁴

Sobre o ser-todo em sentido próprio do *Dasein*, já escrevemos que Heidegger coloca o findar como pressuposto para que o *Dasein* se compreenda como ser-um-todo (*Ganzsein*). Logo no início do §45 de *Ser e Tempo*, o autor constata que a cotidianidade é o ser entre nascimento e morte. Todavia, enquanto o *Dasein* é como ente, ele nunca alcançou o todo (*Gänze*). No §46 intitulado *a aparente impossibilidade de se aprender e determinar, ontologicamente, o ser todo inerente ao Dasein*, Heidegger escreve que a impossibilidade do *Dasein* ser onticamente experimentado como um todo está fundada, ainda que de maneira inautêntica, naquilo que está e sempre aparece como pendente (*aussteht*). O

¹⁶² HEIDEGGER, M., *Ser e Tempo*, p. 340.

¹⁶³ *Ibid*

¹⁶⁴ *Ibid*.

poder-ser do *Dasein* precisa abarcar o a cada vez pendente nele mesmo, pois o *Dasein* enquanto é, sempre se acha algo pendente (*Ausstand*), que ele pode ser e será. A esse pendente, Heidegger escreve, pertence o próprio fim (*Ende*). Este fim é algo que ainda não se tornou efetivo e que aparece como poder-ser numa insistente inconclusão (*ständige Unabgeschlossenheit*). Esta insistente inconclusão existencial está atrelada à significação ontológico-existencial da morte como passagem para um já-não-ser-ai (*Nichtmehrsein*), pois é somente com a morte que a inconclusão do *Dasein* cessa.

No §62, intitulado *O poder-ser todo, em sentido existenciário e próprio, do Dasein enquanto decisão antecipadora*, Heidegger nos esclarece sobre o que é tal decisão:

O que significa, porém, “pensar até o fim,” de modo existencial, o fenômeno da decisão (*Entschlossenheit*)? Caracterizou-se a decisão como o projetar-se (*Sichentwerfen*) silencioso e pronto a angustiar-se para o ser e estar em dívida (*Schuldigsein*) mais próprio.¹⁶⁵

A decisão não possui, para Heidegger, apenas um nexos com o antecipar no sentido de ser algo diferente dela. A decisão abriga em si o ser-para-a-morte enquanto modalidade existencialmente possível de sua própria propriedade.¹⁶⁶ É na compreensão do ser-para-a-morte enquanto possibilidade mais própria que o poder-ser próprio se torna transparente.

O ser originário da presença (*Dasein*) para o seu poder-ser desvelou-se como ser-para-a-morte, ou seja, para a possibilidade característica e privilegiada da presença (*Dasein*). O antecipar abre essa possibilidade como possibilidade. Somente antecipando a decisão torna-se um ser originário para o poder-ser mais próprio da presença (*Dasein*).¹⁶⁷

Sobre o ser e estar em dívida (*Schuldigsein*), Heidegger escreve que o ser e estar em dívida pertence ao próprio ser do *Dasein* como poder-ser. O *Dasein* sempre se mantém nesse ser existindo própria ou imprópria. Já sobre a delimitação ontológica da dívida (*Schuld*), o §58, intitulado *A compreensão do interpelar e a dívida*, nos diz que, a fim de alcançarmos sua delimitação ontológica, a ideia de dívida deve não apenas ultrapassar o âmbito das ocupações em seu prestar contas como também deve ser desligada de qualquer referência ao

¹⁶⁵ HEIDEGGER, M., *Ser e Tempo*, p. 388.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ HEIDEGGER, M., *Ser e Tempo*, p. 389.

dever e à lei contra os quais alguém, numa falta (*Mangel*), assume uma dívida.¹⁶⁸

Há, contudo, na ideia de dívida, um caráter de não (*Nicht*).

Ademais, pertence à ideia de dívida (*Idee von schuldung*) o que, em seu conceito, se exprimiu de modo indiferente como ser “ser aquele a que algo se deve,” (*schuld haben an*) a saber: ser fundamento de ... (*das Grundsein für*) Por isso, determinamos de maneira existencial e formal a ideia de dívida do seguinte modo: ser-fundamento de um ser determinado por um não, isto é, ser-fundamento de um nada (*Grundsein einer Nichtigkeit*).¹⁶⁹

A ideia do não, constante do conceito de dívida compreendido existencialmente, exclui a referência a um ser simplesmente dado possível ou exigido. Portanto, não há qualquer possibilidade de se avaliar como faltoso aquilo que é fundamento de uma falta. Faltar significa não ser simplesmente dado. Heidegger insiste que, partindo-se de uma falta causada, inerente ao modo de ser do *Dasein*, não há como se chegar ao faltoso da causa. O ser fundamento de (*das Grundsein für*) não precisa ter o mesmo caráter de não do privativo que nele se funda e dele emerge. Nesse sentido, o fundamento (*der Grund*) não precisa retirar o seu nada (*Nichtigkeit*) do que é por ele fundamentado.

O ser e estar em dívida não resulta primordialmente de uma causa, ao contrário, a causa só é possível fundamentada num ser e estar em dívida originário.¹⁷⁰

Partindo-se do solo conquistado ao fim da primeira seção de *Ser e Tempo*, o ser do *Dasein* é preocupação (*Sorge*). Ele compreende em si facticidade (estar lançado – *Geworfenheit*), existência (projeto – *Entwurf*) e decadência (*Verfallen*). Existindo, o *Dasein* está sempre lançado projetando-se em possibilidades nas quais está lançado. Existindo, o *Dasein* é o fundamento de seu poder-ser porque ele só pode existir como o ente que está entregue à responsabilidade de ser o ente que ele é. Embora não tendo ele mesmo colocado o seu fundamento, o *Dasein* repousa em sua gravidade (*Schwere*) que, no humor (*Stimmung*), se revela como peso (*Last*).¹⁷¹

E como é esse fundamento lançado? Ele só é projetando-se em possibilidades nas quais está lançado. O si-mesmo (*das Selbst*), que, como tal, tem de colocar o fundamento em si-mesmo, nunca dele pode-se apoderar, embora, ao existir, tenha

¹⁶⁸ HEIDEGGER, M., *Ser e Tempo*, p. 363.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ HEIDEGGER, M., *Ser e Tempo*, p. 364.

de assumir ser-fundamento. Ser o próprio fundamento lançado é o poder-ser em jogo da preocupação (*Sorge*).¹⁷²

Sendo fundamento, existindo como sendo lançado, o *Dasein* permanece constantemente aquém de suas possibilidades, ou seja, em dívida. Ele nunca pode existir antes e diante (*vor*) de seu fundamento mas sempre e somente a partir dele enquanto ele (*aus ihm und als dieser*). Ser fundamento é, segundo Heidegger, nunca poder apoderar-se do ser mais próprio em seu fundamento. Esse não pertence ao sentido (*Sinn*) existencial do estar lançado (*Geworfenheit*).¹⁷³

O caráter desse não determina-se, existencialmente, da seguinte maneira: sendo si-mesma, a presença (*Dasein*) é o ente que está lançado enquanto si mesmo. Não por si mesma, mas em si mesma solta desde seu fundamento para ser enquanto esse fundamento. A presença (*Dasein*) não é o fundamento de seu ser porque este fundamento resultaria do próprio projeto. Mas enquanto ser si-mesmo, ela é o ser do fundamento. Esse é sempre e apenas fundamento de um ente cujo ser tem de assumir ser-fundamento (*Grundsein*).¹⁷⁴

Existindo, o *Dasein* é seu fundamento de tal modo que compreende a partir de possibilidades e, se compreendendo, é o ente lançado. Todavia, podendo ser, o *Dasein* está sempre numa ou noutra possibilidade. Ele constantemente não é uma outra possibilidade, pois recusa, no projeto existencial (*existenziellen Entwurf*), uma ou outra. Heidegger escreve que, enquanto projeto, o *Dasein* é em si mesmo essencialmente um nada. Tal determinação não significa a qualidade ôntica de não ter sucesso ou valor, mas um constitutivo existencial (*existenziales Konstitutivum*) da estrutura ontológica do projetar-se (*Entwerfen*).

O nada mencionado pertence à presença (*Dasein*) enquanto o ser livre (*Freisein*) para as suas possibilidades existenciais. A liberdade (*die Freiheit*), porém, apenas se dá na escolha de uma possibilidade, ou seja, implica suportar não ter escolhido e não poder escolher outras.¹⁷⁵

Assim como na estrutura do projeto, nada está essencialmente inserido na estrutura do estar-lançado do *Dasein*.¹⁷⁶ Portanto, a preocupação (*Sorge*) está totalmente impregnada do nada.

A cura (*Sorge*) – o ser da presença (*Dasein*) – enquanto projeto lançado diz, por conseguinte: o ser fundamento (nulo) de um nada. E isso significa: desde que se

¹⁷² HEIDEGGER, M., Ser e Tempo, p. 364.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ HEIDEGGER, M., Ser e Tempo, p. 365.

¹⁷⁶ Ibid.

justifique a forma de determinação existencial da dívida como ser-fundamento de uma nada, a presença (*Dasein*) como tal é e está em dívida.¹⁷⁷

O *Dasein*, o ente cujo ser é preocupação (*Sorge*), não apenas carrega faticamente uma dívida, como, no fundo do seu ser, é e está em dívida. Heidegger escreve que apenas este ser e estar em dívida oferece a condição ontológica para que o *Dasein*, existindo de fato, possa ser e estar em dívida. Esse ser e estar em dívida essencial é a condição existencial da possibilidade do bem e do mal “morais.”

Retomando o §62, o *Dasein* decidido assume propriamente, em sua existência, que ele é o fundamento nulo de seu nada (*nichtige Grund seiner Nichtigkeit*). Heidegger concebe a morte como a possibilidade característica da impossibilidade de existência, como o absolutamente nada do *Dasein* aberto pela tonalidade afetiva da angústia. O nada trazido pela angústia desvela a nulidade que determina o fundamento do *Dasein* que, por sua vez, é enquanto estar-lançado na morte. É na compreensão do ser-para-a-morte enquanto possibilidade mais própria que o poder-ser próprio torna-se totalmente transparente em sua propriedade.¹⁷⁸

Enquanto preocupação (*Sorge*), o *Dasein* é o fundamento lançado (isto é, nulo -*nichtige*) de sua morte. O nada que originariamente domina o ser do *Dasein* se lhe desvela no ser-para-a-morte próprio. Heidegger escreve que o antecipar (*Vorlaufen*) revela o ser e estar em dívida a partir do fundamento de todo do *Dasein* (*ganzen Seins des Daseins*). Portanto, a preocupação (*Sorge*) abriga em si, de modo co-originário, morte (*Tod*) e dívida (*Schuld*). É a decisão antecipadora que compreende o poder-ser e estar em dívida propriamente e totalmente, ou seja, originariamente.¹⁷⁹

Segundo Heidegger, a decisão antecipadora faz ressoar na consciência o poder-ser e estar em dívida mais próprio, irremissível, insuperável e certo do *Dasein*. É um poder-ser certo ainda que indeterminado, pois a morte é possível a todo instante.

¹⁷⁷ HEIDEGGER, M., Ser e Tempo, p. 365.

¹⁷⁸ Ibid., p. 390.

¹⁷⁹ HEIDEGGER, M., Ser e Tempo, p. 389.

Se, antecipando, a decisão tiver alcançado a possibilidade da morte em seu poder-ser, a existência própria da presença (*Dasein*) já não pode ser por nada ultrapassada.¹⁸⁰

Heidegger escreve que antecipar não é uma atitude solta no ar, mas deve ser concebida como a possibilidade de sua propriedade velada e incluída na decisão existencialmente co-testemunhada.¹⁸¹ Pensar na morte é a transparência existencial do querer-ter-consciência (*Gewissen-haben-wollen*). A decisão antecipadora é o compreender que responde ao apelo da consciência (*Gewissensruf*), a qual libera a possibilidade da morte apoderar-se da existência do *Dasein* e de dissipar todo o encobrimento de si mesmo, por menor que seja.

Com o esclarecimento do nexos entre antecipar e decisão, Heidegger chega à demonstração fenomenal de um poder-ser todo do *Dasein* em sentido próprio (*eigentlichen Ganzseinkönnens des Daseins*). Com esse fenômeno, foi possível conceber um modo de ser do *Dasein* em que ele se coloca diante de si e para si (*in der es sich zu und vor sich selbst bringt*).

No §63, Heidegger afirma que, com a decisão antecipadora, o *Dasein* tornou-se fenomenalmente visível no tocante à sua possível propriedade e totalidade.

Originalmente, ou seja, no tocante a seu poder-ser todo em sentido próprio, a presença (*Dasein*) já se acha na posição prévia (*Vorhabe gestellt*); mediante o esclarecimento do poder-ser mais próprio, ganhou determinação a visão prévia (*Vor-sicht*) orientadora, isto é, a ideia de existência: com a elaboração concreta da estrutura ontológica da presença (*Dasein*), torna-se de tal modo clara a sua especificidade ontológica frente a todo e qualquer ser simplesmente dado (*Vorhandenen*) que a concepção prévia (*Vorgriff*) da existencialidade da presença (*Dasein*) adquire articulação suficiente para orientar, com segurança, a elaboração conceitual dos existenciais.¹⁸²

Com essas considerações, abre-se espaço para uma interpretação originária do sentido ontológico da preocupação (*Sorge*). Heidegger escreve que o modo de ser do *Dasein* exige uma interpretação ontológica que conquiste o ser desse ente contra sua tendência própria de encobrimento. A interpretação ontológica projeta o ente preliminarmente dado em seu próprio ser, de modo a chegar ao conceito de sua estrutura.

¹⁸⁰ Ibid., p. 390.

¹⁸¹ Ibid., p. 392.

¹⁸² HEIDEGGER, M., Ser e Tempo, p. 394.

A auto-interpretação (*Selbstausslegung*) pertence ao ser da presença (*Dasein*). Na descoberta de mundo, guiada pela circunvisão nas ocupações, (*Im umsichtigbesorgenden Entdecken der Welt*) visualiza-se conjuntamente a ocupação (*das Besorgen mitgesichtet*). A presença (*Dasein*) já sempre se compreende faticamente em certas possibilidades existenciárias, mesmo que os projetos provenham, meramente, da compreensibilidade do impessoal (*das Man*). Explicitamente ou não, adequadamente ou não, existência é sempre, de algum modo, compreendida.¹⁸³

Mesmo sem a transparência ontológica, desvelou-se que o ente chamado *Dasein* sou sempre eu mesmo e isso enquanto poder-ser, pois o que nele está em jogo é seu ser esse estar sendo (*dieses Seinende zu sein*). Mesmo que a determinação ontológica seja insuficiente, o *Dasein* se compreende como ser-no-mundo (*In-der-Welt-sein*). Em qualquer interpretação possível, assim como Heidegger nos mostra no §32 de *Ser e Tempo*, o *Dasein* já se compreendeu como ser-no-mundo.

Já se compreendendo como ser-no-mundo e constituído pela preocupação (*Sorge*), o *Dasein* já sempre antecede-a-si-mesmo (*sich-selbst-vorweg*). Sendo, ele sempre já se projetou para determinadas possibilidades de sua existência, projetando também de forma pré-ontológica nesses projetos existenciários, a existência e o ser.¹⁸⁴

Heidegger escreve que apenas elaborando-se a compreensão do ser constitutivo do *Dasein* poderá obter-se um esclarecimento ontológico da ideia de ser. Contudo, tal ideia só pode ser originariamente apreendida com base numa interpretação originária (*ursprünglichen Interpretation*) do *Dasein* feita pela ideia de existência. Heidegger conclui então que a elaboração ontológico-fundamental do problema se move num círculo. A investigação heideggeriana aprofunda o argumento do círculo (*Zirkelargument*) do compreender a fim de esclarecer a situação hermenêutica da problemática ontológico-fundamental. Nesta investigação, Heidegger escreve que, primeiramente, o próprio compreender constitui um modo fundamental do ser do *Dasein* e, em segundo lugar, que esse ente é constituído como preocupação (*Sorge*).

Ainda que haja objeções à ideia de círculo, Heidegger diz que tais objeções provêm de um modo de ser do *Dasein*. Em vez de negar o círculo, na

¹⁸³ Ibid., p. 395.

¹⁸⁴ Ibid., p. 399.

tentativa de escondê-lo ou até de superá-lo, o filósofo propõe saltar, originária e integralmente, para dentro desse círculo a fim de assegurar uma visão plena do ser em círculo do *Dasein*.¹⁸⁵

Para a ontologia da presença (*Dasein*), partir de um eu, destituído de mundo, para torná-lo objeto e estabelecer uma relação ontologicamente infundada com ele, não é pressupor demais, mas de menos. Uma visão demasiado curta foi a que faz da vida um problema e considera a morte apenas ocasionalmente. Talha-se de forma dogmática e artificial o objeto temático quando, numa primeira aproximação, este é restrito a um “sujeito teórico” para então, “de acordo com o lado prático,” complementá-lo, acrescentando-lhe uma “ética.”¹⁸⁶

À forma dogmática e artificial pertence a compreensibilidade (*Verständigkeit*) que permanece, necessariamente, estranha a toda espécie de projeto ontológico. Para Heidegger, a compreensibilidade não compreende o compreender. Quer teórica, quer praticamente, a compreensibilidade só se ocupa dos entes passíveis de serem supervisionados pela circunvisão (*Umsicht*). Esta, por sua vez, já aparece na *Análise da Mundanidade Circundante e da Mundanidade em Geral* empreendida na primeira seção de *Ser e Tempo*. No §15, Heidegger afirma que o modo de lidar com instrumentos pertencentes ao *Dasein* se subordina à multiplicidade de referências do “ser para” (*Um zu*). A visão desse subordinar-se é a circunvisão.

É importante ressaltar que a análise da mundanidade é empreendida a partir da pergunta pela mundanidade do mundo (*die Weltlichkeit von der Welt*). O *Dasein* é sempre ser-no-mundo. O capítulo três da primeira seção de *Ser e Tempo* é dedicado a encontrar os fundamentos da determinação ontológica de mundo. É nesse capítulo que Heidegger analisa também a espacialidade do *Dasein* (*die Räumlichkeit des Daseins*), a espacialidade do manual intramundano (*die Räumlichkeit des innerweltlich Zuhandenen*), a espacialidade do ser-no-mundo (*die Räumlichkeit des In-der-Welt-seins*); a espacialidade do *Dasein* e o espaço (*die Räumlichkeit des Daseins und der Raum*).

Por ora, basta-nos assinalar que a elaboração ontológico-fundamental proposta por Heidegger cujo compreender constitui um modo fundamental do ser do *Dasein* e que esse ente é constituído como preocupação (*Sorge*), pressupõe que

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ HEIDEGGER, M., *Ser e Tempo*, p. 400.

o *Dasein* é e está sempre lançado como ser-no-mundo. Sendo o *Dasein* lançado no mundo, Heidegger precisa aproximar sua analítica existencial da pergunta pela mundanidade e espacialidade do mundo em suas diversas possibilidades. A pergunta pela espacialidade e mundanidade do mundo propostas por Heidegger em *Ser e Tempo* estão muito próximas ao primado da visão discutido nesta tese. Esta proximidade acompanha todo o desenvolvimento da elaboração ontológica-fundamental presente ao longo da analítica de *Ser e Tempo* e aparece explícita quando, por exemplo, Heidegger propõe saltar, originária e integralmente, para dentro do círculo da elaboração ontológico-fundamental a fim de assegurar uma visão plena do ser em círculo do *Dasein* ou quando Heidegger escreve sobre a relação entre a mundanidade do mundo e a circunvisão.

O ser-no-mundo do *Dasein* só é possível a partir de uma circunvisão (*Umsicht*). A ocupação que faz uso das coisas, o instrumento à mão, o *worin* e *worauf* pertencentes ao mundo, o fenômeno da referência (*Verweisung*) e do sinal (*Zeichen*), etc, ainda que possam ser discutidos sob outra égide, são abordados por Heidegger muito próximos à mundanidade e à espacialidade visuais. Insisto: não quero dizer que Heidegger não nos tenha dado nenhum subsídio para conceber a mundanidade do mundo e a espacialidade do espaço para além do primado visual. É certo que ele nos deu ferramentas para concebê-las para além desse paradigma. Afirmo apenas que Heidegger não questionou suficientemente a visualidade da espacialidade e da mundanidade. É possível conceber mundo sem espacialidade visual? É possível conceber espacialidade sem recairmos no primado da visão? Se o *Dasein* está sempre lançado no mundo, como seria estar lançado num mundo sem retornar às considerações pertencentes ao primado da visão? Deixemos essas perguntas em suspenso.

Retomemos nossa discussão sobre a *Selbsheit*. No §64, Heidegger escreve que a estrutura da preocupação (*Sorge*) chegou à seguinte fórmula existencial: anteceder-a-si-mesmo-em (*Sich-vorweg-schon-sein-in*) (um mundo) enquanto ser-junto-a (*Sein bei*) (um ente intramundano que vem ao encontro). Na busca pela interpretação originária do *Dasein*, o anteceder-a-si-mesmo-em se apresentou como um ainda não (*Noch-nicht*).

Para uma consideração genuinamente existencial, o anteceder-a-si-mesmo desvelou-se como o que está pendente, mas no sentido de ser-para-o-fim que, no fundo de seu ser, toda presença (*Dasein*) é.¹⁸⁷

Também se afirmou que, no apelo da consciência, a preocupação faz apelo ao *Dasein* para o seu poder-ser mais próprio. O compreender do apelo revelou-se como decisão antecipadora. Tal compreender abriga em si um poder-ser todo do *Dasein* em sentido próprio.

A estrutura da cura (*Sorge*) não fala contra um possível ser-todo mas é condição de possibilidade desse poder-ser existenciário.¹⁸⁸

Também se estabeleceu, ao longo a análise, que os fenômenos existenciais de morte, consciência e dívida estão ancorados no fenômeno da preocupação (*Sorge*). Notem mais uma vez que à estrutura da preocupação pertence o anteceder-a-si-mesmo-em (um mundo) onde a mundanidade do mundo e a espacialidade são discutidas a partir do primado da visão.

Entretanto, dizer que os fenômenos existenciais de morte, consciência e dívida estão ancorados no fenômeno da preocupação (*Sorge*) ainda não é suficiente para dar conta da questão existencial da unidade da totalidade do todo estrutural do *Dasein*.

Como se deve conceber essa unidade? Como a presença (*Dasein*) pode existir, numa unidade, nos modos e possibilidades de seu ser? Manifestamente, só enquanto ele for ele mesmo (*selbst*) em suas possibilidades essenciais, enquanto eu (*ich*) sempre sou esse ente. Aparentemente o “eu” sustenta numa “coesão,” a totalidade do todo estrutural.¹⁸⁹

Heidegger escreve que, na ontologia do *Dasein*, o eu e o si-mesmo (*selbst*) foram, até ali, concebidos como fundamento de sustentação (substância e sujeito). Portanto, até o §64, a questão da constituição ontológica do si-mesmo (*selbst*), ficou sem resposta.

¹⁸⁷ HEIDEGGER, M., Ser e Tempo, p. 401.

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ HEIDEGGER, M., Ser e Tempo, p. 401.

Se o si-mesmo (*Selbst*) pertence às determinações essenciais da presença (*Dasein*), cuja essência reside na existência, então tanto a estrutura do eu quanto a do si-mesmo devem ser concebidas existencialmente.¹⁹⁰

O problema da determinação ontológica do si-mesmo (*Selbst*) do *Dasein* é abordado a partir do nexo existencial entre preocupação (*Sorge*) e si-mesmo. Para o esclarecimento da existencialidade do si-mesmo, Heidegger usa como ponto de partida a auto-interpretação cotidiana do *Dasein* que, ao dizer-eu (*Ich-sagen*), pronuncia-se a respeito de si-mesma.

Heidegger aponta que, ao dizer eu, o *Dasein* quer dizer si-mesmo. Tal expressão não é nada simples. Ela foi discutida por Descartes e, de maneira mais detida, por Kant a partir da expressão “eu penso” (*Ich denke*) onde o eu é o sujeito transcendental. Contudo, segundo Heidegger, tal discussão não obtém nenhuma interpretação ontológica do si-mesmo. Para Heidegger chegar a tal interpretação ontológica, o eu não é apenas “eu penso,” mas “eu penso alguma coisa” (*Ich denke etwas*). No dizer-eu (*Im Ich-sagen*), o *Dasein* se pronuncia como ser-no-mundo (*In-der-Welt-sein*). O eu significa o ente que se é, “sendo no mundo.” Heidegger escreve que já-ser-no-mundo enquanto ser-junto-a-um-manual-intramundano significa, de modo originário, anteceder-se. Anteceder-se pertence à estrutura da preocupação (*Sorge*).

O si-mesmo só pode ser lido existencialmente no poder-ser si-mesmo em sentido próprio, ou seja, na propriedade do ser da presença (*Dasein*) como cura (*Sorge*). A partir dela é que se esclarece a consistência do si-mesmo (*Ständigkeit des Selbst*) enquanto pretensa permanência (*Beharrlichkeit*) do sujeito.¹⁹¹

Segundo Heidegger, o fenômeno do poder-ser próprio abre também uma visão (*Blick*) para a consistência do si-mesmo (*Ständigkeit des Selbst*) no sentido de ter adquirido sustento (*Standgewonnenhaben*). Mais uma referência ao sentido da visão. Do ponto de vista existencial, ainda segundo Heidegger, a autoconsistência (*Ständigkeit des Selbst*) nada mais é do que a decisão antecipadora (*vorlaufende Enschlossenheit*). Sua estrutura ontológica desvela a existencialidade do si-mesmo que ele, em si mesmo, é (*die Existenzialität der Selbstheit des Selbst*).

¹⁹⁰ Ibid., p. 402.

¹⁹¹ Ibid., p. 406.

No §65, intitulado como *A temporalidade (Zeitlichkeit) como sentido ontológico da preocupação (Sorge)*, Heidegger escreve que a caracterização do nexos entre preocupação e si-mesmo não visava apenas ao problema da estrutura do “eu,” mas também como preparativo final para a apreensão fenomenal da totalidade do todo estrutural do *Dasein*. Com o §64, concluiu-se que o *Dasein* torna-se essencial na existência própria, que se constitui pela decisão antecipadora e que esse modo de propriedade da preocupação inclui a autoconsistência originária (*ursprüngliche Selbst-ständigkeit*) e a totalidade do *Dasein*.¹⁹² É através do sentido da preocupação (*Sorge*) que Heidegger pretende liberar o sentido ontológico de ser do *Dasein*.

Do ponto de vista ontológico, o que se busca com o sentido da cura (*Sorge*)? O que significa sentido (*Sinn*)? A investigação deparou-se com esse fenômeno no contexto da análise do compreender (*Verstehen*) e da interpretação (*Auslegung*). De acordo com a análise, sentido é o contexto no qual se mantém a possibilidade de compreender alguma coisa sem que ele mesmo seja explicitado, ou tematicamente, visualizado (*in den Blick kommt*).¹⁹³

A citação acima é importante, pois Heidegger abre a possibilidade de concebermos “sentido” sem necessariamente remeter ao primado da visão. Todavia, ao conceber o modo de ser do *Dasein*, o autor retorna à visão ontológica (*ontologischen Blick*).

Expor o sentido da cura (*Sorge*) significa, portanto: perseguir o projeto orientador e fundamental da interpretação existencial originária da presença (*Dasein*) para que se torne visível (*sichtbar wird*) a perspectiva do projetado.¹⁹⁴

Conforme Heidegger, sentido significa a perspectiva do projeto primordial a partir do qual alguma coisa pode ser concebida em sua possibilidade como aquilo que ela é.¹⁹⁵ Portanto, ele não é um simples sentido visual. O sentido é a perspectiva do projeto primordial de um compreender ser. O projetar abre possibilidades, ou seja, é o que possibilita. Em si mesmo, o *Dasein* se abre em sua existência de modo próprio (*eigentlich*) ou impróprio (*uneigentlich*). O ser que se abre ao *Dasein* é o ser de um ente em que está em jogo o seu ser. O sentido deste ser, isto é, da preocupação (*Sorge*), constitui o ser do poder-ser.

¹⁹² HEIDEGGER, M., *Ser e Tempo*, p. 408.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*

Heidegger diz que, no projeto existencial originário da existência, o projetado desvelou-se como decisão antecipadora. A decisão antecipadora é o ser para o poder-ser mais próprio e privilegiado do *Dasein*. Segundo Heidegger, isto só é possível caso o *Dasein* possa vir-a-si (*auf-sich-zukommen*) em sua possibilidade mais própria, e, deixando-se vir-a-si (*Sich-auf-sich-zukommenlassen*), suporte a possibilidade enquanto possibilidade, ou seja, exista.¹⁹⁶

Este deixar-se-vir-a-si (*sich auf sich Zukommen-lassen*) que, na possibilidade privilegiada sustém a presença (*Dasein*), é o fenômeno originário do porvir (*Zukunft*). Se, ao ser da presença (*Dasein*), pertence o ser-para-a-morte, o próprio e o impróprio, este então só é possível como porvindouro (*zukünftiges*), no sentido agora indicado e que ainda deve ser determinado de forma mais precisa.¹⁹⁷

Porvir (*Zukunft*, futuro) significa, para Heidegger, o advento em que o *Dasein* vem a si em seu poder-ser mais próprio. Por outro lado, o antecipar torna o *Dasein* propriamente porvindouro (*zukünftiges*). O antecipar só é possível quando o *Dasein*, enquanto um sendo, sempre já vem a si, em seu ser, é e está por vir (*in seinem Sein überhaupt zukünftig ist*).¹⁹⁸ Nessa perspectiva, sobre o estar lançado, Heidegger escreve:

Só é possível assumir o estar-lançado (*Geworfenheit*) na medida em que a presença por vir (*zukünftige Dasein*) possa ser “como já sempre foi” (*wie es je schon war*), no sentido mais próprio, isto é, possa ser o seu “ter sido” (*Gewesen*). Somente enquanto a presença (*Dasein*) é como eu sou o ter-sido (*bin-gewesen*) é que ela, enquanto porvir, pode vir-a-si de maneira a vir de volta (*kann es zukünftig auf sich selbst so zukommen, dass es zurückt-kommt*). Própria e porvindoura, a presença (*Dasein*) é propriamente o ter-sido (*Gewesen*).¹⁹⁹

O antecipar da possibilidade mais própria e extrema é vir de volta (*Zurückkommen*), compreendendo, para o ter sido mais próprio (*eigenste Gewesen*). A decisão antecipadora abre de tal maneira cada situação do pre (*Da*) que, agindo, a existência se ocupa numa circunvisão do que está à mão no mundo circundante (*Umwelt*). Todavia, o ser que se abre junto ao que está à mão na situação, ou seja, o deixar vir ao encontro na ação do que é vigente (*Anwesende*) no mundo circundante, só é possível numa atualização (*Gegenwärtigen*) desse ente. Heidegger escreve que a decisão antecipadora só pode ser o que é como a

¹⁹⁶ HEIDEGGER, M., Ser e Tempo, p. 409.

¹⁹⁷ Ibid, p.410.

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ Ibid.

atualidade (*Gegenwart*, presente) de uma atualização, isto é, o deixar vir ao encontro daquilo que ela capta na ação (*was sie handelnd ergreift*). Desse modo, escreve Heidegger:

Vindo-a-si mesma num porvir (*Zukunft auf sich zurückkommend*), a decisão atualiza-se (*sich gegenwärtigend*) na situação. O vigor (*Gewesenheit*) do ter sido (melhor, do que tem sido) deixa vir-a-si a atualidade. Chamamos de temporalidade (*Zeitlichkeit*) esse fenômeno unificador do por-vir que atualiza o vigor do ter sido.²⁰⁰

Chegamos num ponto capital de *Ser e Tempo*. Somente determinado como temporalidade (*Zeitlichkeit*) é que o *Dasein* possibilita para si mesmo o poder-ser em sentido próprio da decisão antecipadora²⁰¹. A temporalidade desvela-se então como o sentido da preocupação (*Sorge*) propriamente dito.

A partir desse ponto, Heidegger começará a se ocupar da temporalidade e de sua relação com o *Dasein*. Sobre a temporalidade, já discutimos o suficiente para os nossos propósitos no primeiro capítulo e no segundo capítulo desta tese. Basta-nos assinalar que, em *Ser e Tempo*, o uso terminológico da expressão temporalidade deve, de início, manter-se distante de todos os significados impostos pelo conceito vulgar de tempo como passado, presente e futuro. A unidade originária da estrutura da preocupação (*Sorge*) reside, segundo Heidegger, na temporalidade.

Enquanto cura (*Sorge*), a totalidade ontológica da presença (*Dasein*) diz: anteceder-se-a-si-mesmo em (um mundo) enquanto ser-junto-a (entes que vem ao encontro dentro desse mundo).²⁰²

Retomemos alguns dos passos que foram indicados nesta seção para avançarmos em nossas considerações. No terceiro capítulo da segunda seção de *Ser e Tempo*, Heidegger esboça suas considerações sobre a temporalidade a fim de liberá-la, pois acredita na relação entre a temporalidade e as estruturas fundamentais do *Dasein* expostas até então. Ao longo deste capítulo, intitulado *O poder-ser todo em sentido próprio do Dasein e a temporalidade como sentido ontológico da preocupação (Sorge)*, Heidegger se voltou para uma interpretação existencial (*die existenziale Interpretation*). Tal interpretação necessitou de um método autêntico (*Echte Methode*) fundado numa visão prévia (*Vorblick*)

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ Ibid., p. 411.

²⁰² Ibid., p. 411.

adequada à constituição fundamental e ao âmbito do “objeto” (*Gegenstandes*) a se abrir.

Nesse sentido, o método autêntico da analítica existencial precisou estar próximo à constituição existencial do *Dasein* apresentada até este ponto em *Ser e Tempo*, a saber, ao sentido ontológico da preocupação (*Sorge*) e a sua interpretação. Heidegger escreve que, do ponto de vista ontológico, o *Dasein* é, em princípio, diverso de todo ser simplesmente dado e de todo real. Seu “teor” (*Bestand*) não se funda na substancialidade de uma substância (*Substanz*) e sim na autoconsistência (*Selbständigkeit*)²⁰³ do si-mesmo (*Selbst*) existente e cujo ser foi concebido como preocupação (*Sorge*).

O ser do *Dasein* é preocupação (*Sorge*). Ele compreende em si facticidade (estar lançado – *Geworfenheit*), existência (projeto – *Entwurf*) e decadência (*Verfallen*). Existindo, o *Dasein* está sempre lançado projetando-se em possibilidades nas quais está lançado. O *Dasein* é e está sempre lançado como ser-no-mundo. Sendo o *Dasein* no mundo, Heidegger precisou aproximar sua analítica existencial da pergunta pela mundanidade do mundo (*die Weltlichkeit von der Welt*) e da espacialidade do mundo em suas diversas possibilidades: a espacialidade do *Dasein* (*die Räumlichkeit des Daseins*), a espacialidade do manual intramundano (*die Räumlichkeit des innerweltlich Zuhandenen*), a espacialidade do ser-no-mundo (*die Räumlichkeit des In-der-Welt-seins*); a espacialidade do *Dasein* e o espaço (*die Räumlichkeit des Daseins und der Raum*).

Portanto, a pergunta pela mundanidade do mundo leva Heidegger a questionar também a espacialidade do espaço. Ambas as questões são fundamentais para a concepção do ser do *Dasein* como preocupação (*Sorge*). Segundo nossa leitura, no terceiro capítulo da primeira seção de *Ser e Tempo*, espaço e mundo foram considerados próximos ao paradigma visual. Como dito anteriormente, o ser-no-mundo do *Dasein*, a circunvisão (*Umsicht*) e vários outros conceitos presentes neste capítulo, estão próximos à espacialidade visual do mundo. Conseqüentemente, não apenas as considerações que Heidegger faz sobre

²⁰³ *Selbständigkeit* é uma expressão de difícil tradução. Enquanto Marcia Cavalcante a traduz por “autoconsistência,” Fausto Castilho prefere a expressão “estar-em-si-mesmo.” Continuaremos próximos à escolha de Marcia Cavalcante, pois as citações presentes neste trabalho utilizam sua tradução de *Ser e Tempo* como norte.

temporalidade estão fundamentadas sob o primado da visão, toda a analítica existencial do *Dasein* se encontra fundamentada neste mesmo paradigma!

Durante o percurso de *Ser e Tempo*, como descrito anteriormente, Heidegger escreve sobre a autoconsistência (*Selbständigkeit*) do si-mesmo (*Selbst*) existente e cujo ser foi concebido como preocupação (*Sorge*). O si-mesmo já aparece quando Heidegger escreve que o antecipar (*das Vorlaufen*) proveniente do ser-para-a-morte permite ao *Dasein* compreender que o poder-ser, onde o que está em jogo é o seu próprio ser, só pode ser assumido por ele mesmo (*ihm selbst*). Já sempre se compreendendo como ser-no-mundo e constituído pela preocupação (*Sorge*), o *Dasein* já sempre antecede-a-si-mesmo (*sich-selbst-vorweg*).

Com o esclarecimento do nexa entre antecipar e decisão, Heidegger chega à demonstração fenomenal de um poder-ser todo do *Dasein* em sentido próprio (*eigentlichen Ganzseinkönnens des Daseins*). Com esse fenômeno, foi possível conceber um modo de ser do *Dasein* em que ele se coloca diante de si e para si (*in der es sich zu und vor sich selbst bringt*).

A partir desta afirmação, abriu-se caminho para uma interpretação originária do sentido ontológico da preocupação (*Sorge*). No §64, Heidegger escreve que a estrutura da preocupação (*Sorge*) chegou à seguinte fórmula existencial: anteceder-a-si-mesmo-em (*Sich-vorweg-schon-sein-in*) (um mundo) enquanto ser-junto-a (*Sein bei*) (um ente intramundano que vem ao encontro). O problema da determinação ontológica do si-mesmo (*Selbst*) do *Dasein* foi abordado por Heidegger a partir do nexa existencial entre preocupação (*Sorge*) e si-mesmo. Para o esclarecimento da existencialidade do si-mesmo, Heidegger usa como ponto de partida a auto-interpretação cotidiana do *Dasein* que, ao dizer-eu, pronuncia-se a respeito de si-mesma. O autor aponta que, ao dizer eu, o *Dasein* quer dizer si-mesmo.

Para Heidegger chegar a uma interpretação ontológica do *Dasein*, o eu não é apenas “eu penso,” mas “eu penso alguma coisa” (*Ich denke etwas*). No dizer-eu (*Im Ich-sagen*), o *Dasein* se pronuncia como ser-no-mundo (*In-der-Welt-sein*). O eu significa o ente que se é, “sendo no mundo.” Heidegger escreve que já-ser-no-mundo enquanto ser-junto-a-um-manual-intramundano significa, de modo

originário, anteceder-se. Anteceder-se pertence à estrutura da preocupação (*Sorge*).

O si-mesmo só pode ser lido existencialmente no poder-ser si-mesmo em sentido próprio, ou seja, na propriedade do ser da presença (*Dasein*) como cura (*Sorge*). A partir dela é que se esclarece a consistência do si-mesmo (*Ständigkeit des Selbst*) enquanto pretensa permanência (*Beharrlichkeit*) do sujeito.²⁰⁴

Segundo Heidegger, o fenômeno do poder-ser próprio abre também uma visão para a consistência do si-mesmo (*Ständigkeit des Selbst*) no sentido de ter adquirido sustento (*Standgewonnenhaben*). Do ponto de vista existencial, ainda segundo Heidegger, a autoconsistência (*Ständigkeit des Selbst*) nada mais é do que a decisão antecipadora (*vorlaufende Enschlossenheit*). Sua estrutura ontológica desvela a existencialidade do si-mesmo que ele, em si mesmo, é (*die Existenzialität der Selbstheit des Selbst*).

Ora, as considerações que Heidegger faz a cerca do *Selbst* e de todos os seus termos derivados estão, ao longo de *Ser e Tempo*, próximas a mundanidade do mundo heideggeriano. Se, em Heidegger, a mundanidade do mundo está próxima ao primado da visão, conseqüentemente, o *Selbst* heideggeriano também se encontra próximo ao mesmo primado. Mais do que um si-mesmo, o *Selbst* é, em *Ser e Tempo*, um ver-a-si-mesmo. No ver-a-si-mesmo, abre-se espaço para uma interpretação originária do sentido ontológico da preocupação (*Sorge*); vendo a si mesmo e antecipando-se nesta visada, Heidegger discute o ser-para-a-morte do *Dasein*; vendo a si mesmo, o *Dasein* pode dizer “eu penso alguma coisa;” A partir do “vendo a si mesmo,” Heidegger pôde conceber a temporalidade como sentido ontológico da preocupação (*Sorge*). É importante ressaltar que Heidegger abre possibilidades para escaparmos ao primado da visão, mas ele pouco explora essas outras possibilidades. Portanto, a tarefa que se coloca diante de nós, ou melhor, que ressoa estridente aos nossos ouvidos, é acolher essas outras possibilidades.

No §65, a unidade originária da estrutura da preocupação (*Sorge*) reside na temporalidade. Nesse ponto, encontramos, em *Ser e Tempo*, a maneira pela qual Heidegger relaciona, a seu modo, a espacialidade do espaço com a temporalidade do tempo. A possível correlação entre espaço e tempo é um dos grandes temas da

²⁰⁴ HEIDEGGER, M., *Ser e Tempo*, p. 406.

Filosofia. Tal hipótese parece estar sempre presente quando os filósofos precisam aprofundar suas concepções sobre o tempo e/ou sobre o espaço. Ela já foi apresentada na *Física* de Aristóteles, em textos de Descartes, de Kant e também em *Ser e Tempo* de Heidegger. É como se, em última instância, as considerações sobre a espacialidade do espaço precisassem levar em conta a temporalidade do tempo, e vice-versa. Tais discussões não se restringem somente ao campo da Filosofia; as ciências também se debruçam sobre a correlação entre espaço e tempo.

O nosso questionamento sobre a temporalidade do tempo para além do primado da visão se expande. A partir das últimas considerações, podemos questionar: por que a espacialidade do espaço e a temporalidade do tempo são consideradas levando em conta somente o primado da visão? Pudemos observar, ao longo desta seção, que as considerações heideggerianas sobre o si-mesmo do *Dasein* estão entrelaçadas à espacialidade e à temporalidade a partir do paradigma visual. Embora indicadas por Heidegger em *Ser e Tempo*, as possibilidades para um outro, diferente desse paradigma, são pouco exploradas.

Na seção anterior deste capítulo, discutimos sobre a temporalidade musical. Em nosso trabalho, experimentamos a pulsação da temporalidade através dos batimentos cardíacos. Essa temporalidade se oferece à escuta e se afasta do primado da visão. Os músicos chamam de tempo a ressonância produzida pela pulsação dos batimentos cardíacos. Tal manifestação do tempo se oferece a ser escutada e nos permite conceber o tempo como algo entrelaçado a nós mesmos e não como algo subsistente e distinto do que somos.

Escutando a pulsação do tempo, concebemos o tempo como algo entrelaçado a nós mesmos. Escutando o tempo, conquistamos também um si-mesmo afastado do primado da visão e, talvez, afastado da espacialidade visual do espaço. Se o tempo é ressonância, pode-se perguntar pela espacialidade da ressonância. Contudo, o encontrar de tal espacialidade só será bem sucedido se for conquistado fora do paradigma visual. Sem esse cuidado, é provável que retomemos as mesmas considerações de que este trabalho pretendeu se desvencilhar. Considerar uma espacialidade outra que a espacialidade concebida

através do primado da visão é um desafio que se impõe à Filosofia a partir de nossas considerações sobre a temporalidade como pulsação.

Por outro lado, a pergunta pela espacialidade da ressonância impele ao ser da ressonância e à pergunta pela temporalidade do tempo. Escutar a si mesmo, escutar o tempo musical, é um modo de compreensão existencial que, talvez, abdique da espacialidade visual do espaço e que nos permita ampliar as considerações sobre o ser-no-mundo tal como Heidegger as concebeu.

No §65 Heidegger escreve que a temporalidade não é, de forma alguma, um ente. Ela nem é. Ela se temporaliza (*Sie ist nicht, sondern zeitig sich*).²⁰⁵ Para o autor, tempo é a temporalização da temporalidade (*Zeit ist ursprünglich als Zeitigung der Zeitlichkeit*) que, como tal, possibilita a estrutura da preocupação (*Sorge*). Escutar música é escutar a temporalização do tempo. Escutando a temporalização do tempo, escutamos a nós mesmos. Contudo, escutar a nós mesmos também é escutar a temporalização do tempo que se oferece à escuta independentemente de estarmos escutando música. Será que escutar a temporalização do tempo que, a cada vez, escutamos, ao escutar a nós mesmo, já é escutar música? Se assim o for, é necessário repensarmos o que é música. Tais considerações são pertinentes, mas escapam aos objetivos desta tese. Os desdobramentos dos questionamentos sobre a musicalidade da música se impõem como desafios estridentes tanto à Filosofia quanto à música.

4.3

Sensibilidade musical

Ao indagarmos sobre a temporalidade do tempo, a espacialidade do espaço e o si-mesmo (*Selbstheit*), encontramos, na analítica existencial presente em *Ser e Tempo*, o *Dasein* “vendo” a si mesmo. Concluimos que o texto heideggeriano, seguindo a tradição filosófica, esteve muito próximo ao sentido da visão e, por esse motivo, questionamos se é possível uma compreensão existencial pautada na escuta; mais especificamente: na escuta musical. Contudo, há um equívoco que

²⁰⁵ HEIDEGGER, M., *Ser e Tempo*, p. 413.

precisa ser esclarecido. O que Heidegger entende por sentido (*Sinn*) em *Ser e Tempo* se explicita em dois momentos por nós já considerados no §65 e no §34 respectivamente:

Do ponto de vista ontológico, o que se busca com o sentido da cura (*Sorge*)? O que significa sentido (*Sinn*)? A investigação deparou-se com esse fenômeno no contexto da análise do compreender (*Verstehen*) e da interpretação (*Auslegung*). De acordo com a análise, sentido é o contexto no qual se mantém a possibilidade de compreender alguma coisa sem que ele mesmo seja explicitado, ou tematicamente, visualizado (*in den Blick kommt*).²⁰⁶

Chamamos de sentido o que pode ser articulado na interpretação (*Auslegung*) e, por conseguinte mais originariamente ainda já no discurso (*Rede*).²⁰⁷

Segundo as passagens supracitadas, o sentido não se relaciona diretamente com toda e qualquer sensibilidade. De acordo com *Ser e Tempo*, é equivocado dizermos sentido visual, auditivo, etc, pois, sentido (*Sinn*) não é equivalente à sensação (*Empfindung*). Para Heidegger, sentido é a perspectiva do projeto primordial a partir do qual alguma coisa pode ser concebida em sua possibilidade como aquilo que ela é.²⁰⁸ O sentido é a perspectiva do projeto primordial de um compreender ser. Assim sendo, ao retomar as considerações presentes neste trabalho, precisamos esclarecer que a tradição filosófica esteve próxima à sensibilidade visual e não ao sentido da visão.

Se por um lado, sentido não está, em *Ser e Tempo*, diretamente relacionado a sensações visuais, auditivas, táteis, olfativas e gustativas; por outro lado, Heidegger remonta ao primado da sensibilidade visual para compor a analítica existencial do *Dasein* e, conseqüentemente, para discorrer sobre sentido. Cria-se então um paradoxo: a analítica existencial do *Dasein*, que se fundamenta no paradigma da visão, ou melhor, no paradigma da sensibilidade visual, não interpela pelo ser da sensação visual e de qualquer outra sensação. Sem a investigação da ontologia das sensações, torna-se tarefa quase impossível conceber uma compreensão existencial que atinja os seus propósitos e, torna-se ainda mais remota, tendo em vista o primado visual, formular uma compreensão existencial pautada na escuta de si mesmo.

²⁰⁶ HEIDEGGER, M., *Ser e Tempo*, p. 408.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 223.

²⁰⁸ *Ibid.*, p.408.

Os gregos possuem diversas palavras para expressar aquilo que em português traduzimos por sensação e percepção. Algumas delas foram reproduzidas na terceira seção do primeiro capítulo desta tese: αἰσθήσις e παθήμασιν. Este último termo está diretamente ligado aos afetos (παθη). A palavra que Heidegger utiliza para sensação em *Ser e Tempo* é *Empfindung*. Segundo o dicionário *Langenscheidt*, a palavra alemã *Empfindung* pode ser traduzida ora por sensação ora por sentimento. À seu modo, Heidegger se ocupou dos afetos (*Befindlichkeit/Stimmung*), mas não os relacionou devidamente às sensações corporais assim como os gregos fizeram a partir do vocábulo παθήμασιν.

Como seja, uma outra questão que se impõe. O que é, afinal, corpo (σωμα)? Em *Ser e Tempo*, Heidegger associa a corporeidade (*Körperlichkeit*) a uma caracterização ôntica subsistente (*Vorhandensein*) derivada do pensamento filosófico moderno. No §19, ele analisa a *res corporea* de Descartes procurando sua determinação ontológica a partir da pergunta pela substancialidade desse ente como substância. Nesse movimento, o autor escreve que a extensão (*extensio*) deve ser primeiramente atribuída à coisa corporal. Contudo, segundo Heidegger, o que na coisa corporal satisfaz ao constante permanecer, é o que nela é propriamente ente e não ser.

A dureza é experimentada no tato. O que nos diz o tato sobre a dureza? As partes das coisas duras resistem ao movimento da mão, por exemplo, ao querer empurrar. Se os corpos duros, isto é, os que não cedem à pressão, trocassem de lugar com a mesma velocidade com que a mão corre em direção aos corpos, então nunca se chegaria a tocá-los, e a dureza nunca seria percebida e, com isso, portanto, nunca seria dureza. No entanto, não se compreende de forma alguma de que maneira as coisas que se afastam nessa velocidade haveriam de, com isso, perder algo de seu corpóreo. Se elas a conservam em mudanças de velocidade, que tornariam impossível a dureza, é porque esta não pertence ao ser desses entes.²⁰⁹

Heidegger escreve que Descartes evita a pergunta ontológica pela substancialidade se mantendo apenas no nível ôntico. Ao restringir sensibilidade e corporeidade ao nível ôntico, Heidegger não se ocupará do ser de nenhuma delas. Contudo, o filósofo não percebe que, na passagem acima, o apelo visual contido no argumento é tamanho e que atrapalha a compreensão daquilo que se gostaria de questionar, a saber, a compreensão da dureza e do tato. Tal apelo está presente

²⁰⁹ HEIDEGGER, M., *Ser e Tempo*, p. 142.

em toda ontologia proposta em *Ser e Tempo*. Se não perguntarmos pelo ser da sensibilidade, das sensações e do corpo, a relação entre sensibilidade e corpo ($\sigma\omega\mu\alpha$) não poderá ser devidamente abordada na analítica existencial do *Dasein*.

A pergunta pela ontologia das sensações corporais se torna ainda mais complexa já que afirmar que possuímos cinco espécies de sensações - visão, audição, olfato, paladar e tato - não é suficiente para o nosso trabalho. Nesta tese discutimos a temporalidade a partir da escuta musical. Uma escuta que ressoa temporalidade através da pulsação cardíaca. A pulsação cardíaca não é apenas ouvida por nós, ela é sentida por nós numa espécie de vibração. Ouvimos e sentimos os batimentos do coração vibrar em nossos corpos e, nesse momento, estamos ao mesmo tempo próximos e distantes de nós mesmos. Tais batimentos se presentificaram como ressonância. Sugerimos o termo ressonância para dar conta dessa escuta musical da temporalidade porque tal vocábulo se aproxima tanto da sensação auditiva quanto da sensação tátil. Trata-se de um intermediário entre as duas sensações, mais do que isso, algo capaz de evocar uma temporalidade que dispensa as metáforas visuais.

Além disso, quando escutamos uma música, não somente escutamos música; escutamos e sentimos a música pulsar junto aos nossos corações. A temporalidade musical ressoa e se temporaliza junto àquilo que somos, no tempo de uma experiência densa de sentido. Através de nossos batimentos cardíacos, escutamos e sentimos a temporalidade próxima à nossa audição e ao nosso tato. O tempo ressoa, ele nos afeta: nos alegra, nos entristece. Ao ouvir música, nós podemos escutar e sentir a ressonância temporal que nos atravessa ao longo de nossas vidas. Através desta ressonância, podemos produzir música e, de certo modo, somos música.

O tempo ressoa, ele nos toca e também o tocamos através da ressonância produzida. Em português, utilizamos expressões como “tocar uma música,” “tocar um instrumento.” Ao tocarmos um instrumento musical, o instrumento também nos toca de tal modo que ele não se apresenta mais como um simples instrumento. Contudo, ao tocar um instrumento, não apenas a temporalidade ressoa, pois o instrumento também ressoa a partir do nosso toque. O instrumento ressoa não apenas como vibrações sonoras produzidas numa caixa acústica. O instrumento

ressoa junto à ressonância temporal quando é tocado, isto é, o instrumento se entrelaça ao músico diante das ressonâncias produzidas por ambos: o instrumento ressoa notas musicais enquanto o instrumentista ressoa temporalidade.

Estamos falando de um toque muito próximo à musicalidade da música, um toque auditivo e tátil, que nos afeta de diversos modos: seja quando produz uma abertura pela qual é possível escutar temporalidade, seja quando nos sentimos afinados junto a tonalidades afetiva. Todavia, este toque também nos incita a questionar pelo ser da ressonância temporal. Próximos a essa ressonância, pergunta-se pela espacialidade da ressonância. Mas, como adentrar a espacialidade da ressonância se o ser da ressonância ainda se encontra obstruído?

Encontramos até agora duas espécies de ressonância: a ressonância dos instrumentos musicais e a ressonância da temporalidade próxima à escuta musical. Tal escuta nos levou a questionar o ser da sensibilidade auditiva e tátil, pois a escuta musical se encontra próxima a esses dois sentidos. Há, contudo, uma ressonância em particular que parece possuir dentro de si esses dois tipos de ressonância supracitados: a ressonância do cantar. Cantar é um fenômeno de difícil explicação. O que é cantar? Sabemos que cantamos e que o canto, como qualquer outro instrumento musical, ressoa. Entretanto, o canto ressoa junto aos nossos corpos de um modo muito diferente. A consonância entre a ressonância temporal daquele que canta e, simultaneamente, a ressonância de seu instrumento cantante é certamente notável. Qual o instrumento do cantor? Serão as pregas vocais? O diafragma? O aparelho respiratório? Será que os conceitos provenientes das ciências biológicas dão conta daquilo que enunciamos anteriormente como corpo (σωμα)?

Sabemos que o cantor canta com a sua voz. Mas, novamente, o que é voz? A voz não é um simples instrumento de comunicação para aquele que canta. Uso a voz para falar, para discursar, para dizer. Nesses casos cotidianos, a voz comunica e diz, inclusive na forma de silêncio. Todavia, a voz também canta. Esta é também uma das possibilidades intrínsecas da voz. Muitos instrumentistas dizem, inclusive, que seus instrumentos são mais voz do que a própria voz que emitem a partir de suas pregas vocais. Eu canto e falo através da minha voz e, em ambos os casos, a voz possui timbre. Mas o que é timbre?

Segundo a tradição musical, dá-se o nome de timbre à característica sonora que nos faz distinguir sons que possuem a mesma frequência. Dessa forma, é fácil distinguir vozes de pessoas próximas a nós mesmo que estas vozes estejam classificadas dentro de uma mesma categoria. É muito claro para mim, por exemplo, distinguir a voz de meu pai da voz de meu irmão ainda que eu possa classificá-las como pertencentes à categoria de vozes masculinas. Ou seja, há algo que distingue uma voz da outra, chamamos essa distinção de timbre. Ou quando ouvimos um naipe de violinos, e, se atentarmos bem, percebemos que, ainda que pertençam a mesma família de cordas, cada violino possui um timbre diferente. O timbre singulariza e, nesse sentido mais específico, a concepção de voz precisa abarcar o timbre. O timbre funciona como um referencial musical da fala e do canto, algo como uma seta que aponta aquele que está cantando ou falando.

Esses poucos parágrafos são muito pouco para se chegar a conclusões acerca do ser da ressonância, do canto, da voz ou do timbre. Mesmo as fronteiras entre o cantar e o falar são de difícil acesso. Há, contudo, um ponto que nos interessa: a voz, como ressonância tanto no falar quanto no cantar, se oferece junto ao timbre a ser escutada e a ser sentida corporalmente. Isso quer dizer que a ressonância vocálica que reverbera sensivelmente em nossos corpos está próxima à sensibilidade tátil e auditiva que exercitamos ao escutar uma música. Da mesma maneira, a ressonância temporal que conquistamos a partir da escuta musical se temporaliza próxima a essas duas formas de sensibilidade.

Quando fazemos aula de canto, é natural que os professores nos estimulem a criar “espaços” para cantarmos melhor. Tal criação de espaços se torna um desafio, pois, mesmo quando nos dizem que esses espaços são espaços dentro da boca, próximos ao peito ou ao diafragma, o apelo visual não consegue nos ajudar muito. É necessário tatear, ouvindo e sentindo a ressonância vocálica para criar espaços. A partir desse movimento, é possível aprender a modular a voz, é possível cantar. Por esse motivo, creio que a pergunta pela espacialidade da ressonância vocálica e pela temporalidade musical não necessitem da sensibilidade visual. Desconfio, inclusive, que a espacialidade da música prescindia ontologicamente da sensibilidade visual.

Escutamos a ressonância numa espécie de audição tátil, e, nessa escuta fundamentalmente musical, escutamos a nós mesmos. Talvez, por esse caminho, a compreensão existencial tendo como ponto de partida a escuta de si mesmo, seja possível. De todo modo, a espacialidade da ressonância musical é o lugar que abriga essa ressonância. Nesse lugar, a temporalidade se temporaliza, o canto emerge e a música acontece.

5

Música e a Técnica Moderna

5.1

Pro-dução musical e com-poisição musical

O que nos resta abordar é uma questão específica do universo musical, a saber: como a experiência de escutar musicalmente a temporalidade, um fundamento para toda produção e fruição musical, esteve ausente em diversas discussões acadêmicas sobre música. Já discutimos num capítulo anterior sobre o primado da visão ao longo da história da Filosofia. Certamente esse primado influenciou alguns dos livros de teoria musical como na seguinte definição retirada do livro *Teoria Musical* de Bohumil Med:

O timbre é a cor do som de cada instrumento ou voz, derivado da intensidade dos sons harmônicos que acompanham os sons principais.²¹⁰

Ora, o autor se utiliza do paradigma visual para explicar o que é timbre. Esse exemplo não me serve como caminho para adentrar a musicalidade do timbre e da música. Ao se utilizar de metáforas visuais, esta definição obstrui o caminho em direção ao que é musicalmente próprio ao timbre. Este é somente um exemplo, mas não é o único presente em diversos livros sobre música. Parece que, muitas vezes, os próprios músicos não conseguem abordar o que é próprio da música sem a utilização de recursos visuais.

Além dessa questão, discutirei também, nessa seção, como a partitura musical e todo o ensino de música pautado nesta forma de escrita parecem obstruir a escuta musical de tal modo que muitos músicos valorizam mais aquilo que estão lendo na partitura do que o resultado musical que se produz através dela. Em minha leitura, tal constatação não se deve apenas à necessária

²¹⁰ MED, B., *Teoria Musical*, p.12.

concentração técnica para se executar o material escrito na pauta musical. Creio que a utilização de metáforas visuais e a utilização da partitura, assim como outras formas de registros musicais, contribuam para o esquecimento da primazia da escuta musical. De maneira mais ampla, queremos demonstrar como tais situações encontram-se subordinadas à hegemonia da técnica moderna, assim como Heidegger a descreveu no texto *A Questão da Técnica*.

É certamente de extrema valia o auxílio de metáforas visuais para ajudar na compreensão de conceitos musicais. Entretanto, as vias das metáforas visuais dão conta da musicalidade da música? Claramente não. Por que então essas vias são priorizadas pelos livros de teoria musical citados anteriormente?

Escrever sobre a música exige, de certo modo, escapar da matéria prima auditiva e musical que a constitui: para se ler um texto, é necessário que utilizemos nossos olhos. Todavia, isto não quer dizer que a experiência da leitura de um texto sobre música deva suscitar apenas o sentido da visão. Nenhuma leitura se restringe à visualização das páginas do texto. Leituras podem suscitar pensamentos, sensações visuais, táteis, sonoras, etc. Por que então alguns livros de teoria musical parecem estar satisfeitos com a utilização de metáforas visuais para dar conta de seus conceitos? Será uma simples questão de teoria e prática?

Se for esse o caso, aprenderíamos, de um lado, a teoria musical com ajuda dos olhos e do pensamento e, do outro lado, aprenderíamos a prática musical ouvindo e tocando música. Parece que essa é uma boa resposta para minhas inquietudes. O desafio então seria unir a via da teoria com a via da prática. Sobre os modos de vencer esse desafio, não consigo encontrar respostas. Sobretudo nos livros de música. Mas por que sempre seguimos a dicotomia teoria e prática? Há algo que parece obstruir os textos sobre música em suscitar experiências musicais. Quando leio um livro sobre a utilização do azul e do amarelo por Vincent van Gogh, mesmo não sendo um artista, imagino vários tons de azul e de amarelo que, de certo modo, me situam dentro daquilo que estou lendo. Entretanto, ao ler um texto sobre uma sinfonia em Dó Maior ou sobre a importância da escala de Ré Menor no quarto movimento da nona sinfonia de Ludwig van Beethoven, por que a leitura não me suscita sonoridades que me situem dentro daquilo que está sendo discutido? Posso até imaginar uma orquestra tocando uma peça musical qualquer,

esforço-me para imaginar que tipo de sonoridade cada instrumento produz, mas não tenho quase nenhuma pista efetiva do tipo de sonoridade musical que está sendo discutida. Se não conheço a peça musical referida ou se não sou um músico hábil, não conseguirei ter nenhuma ideia próxima do que esteja sendo discutido num artigo sobre música; nem mesmo tendo ouvido música a minha vida inteira. Será que me falta conquistar certo domínio técnico musical para suprir tal deficiência?

No caso da partitura musical, escrita que utilizamos inclusive para exercitar nossas práticas musicais, pode-se dizer que ela suscita experiências musicais. Quando lemos a nota dó na partitura, podemos tocá-la e ouvir sua musicalidade com o auxílio de instrumentos. Tal música produzida pela leitura da partitura permite um tipo de fruição musical. O mesmo não se pode dizer se não possuímos um instrumento ao nosso lado. Se somente leio na partitura a nota dó, não tenho ideia de sua musicalidade. A partitura é um meio pelo qual os instrumentistas são guiados pelos compositores e arranjadores a produzir certo tipo de música. Nesse caso, a escrita musical é um intermediário entre aquele que a escreveu e aquele que irá tocá-la.

Portanto, mais do que ler a partitura, é necessário tocá-la com o auxílio dos instrumentos. A partitura não suscita sonoridades partindo diretamente de sua leitura, ela suscita sonoridades a partir de instrumentos musicais e dos intérpretes que a executam. O resultado da execução de partituras é a produção de música. Certamente a partitura não é a única via possível para a produção musical, mas, como estamos nos restringindo às produções acadêmicas, fiquemos com ela.

Durante o ensino musical em universidades e conservatórios, é necessário aprender a ler partituras. Tal aprendizado é fundamental não só para se produzir música com o auxílio de instrumentos, mas também para se estudar técnicas de harmonia, arranjo, contraponto, etc. É certo que dominar a escrita musical dá subsídios para se exercitar musicalidade. Entretanto, na maior parte das vezes, priorizamos de tal modo o domínio da escrita e das técnicas musicais que esquecemos completamente da musicalidade da música. Esquecemos de escutar aquilo que estamos produzindo a partir da leitura de textos técnicos sendo a própria partitura, ela também, um texto técnico. Não é incomum, ao se estudar

música, privilegiar a posição técnica de bolinhas em pentagramas sem se preocupar em escutar uma vez sequer o resultado musical de tanto estudo. Não é incomum, nas academias de música, esquecermos de escutar música.

Contudo, há exceções. São poucos aqueles que, ao ler uma partitura, conseguem efetivamente escutar as notas escritas sem precisar do auxílio de seus instrumentos para tocá-las. Também são poucos aqueles que conseguem escutar escalas e compreendê-las musicalmente sem o auxílio de seus instrumentos. Dentre os músicos que não possuem tal capacidade, encontram-se muitos músicos que possuem educação musical longeva.

Geralmente justificamos tal constatação alegando que a grande maioria dos músicos, aqueles que precisam do auxílio de instrumentos para escutar música, não possui uma boa formação técnica; ou ainda, que a habilidade de escutar música sem o auxílio de instrumentos demandará anos de estudo e de prática musical até que seja devidamente desenvolvida. Podemos atribuir também tal habilidade apenas a alguns escolhidos pela natureza, um privilégio concedido somente aos famosos gênios musicais com ouvidos absolutos.

Todas essas hipóteses são possíveis. Contudo, quero me concentrar numa outra via: acredito que o primado da visão e da escrita musical influenciaram na restrição da escuta musical e da produção musical proveniente dessa escuta à hegemonia da concepção de música como arte musical pela técnica moderna. Tal restrição parece contribuir para a submissão da escuta musical ao primado da visão e da escrita musical. Se assim o for, não é por acaso que a experiência de escutar musicalmente a temporalidade esteja ausente em muitos dos livros de teoria musical e que tal escuta não se ofereça como uma contribuição para a expansão da compreensão filosófica do tempo. Voltemos para as duas definições de música presentes no primeiro capítulo desta tese:

Música é a arte dos sons, combinados de acordo com suas variações da altura, proporcionados segundo a sua duração e ordenados sob as leis da estética. São três os elementos fundamentais que se compõe a música: melodia, ritmo e harmonia.²¹¹

²¹¹ PRIOLLI, M, L, M., Teoria Musical: Princípios básicos da música, p. 6.

Música é a arte de combinar sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo.²¹²

De modo geral, para ambas as definições, música é a *arte* dos sons. Como dito anteriormente, tal afirmação é cara tanto à Filosofia quanto aos estudos de teoria da música. Devemos atentar agora para a palavra “arte,” ela provém do fazer artístico que os gregos denominavam como τέχνη. A τέχνη pertence à ποιήσις que foi traduzida por Heidegger, no texto *A Questão da Técnica*, por produção (*Her-vor-bringen*). Pro-duzir é, na leitura de Heidegger, proceder do não-vigente para a vigência. Tal é o modo de proceder de artesãos, de artistas e também da *physis* (φύσις). Esta última possui a máxima ποιήσις, pois o vigente φύσει tem em si mesmo o eclodir da pro-dução.

Mas como é que se dá e acontece a pro-dução e o pro-duzir, seja na natureza, seja no artesanato, seja na arte? O que é a pro-dução e o pro-duzir em que jogam os quatro modos de deixar-viger? O deixar-viger concerne à vigência daquilo que, na produção e no produzir, chega a aparecer e apresentar-se. A pro-dução conduz do encobrimento para o desencobrimento. Só se dá no sentido próprio de uma pro-dução, enquanto e na medida em que alguma coisa encoberta chega ao desencobrir-se.²¹³

Heidegger escreve que é no desencobrimento (ἀλήθεια) que se funda toda a pro-dução e que nele repousa a possibilidade de toda a pro-dução. A técnica é um dos caminhos para que a pro-dução atinja o seu propósito: conduzir do encobrimento para o desencobrimento. A técnica, do grego τέχνη, é uma forma de desvelamento que abarca o fazer na grande arte e nas belas artes. Nas palavras de Heidegger, este des-encobrir da técnica recolhe antecipadamente numa unidade a matéria e o perfil daquilo que será produzido antes mesmo de sua produção, ou seja, já vislumbra aquilo que será produzido como uma coisa pronta e acabada antes mesmo de ser produzida, e determina daí o modo da elaboração.

O decisivo da τέχνη não reside, pois, no fazer e no manusear, nem na aplicação de meios, mas no desencobrimento mencionado. É neste desencobrimento e não na elaboração que a τέχνη se constitui e cumpre uma pro-dução.²¹⁴

A partir destas considerações, podemos afirmar que arte musical também participa de uma pro-dução. Para que essa pro-dução se cumpra, é necessário técnica. Esta forma de desencobrimento originário da técnica, Heidegger sublinha, é diferente do desencobrimento dominante da técnica moderna:

²¹² MED, B., Teoria Musical, p. 11.

²¹³ HEIDEGGER, M., A Questão da Técnica, p. 16.

²¹⁴ Ibid., p. 18.

O descobrimento dominante na técnica moderna não se desenvolve, porém, numa produção no sentido de *ποίησις*. O descobrimento, que rege a técnica moderna, é uma exploração que impõe à natureza a pretensão de fornecer energia, capaz de, como tal, ser beneficiada e armazenada.²¹⁵

Precisamos primeiramente distinguir a técnica moderna da técnica como produção, como *ποίησις*, pois essa distinção nos ajudará a compreender o porquê de chamarmos as peças musicais de composições musicais a partir da modernidade e também o porquê daquele que exerce o ofício de produção de arte musical ser chamado de compositor. Heidegger escreve que o descobrir que domina a técnica moderna, diferentemente da produção (*Her-vor-bringen*), possui, como característica, o pôr, no sentido de explorar (*Herausfordern*). Quando um antigo moinho de vento funcionava, suas alas giravam ao vento sem extrair energia das correntes de ar para armazená-las. Contemporaneamente, uma região se desenvolve na exploração de fornecer carvão e minérios para serem armazenados. A relação do homem com a natureza também era de outra ordem: enquanto o camponês lavrava, ele cuidava, protegia e tratava da terra. Hoje, explora-se desafiando uma área de terra, um rio, o vento. Heidegger escreve que, na técnica moderna, se dis-põe (*stell*) da natureza e se dis-põe num sentido de exploração.

Não se dis-põe de carvão, por exemplo, apenas para torná-lo disponível em algum lugar, mas também para estocá-lo no sentido de ficar a postos para se dispor como da energia solar nele armazenada.²¹⁶ Para justificar esta afirmação, Heidegger expõe seu famoso exemplo do rio Reno:

A usina hidroelétrica posta no Reno dispõe o rio a fornecer pressão hidráulica, que dis-põe as turbinas a girar, cujo giro impulsiona um conjunto de máquinas, cujos mecanismos produzem corrente elétrica. As centrais de transmissão e sua rede se dis-põem a fornecer corrente. Nesta sucessão integrada de dis-posições de energia elétrica, o próprio Reno aparece, como um dis-positivo. A usina hidroelétrica não está instalada no Reno, como a velha ponte de madeira que, durante séculos, ligava uma margem à outra. A situação se inverteu. Agora é o rio que está instalado na usina.²¹⁷

O rio Reno continua sendo um rio, mas, como sublinha Heidegger, à margem e como um objeto dis-posto à visitação turística por uma agência de

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ HEIDEGGER, M., A Questão da Técnica, p. 19.

²¹⁷ HEIDEGGER, M., A Questão da Técnica, p. 20.

viagens, por exemplo. É neste sentido que o desencobrimento da técnica possui o pôr: no sentido de explorar e no controle deste explorar.

Esta exploração se dá e acontece num múltiplo movimento: a energia escondida na natureza é extraída, o extraído vê-se transformado, o transformado, estocado, o estocado, distribuído, o distribuído, reprocessado.²¹⁸

Aquilo que é passível de ser explorado possui uma disponibilidade (*Bestand*). Heidegger coloca a disponibilidade como uma categoria que designa o modo em que vige e vigora tudo o que o desencobrimento explorador atingiu. O objeto descobre como disponibilidade, ele vige como disponibilidade. Este desencobrimento explorador acontece, pois o homem já foi e é desafiado a explorar as energias da natureza. Tal desencobrimento não é um feito do homem, o homem responde ao apelo do desencobrimento da técnica que o desafia a explorar a natureza, tomando-a por objeto de pesquisa até que o objeto desapareça no não-objeto da disponibilidade.²¹⁹ Heidegger chama de com-posição (*Gestell*)²²⁰ o apelo de exploração que reúne o homem a dis-por do que se des-encobre como disponibilidade.

Com-posição, “*Gestell*,” significa a força de reunião daquele por que põe, ou seja, que desafia o homem a des-encobrir o real no modo da dis-posição, como disponibilidade. Com-posição (*Gestell*) denomina, portanto, o tipo de desencobrimento que rege a técnica moderna mas que, em si mesmo, não é nada técnico.²²¹

Na com-posição acontece o desencobrimento em cuja consonância o trabalho da técnica moderna des-encobre o real, como disponibilidade. Contudo, é importante sublinhar que o verbo pôr (*stellen*), presente no termo com-posição (*Gestell*) remonta ao dis-por (*stellen*) do desencobrimento a partir da ποιησις.

Como consequência do desencobrimento explorador da técnica, há o surgimento das ciências modernas cujo modo de representação encara a natureza como um sistema operativo e calculável de forças. Mas o que toda essa discussão tem a ver com o nosso trabalho? Heidegger escreve que a essência da técnica moderna se mostra no que chamamos de com-posição. E ainda:

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Ibid., p. 22.

²²⁰ A palavra alemã *Gestell* possui várias possibilidades de tradução como “armação,” “estante,” “cavalete.” Trata-se de uma palavra difícil tradução. Manteremos a opção de tradução de *Gestell* por “com-posição,” sugerida por Emmanuel Carneiro Leão, pois ela atenderá aos propósitos desta seção.

²²¹ HEIDEGGER, M., A Questão da Técnica, p. 24.

Com-posição é a força de reunião daquele “pôr” que im-põe ao homem des-cobrir o real, como dis-ponibilidade, segundo o modo da dis-posição. Assim desafiado e provocado, o homem se acha imerso na essência da com-posição.²²²

Certo, mas o que isso diz respeito à música? Muitas vezes chamamos as nossas músicas de composições e os artistas que criam músicas de compositores. Mas essa coincidência de palavras é suficiente para afirmar que a música e a criação musical fazem parte do desencobrimento explorador da técnica moderna e que esse desencobrimento obliterou, de certa maneira, um modo de experimentar o ser da música assim como ele o fez com o rio Reno? É possível confirmar tal hipótese?

Vamos retomar um pouco a história da música e observar como a escrita musical se desenvolveu ao longo dos séculos. Encontramos os primórdios da escrita musical quando o canto gregoriano começa a desenvolver referências para que aqueles que cantavam nos coros de igrejas pudessem direcionar melodicamente suas vozes para baixo e para cima, conforme o texto a ser recitado. Observamos os primórdios da escrita musical na figura a seguir:

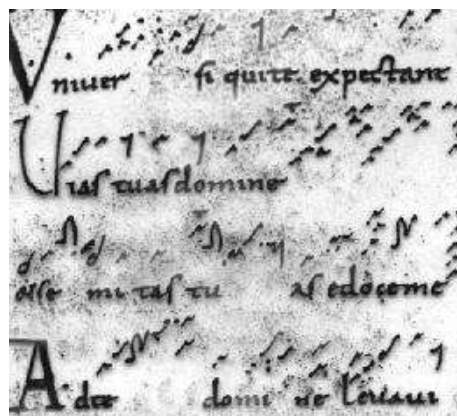


Figura 4 – Os primórdios da escrita musical.²²³

Nesta imagem é possível ver o texto a ser recitado, em latim, e também alguns traços, acima dos textos, direcionando quando a melodia deveria subir (ir para o agudo) e quando ela deveria descer (ir para o mais grave) para que o recitar se aproximasse do cantar. Estas primeiras referências desenvolveram-se ao longo dos séculos, tornando-se cada vez mais complexas:

²²² Ibid., p. 27.

²²³ Figura 4- Primórdios da escrita musical. Imagem retirada do website www.pt.wikipedia.org

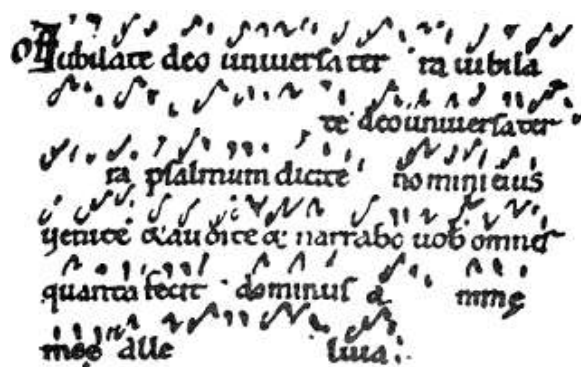


Figura 5 – Escrita musical e latim.²²⁴

Da necessidade por indicações cada vez mais detalhadas para obter afinações precisas e efeitos precisos, padronizou-se uma escrita musical em linhas que indicam as notas a serem atingidas:



Figura 6 – Os primórdios da pauta musical.²²⁵

Lemos o texto musical da esquerda para direita, como um livro. As notas nas linhas mais altas são as notas mais agudas enquanto que as notas nas linhas mais baixas são as notas graves. Com o advento das linhas e com a necessidade de abranger maiores extensões vocais, o pentagrama foi desenvolvido:

²²⁴ Figura 5 – Escrita musical e latim. Imagem retirada do website www.blog.fritzdobbert.com.br

²²⁵ Imagem retirada do website www.sanctamissa.pl

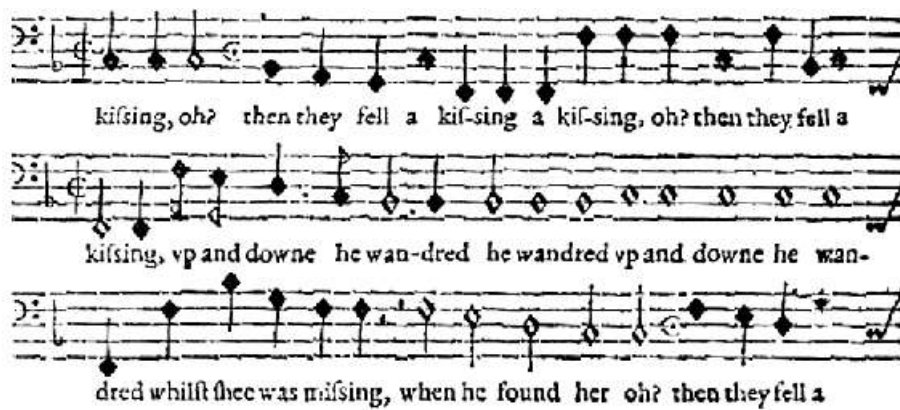


Figura 7 – O pentagrama e a clave de fá.²²⁶

Na figura anterior observamos o pentagrama, um sistema de coordenadas formado por um conjunto de cinco linhas, que é utilizado até hoje para a notação musical da maior parte das músicas. Cada ponto escrito no pentagrama simboliza uma nota que tem também sua duração precisamente determinada para servir de referência ao intérprete. Nos dias atuais, a pauta musical encontra-se desta maneira:

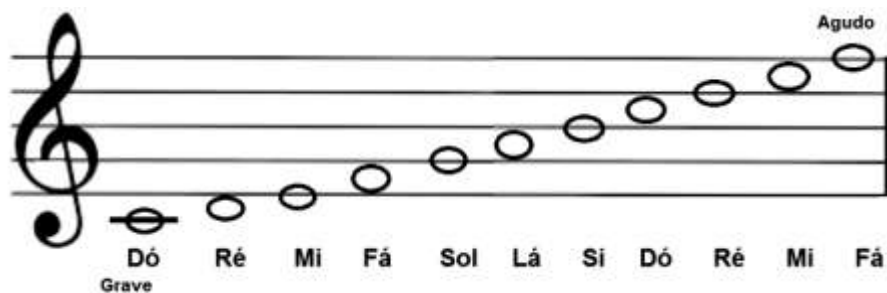


Figura 8- O pentagrama e a clave de sol.²²⁷

Ora, mas o que isso tem a ver com a técnica moderna? Em meados do século XVII, a pauta musical foi amplamente desenvolvida pelos músicos para se orientarem na interpretação das músicas. A partitura não foi desenvolvida por engenheiros, cientistas e nem mesmo por filósofos. Será então que a música não se encontra sob o domínio da técnica? Seria ingênuo pensar desta maneira? A técnica moderna e seu desenvolvimento desencobridor, cujo advento Heidegger remonta ao século XVII, é destino do homem. Heidegger escreve que destino é a

²²⁶Figura 7 – O pentagrama e a clave de fá. Imagem retirada do website www.revistas.ufg.br

²²⁷Figura 8- O pentagrama e a clave de sol. Imagem retirada do website www.essaseoutras.com.br

força de reunião encaminhadora que põe o homem a caminho de um descobrimento.²²⁸ Pôr a caminho significa destinar.

A essência da técnica repousa na com-posição. Sua regência é parte do destino. Posto pelo destino num caminho de descobrimento, o homem, sempre a caminho, caminha continuamente à beira de uma possibilidade: a possibilidade de seguir e favorecer apenas ao que se des-encobre na dis-posição e de tirar todos os seus parâmetros e todas as suas medidas.²²⁹

A escrita musical se desenvolveu com a necessidade de tornar precisa a execução de notas e garantir efeitos sonoros precisos. Para cumprir tal objetivo, criou-se um sistema de coordenadas parecido com o eixo de coordenadas cartesiano. Os músicos criaram parâmetros cada vez mais complexos para garantir as medidas do som, da duração e assegurar a excelência na execução das músicas pelos intérpretes. O desenvolvimento da escrita musical que, a princípio, servia como uma simples referência para que músicos convergissem na execução das peças musicais, foi se tornando tão complexo que há mais de um século tenta abarcar a totalidade da execução de músicas e do fenômeno musical. Atualmente, a pauta musical quer garantir que a música seja perfeitamente executada em qualquer lugar do mundo caso sejam observadas atentamente suas instruções. Isto significa que, se o músico atentar e tiver o domínio técnico sobre o material escrito, não haverá espaço para erros e, conseqüentemente, a peça será bem reproduzida.

Mas o que é uma peça bem reproduzida? É uma peça bem executada por respeitar todas as indicações técnicas presentes na partitura. É uma peça que esteja fiel ao material escrito fornecido por editoras e músicos que possuem credibilidade e respeito por seus pares, ou seja, por outros músicos. E para ser um músico de credibilidade, credibilidade acadêmica pelo menos, é necessário ter o domínio técnico de como fazer composições musicais e, obviamente, como escrever as composições musicais no sistema musical universal que chamamos de partitura. Neste movimento técnico, a música deixou de ser aquilo que escutamos e passou a ser o que está escrito no papel. Os músicos se esqueceram de cuidar, de proteger e de tratar da sua relação com a escuta musical e com a temporalidade.

²²⁸ HEIDEGGER, M., A Questão da Técnica, p. 27.

²²⁹ Ibid., p.28.

Na academia de música, prima-se pela técnica musical como aquela que dota os músicos da capacidade de compor músicas e escrevê-las na forma de partituras. Partituras são sistemas complexos de coordenadas que pretendem prescrever o modo como se executa as peças musicais exigindo um domínio técnico cada vez maior para seu entendimento. Vejamos o exemplo de partitura a seguir:

FAERIE'S AIRE and DEATH WALTZ
(from "A Tribute to Zdenko G. Fibich")

Words and Music by
John Stump
Arranged by Accident

Based on a Cre-magnon spinning ruse

Figura 9- Faerie's Aire and Death Waltz. ²³⁰

²³⁰ Figura 9- Faerie's Aire and Death Waltz. Imagem retirada do website www.socks-studio.com

O exemplo é forte, mas pertinente. Ao nos depararmos com a partitura acima, observamos que a escrita musical adquiriu tal grau de complexidade que somente os músicos bem treinados podem decifrá-la. Todavia, mesmo os músicos que, em sua formação, adquiriram a técnica de ler partitura, ficam impressionados com a complexidade desta peça musical. O assombro é geral. Esta complexidade gráfica não é um caso isolado, várias peças musicais possuem partituras muito complexas. Nosso questionamento primordial é: onde está a música nesta partitura? Será possível vislumbrar algum vestígio de musicalidade nesta escrita técnica? Alguns respondem que a música está na execução das notas escritas na pauta. Portanto, seguindo este pensamento, basta ter uma técnica de leitura musical bem apurada para conseguirmos escutar aquilo que a pauta nos mostra. Mas então, quando e por que a música foi subordinada à escrita musical? Se a música é supostamente a arte dos sons, por que a pauta musical deixou de ser apenas uma referência para nossos ouvidos e se tornou detentora de toda a musicalidade da música e de todas as possibilidades de escuta musical?

Certamente o primado da visão como sentido primeiro ao longo da história do pensamento contribuiu para tal movimento. Discutimos mais amplamente sobre este assunto nos capítulos anteriores. O que nos interessa neste momento é sublinhar que, assim como Heidegger sublinha, a mudança do paradigma técnico que antes era dis-posição, no sentido da *ποίησις*, e que se tornou com-posição. O próprio Heidegger sublinha que a *ποίησις* primava por uma *τέχνη* como forma de desvelamento que abarca o fazer na grande arte e nas belas artes. Este desvelamento é *ἀλήθεια*. Nele, se funda e repousa a possibilidade de toda elaboração produtiva.²³¹

Todavia, no paradigma técnico moderno, diferentemente da pro-dução (*Her-vor-bringen*), há o pôr, no sentido de explorar (*Herausfordern*). Não se dispõe na técnica moderna apenas para tornar algo disponível em algum lugar, mas também para estocar no sentido de ficar a postos para se dis-por quando quiser como que armazenado. Lyra Neto bem sublinhou esse armazenamento em seu artigo intitulado *Alegoria do Armazém*.²³²

²³¹ HEIDEGGER, M., A Questão da Técnica, p. 17.

²³² LYRA NETTO, E. B., A Atualidade da Gestell heideggeriana ou a Alegoria do Armazém.

No que tange à produção musical, escrevemos nossas partituras para armazená-las e torná-las disponíveis para sua execução. Com isso, ganhamos em relação aos estudos sobre história da música e ampliamos a disponibilidade de repertório a ser executado ao longo da história. Esses benefícios são incontestáveis. Contudo, assim como no caso do rio Reno, o desencobrimento da técnica musical como com-posição musical possui o pôr no sentido de explorar e o controle deste explorar. Neste sentido, a música vigora como aquilo que é passível de ser explorado por possuir uma disponibilidade (*Bestand*). Tal disponibilidade é uma categoria que designa o modo em que vige e vigora tudo o que o desencobrimento explorador atingiu. A música descobre como disponibilidade e vige somente como disponibilidade. Todas as outras possibilidades de ser da música, possibilidades musicais, ficam obstruídas sob o desencobrimento explorador da técnica musical moderna.

Assim, tranca-se uma outra possibilidade: a possibilidade do homem empenhar-se, antes de tudo e sempre mais e num modo cada vez mais originário, pela essência do que se des-encobre e seu desencobrimento, com a finalidade de assumir, como sua própria essência, a pertença encarecida ao desencobrimento.²³³

Heidegger escreve que, entre as duas possibilidades técnicas, o homem fica ex-posto a um perigo que provém do próprio destino. Tal perigo é o maior perigo: de o homem equivocar-se com o desencobrimento e o interpretar mal, ou seja, somente no modo da com-posição.

Quando o des-encoberto já não atinge o homem, como objeto, mas exclusivamente como disponibilidade, quando, no domínio do não-objeto, o homem se reduz apenas a dis-por da dis-ponibilidade – então chegou à última barreira do precipício, lá onde ele mesmo se torna dis-ponibilidade.²³⁴

No maior perigo, cresce a aparência de que tudo que nos vem ao encontro só existe à medida que é um feito do homem. Na busca incessante de exploração proveniente da com-posição, o homem não se sente atingido pela exploração nem a toma como um apelo. No âmbito da com-posição musical, o homem não mais escuta.

Onde a com-posição domina, afasta-se qualquer outra possibilidade de desencobrimento. A com-posição encobre, sobretudo, o desencobrimento que, no sentido da *ποίησις*, deixa o real emergir para aparecer em seu ser. Ao invés, o pôr da ex-ploração impele à referência contrária com o que é e está sendo. Onde reina

²³³ HEIDEGGER, M., A Questão da Técnica, p. 29.

²³⁴ Ibid.

a com-posição, é o direcionamento e o asseguramento da disponibilidade que marcam todo o descobrimento. Já não deixam surgir e aparecer o descobrimento em si mesmo, traço essencial da disponibilidade.²³⁵

Na com-posição, as outras possibilidades de musicalidade da música encontram-se obstruídas. Ou seja, o ser musical da música como ἀλήθεια, o emergir musical do seu ser no sentido da ποίησις está obstruído. A escrita musical obstrui o modo de ser originário da música, pois, no modo da com-posição, não mais nos preocupamos em escutar música, mas sim em ler o que está disponível e que foi armazenado como com-posição musical. No modo da com-posição, acreditamos que o que está escrito e armazenado nas partituras possui a totalidade da musicalidade da música e, desse modo, perdemos a escuta musical.

Analisemos agora o embasamento teórico musical que fundamenta a técnica musical como com-posição. Retomemos a definição de música contida no livro *Teoria Musical* de Bohumil Med:

Música é a arte de combinar sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo. As principais partes de que a música é constituída são:

- 1 – Melodia: conjunto de sons dispostos em ordem sucessiva (concepção horizontal da música)
- 2 – Harmonia: conjunto de sons dispostos em ordem simultânea (concepção vertical da música)
- 3 – Contraponto – conjunto de melodias dispostas em ordem simultânea (concepção ao mesmo tempo horizontal e vertical da música).
- 4- Ritmo: ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia.²³⁶

Para além das considerações trazidas anteriormente neste trabalho sobre a influência do primado da visão no ensino de música e que está presente nas definições acima, observa-se que essas definições dos elementos constitutivos da música já estão direcionadas para a leitura vertical e horizontal de partituras. Consequentemente, tais definições pressupõem uma espacialidade musical que não é questionada. Existe realmente uma espacialidade musical? Se ela existe, qual a relação entre a espacialidade musical e a temporalidade musical? Essas perguntas não são feitas. De modo geral, tendemos a abordar tanto a possível

²³⁵ HEIDEGGER, M., A Questão da Técnica, p. 30.

²³⁶ MED, B., Teoria Musical, p. 11.

espacialidade musical quanto a temporalidade musical como elementos muito próximos aos conceitos de espaço e tempo provenientes das ciências da natureza. Essas abordagens em nada nos ajudam a pensar sobre a musicalidade da música.

O que também chama a atenção nos conceitos supracitados é a falta de qualquer preocupação em explicar como que as partes constitutivas da música se relacionam entre si. As partes são parte de um todo musical? O todo é a soma das partes? A explicação fornecida pelo autor se prende ao sentido da visão, à leitura de partituras e não nos traz qualquer possibilidade de perceber a música através da escuta.

Há ainda outra observação: não é por acaso que os livros sobre teoria musical dispõem, com intuito de serem guias didáticos, tabelas que pretendem dar conta da essência daquilo que não explicam. O que dizer então das tabelas com representações dos acordes musicais pela cifragem alfabética? Tais tabelas pretendem que haja uma totalidade de sons cuja disponibilidade (*Bestand*) intrínseca seja passível de exploração pelo homem. Não se dis-põe dos sons apenas para torná-los disponíveis em algum lugar, mas também para estocá-los no sentido de ficar a postos para se dis-por como energia armazenada. As tabelas retiradas dos manuais de teoria musical carregam consigo esta pretensão e tornam quase impossível a experiência da ἀλήθεια. O perigo, o maior perigo, é, em nosso caso, o homem equivocar-se achando que o descobrimento da com-posição é a única maneira de descobrimento musical.

Não só a escrita musical pertence à com-posição, mas também todas as outras formas de armazenamento de música que desenvolvemos, com auxílio da ciência, ao longo dos séculos. No passado, escrevíamos as músicas nas partituras para servirem como referência e para que pudéssemos armazenar todo o material musical numa biblioteca a fim de que ele se tornasse disponível. Posteriormente, com a invenção do fonograma, elevamos esse armazenamento para outro patamar, pois, antes das vitrolas, só era possível escutar música quando alguém tocasse música.

Com o advento das vitrolas, perde-se a necessidade de se estar na presença de músicos para se escutar música. A partir de então, bastava somente colocar o fonograma no aparelho e reproduzir o disco para se sentir, como se dizia na época,

dentro de um concerto. Começamos então a armazenar discos long-play, fitas cassete, CDs, mp3, *streaming*, etc, como se estivéssemos armazenando a musicalidade da música e dispuséssemos da música a nosso belprazer. Os fonogramas advêm do mesmo paradigma da técnica moderna que descrevemos anteriormente com as partituras. Atualmente cremos possuir todo o repertório musical mundial à nossa disposição em nossos *smart phones* e nossos computadores. Pagamos mensalmente empresas que nos oferecem a disponibilidade desse material que se diz quase ilimitado. Essa música é extraída, transformada, estocada, processada e reprocessada como a com-posição técnica exposta por Heidegger.

Mas será que toda essa música extraída, transformada, estocada, processada, reprocessada e reproduzida dão conta da musicalidade da música? Quando ainda não havia fonogramas, os concertos e outras formas de apresentação musical eram verdadeiros acontecimentos que chamavam a atenção da população. Escutar uma sinfonia de Beethoven era um evento singular, pois não havia como saber quando se escutaria a mesma sinfonia novamente, ou ainda, se seria possível escutar a mesma sinfonia novamente.

Da mesma forma acontecia a fruição das músicas ditas populares. Os eventos e festas de música popular despertavam o interesse musical daqueles que se dispusessem a ouvir canções. Tal experiência musical não fica atrás daquela experimentada nas casas de concerto. Cotidianamente reconhecemos que, quando vamos a uma apresentação de algum grupo musical que gostamos, temos uma experiência musical diferente daquela que o fonograma nos proporciona. Dizemos ainda que, quando a banda é boa, a experiência do show é melhor do que quando escutamos o disco em nossas casas.

Quando escutamos um show ao vivo que não se reduza à reprodução de cifras e partituras, ouvimos pro-dução. Produzir é proceder do não-vigente para a vigência. Tal é o modo de proceder de artesãos, de artistas e também da *physis* (φύσις). É no desencobrimento (ἀλήθεια) que repousa a possibilidade de toda elaboração produtiva. A τέχνη pertence à pro-dução, à ποιήσις. Ela é uma forma de desvelamento que abarca o fazer na grande arte e nas belas artes. Quando os bons músicos tocam música ao vivo, eles cuidam, protegem e tratam da música assim como o bom lavrador cuida de suas terras. Nesse sentido, tocar música é

produzir o musicar e isso exige τέχνη. Discorramos agora sobre a frase de Hölderlin que Heidegger cita no texto *A Questão da Técnica*:

Ora, onde mora o perigo
É lá que também cresce
O que salva²³⁷

Heidegger escreve que onde domina a com-posição, reina, em grau extremo, o perigo. No extremo grau do perigo, a força salvadora se enraíza até, o mais profundamente possível, é lá que ela medra e prospera.²³⁸ Contudo, a força salvadora não pode ser alcançada imediatamente e sem preparação. É necessário olhar o perigo com um olhar mais vivo, pois, a com-posição ameaça trancar o homem na dis-posição como se este fosse o único modo de desencobrimento. É justamente neste momento do perigo extremo que é possível perceber o crescimento do que salva: o próprio questionamento da técnica que nos permite perguntar pela essência da técnica e concebê-la não apenas como com-posição, mas também como pro-dução.

Assim, a vigência da técnica guarda em si o que menos esperamos, uma possível emergência do que salva.²³⁹

Heidegger escreve que a com-posição impele “perigosamente” a fúria do dis-por destruidor. Este oblitera toda visão do que o desencobrimento faz acontecer de próprio e que, além disso, põe em perigo qualquer relacionamento com a essência da verdade. Por outro lado, a mesma com-posição concede ao homem continuar a ser o encarecido pela veri-ficação (*Wahrnis*) da essência da verdade. À técnica pertence essa ambiguidade:

A essência da técnica é de grande ambiguidade. Uma ambiguidade que remete para o mistério de todo desencobrimento, isto é, da verdade.²⁴⁰

No início do pensamento ocidental, diz Heidegger, τέχνη designava a ποιήσις das artes em geral. A arte chamava-se apenas τέχνη e era piedade:

²³⁷ HEIDEGGER, M., *A Questão da Técnica*, p. 31.

²³⁸ Ibid.

²³⁹ HEIDEGGER, M., *A Questão da Técnica*, p.35.

²⁴⁰ Ibid.

πρόμος, isto é, integrada na regência e preservação da verdade.²⁴¹ A arte é um descobridor pro-dutor e pertence à ποιήσις.

Heidegger insiste que a consideração essencial do sentido da técnica e a discussão decisiva com ela têm de acontecer num espaço que, de um lado, seja consanguíneo da essência da técnica e, de outro, seja fundamentalmente estranho. A arte é, para Heidegger, um exemplo deste espaço na medida em que se ponha ao questionar. O texto de Heidegger termina com as célebres frases:

Quanto mais nos avizinharmos do perigo, com mais clareza começarão a brilhar os caminhos para o que salva, tanto mais questões haveremos de questionar. Pois questionar é a piedade do pensamento.²⁴²

A palavra que Heidegger utiliza para piedade é *Frömmigkeit*. Esta palavra alemã possui o mesmo radical da palavra *Fromm*, também traduzida por piedade, e que estava presente quando disséramos que, na Grécia, em dado momento, a arte era piedade: πρόμος, isto é, integrada na regência e preservação da verdade. Segundo o dicionário *Langenscheidt*, a palavra *Frömmigkeit* também pode ser traduzida por crença, uma forte crença. Assim, a arte era, na Grécia antiga, uma forte crença integrada na regência e preservação da verdade. Contudo, esta crença não é um simples achismo, pois, retraduzindo a última frase da citação acima, questionar é a crença pertencente ao pensamento. O pensamento questiona porque ele crê no questionamento. Neste questionamento exercido pelo pensamento, há a regência e preservação da verdade. Para os gregos, a arte é uma crença pertencente ao pensamento. Ela participa do modo de ser do pensamento e, nela, há também a regência e a preservação da verdade.

Quando Heidegger escreve no início de *A Questão da Técnica* que o questionamento trabalha na construção de um caminho, ele diz que o caminho é o caminho do pensamento. Questionar a técnica é construir um caminho e um espaço para o pensamento, mas, um espaço que, de um lado, seja consanguíneo da essência da técnica e, de outro, seja fundamentalmente estranho. Esta ambiguidade é importante para o pensamento.

E como podemos relacionar esses últimos parágrafos com a nossa realidade musical fundada na com-posição? Heidegger escreve ser necessário

²⁴¹ Ibid., p. 36.

²⁴² HEIDEGGER, M., *A Questão da Técnica*, p. 38.

olhar o perigo com um olhar mais vivo. Em nosso caso, precisamos escutar atentamente. De fato, encontram-se hoje à disposição dos músicos diversos registros musicais: partituras, LPs, CDs, Mp3, *streamming*, Youtube. Estes registros foram fundamentais para permitir o acesso de um vasto acervo musical a um número expressivo de pessoas ao longo dos últimos vinte anos.

Antigamente dependia-se de lojas de música, bibliotecas e livrarias para se ter acesso aos fonogramas e partituras. As dificuldades de importação e distribuição dos registros impediam que músicos em formação e músicos profissionais aprimorassem suas técnicas. Também existiam dificuldades no âmbito da troca de informações sobre pesquisas e até mesmo na divulgação de composições.

Com o advento da internet e de outras tecnologias, o acervo de fonogramas e outros registros musicais disponíveis para uma ampla camada da população aumentou significativamente. Além disso, com a criação de tecnologias recentes e com os *home studios*, o custo para a produção de fonogramas diminuiu. Conseqüentemente, com toda essa disponibilidade de músicas e avanços técnicos, nós deveríamos ter um amplo desenvolvimento de nossa cultura musical. Também deveríamos ter cada vez mais novos e diversos grupos de música aparecendo na cena musical. Além disso, a possibilidade de compartilhar vídeos de todos os lugares do mundo nos permitiria aprender técnicas musicais que antes nem imaginávamos que existissem.

Entretanto, mesmo com todos os avanços, parece que não alcançamos as metas listadas acima. Em nossa cultura popular, pelo menos aqui no Brasil, não conseguimos nos lembrar de grupos musicais que apareceram na última década e, menos ainda, de grupos musicais recém formados que conseguirão atingir, provavelmente, grande projeção dentro de alguns anos. Os artistas que mais vendem música continuam a ser os mesmos que vendiam há pelo menos trinta anos atrás. Os novos artistas da indústria musical, ainda que componham músicas, ganham muito pouco com essas composições. Muitos deles ganham muito mais dinheiro e reconhecimento com produtos relacionados à sua imagem e perfil do que com suas músicas.

As escolas de música, conectadas cada vez mais com novas tecnologias, veem cada vez menos alunos seus formando grupos musicais e tentando a carreira de músicos. A música se tornou uma atividade solitária dos jovens que procuram executar corretamente acordes e escalas de acordo com o que se ouve nos fonogramas. Todo desencobrimento (ἀλήθεια) que se funda na pro-dução musical e que permite a escuta musical, a criação musical, a improvisação e a prática de conjunto ficou obstruída pelo desencobrimento explorador da técnica moderna como com-posição. Ouve-se música, mas não se escuta música.

Não podemos justificar tais constatações somente com um viés sociológico. Não podemos simplesmente atribuir a qualquer forma de regime a culpa pelas tragédias de nossos tempos. Estamos discutindo a questão filosoficamente. Heidegger bem sublinha que o destino do desencobrimento como com-posição não é uma coação obtusa que nos força a uma entrega cega à técnica. Ele sublinha também que não basta arremeter desesperadamente contra a técnica e condená-la. O homem fica ex-posto a um perigo que provém do próprio destino.²⁴³ Não podemos adotar somente uma postura pessimista diante dessas constatações da contemporaneidade musical. Não esqueçamos:

Quanto mais nos avizinharmos do perigo, com mais clareza começarão a brilhar os caminhos para o que salva, tanto mais questões haveremos de questionar. Pois questionar é a piedade do pensamento.²⁴⁴

Quando o músico escuta um fonograma e, a partir dele, reconhece as notas no seu próprio instrumento de maneira que soe como no fonograma, dizemos que o músico “tirou a música.” Da mesma maneira, quando o músico consegue ler a partitura e executa aquilo que está escrito, também dizemos que ele tirou a música. Todavia, tirar a música não é somente reproduzir aquilo que está escrito na partitura ou disponível no fonograma. Tirar música é fazer música, é escutá-la afinado junto a ela, é produzir musicalidade e escutar a temporalidade através da escuta musical.

A temporalidade que ressoa fundamentalmente ao se escutar música não se oferece a nenhuma forma de registro proveniente da técnica moderna. Schoenberg estava certo ao escrever que a medição de compassos, tempos musicais e a própria partitura não dão conta da musicalidade da música e que o ritmo possui uma

²⁴³ HEIDEGGER, M., A Questão da Técnica, p. 38.

²⁴⁴ Ibid.

irregularidade natural próxima da fala humana e de outros ruídos naturais.²⁴⁵ A musicalidade da música não se oferece integralmente a nenhuma espécie de registro musical. Da mesma forma, ir ao show e escutar a música durante o show é ter uma experiência musical diferente de quando estamos em nossas casas ouvindo um fonograma ou consultando uma partitura.

O músico tem a possibilidade de criar música e de produzir música como descobrimento (ἀλήθεια). Não se trata de um descobrimento visual, trata-se de um descobrimento musical que valoriza a escuta como produção ποιήσις. Ποίησις é também τέχνη, pois a τέχνη designava a ποιήσις das artes. Este descobrimento do tirar a música provém de onde a arte musical permanecia quase esquecida: do cerne da técnica moderna presente na composição de partituras e em fonogramas no sentido de explorar (*Herausfordern*).

Tirar a música é tirar do velamento aquilo que estava obstruído nos registros musicais, a saber: é trazer à vigência a verdade da música e preservá-la ressoando como produção. É também um jeito de nos afinarmos temporalmente junto àqueles que já fizeram música, àqueles que fazem e àqueles que ainda farão música. Tirar música é escutar temporalidade. É participar da musicalidade e ser musicalidade, é abraçar o próprio destino.

²⁴⁵ SCHOENBERG, A., Harmonia, p. 298.

Conclusão

Quantas vezes dizemos: eu não vi o tempo passar! Usamos esta frase cotidianamente para expressar certo assombro diante do que ignoramos ao longo de um período e que, quando nos damos conta, se mostra modificado. Sentimos então um escape temporal, como se o próprio tempo escapasse de nós durante um intervalo e que agora ele, o tempo, volta a se manifestar mostrando o algo que foi por nós ignorado. Ignoramos frequentemente o crescimento de um parente próximo, o nosso envelhecimento, e, principalmente, o próprio passar do tempo.

Na maior parte das vezes, observamos o tempo como o resultado das modificações causadas por ele. Muitas dessas modificações são produto da ação lenta do tempo e só permitem ser visualizadas quando o intervalo temporal é extenso. O tempo se mostra como um enigma e assim foi considerado ao longo da tradição filosófica. O primeiro filósofo que escreveu um tratado que aborda detalhadamente a questão do tempo foi Aristóteles no quarto livro da *Física*. Este tratado influencia até hoje os livros de Filosofia que abordam a questão do tempo. Para além das diversas palavras que os gregos utilizavam para denominar o tempo e também para além de suas diversas leituras ao longo da história da Filosofia, encontramos comumente a experiência do tempo, seja nos textos filosóficos ou na experiências cotidianas supracitadas, atrelada ao sentido da visão.

Propusemos nesta tese uma forma de experimentar o tempo não a partir do sentido da visão, mas a partir da escuta musical. Ao longo dos capítulos, alguns pontos foram privilegiados em detrimento de outros. Nesta conclusão, me dedicarei aos temas que ficaram pouco explorados, às conquistas alcançadas e aos possíveis desdobramentos da pesquisa.

A fim de alcançarmos a escuta da temporalidade, abordei a tonalidade afetiva do tédio - caminho que escolhi seguir. Entretanto, isso não significa que não haja outras tonalidades afetivas fundamentais permeando as músicas. Há certamente várias tonalidades. Assim como o *Dasein* pode afinar-se a

diversas tonalidades afetivas, a música também se dispõe a diversas tonalidades afetivas. E se, ainda assim, por hábito, questiona-se afinal qual é a tonalidade afetiva fundamental, cito uma frase de Heidegger presente no livro *Contribuições à Filosofia: do Acontecimento Apropriador*:

Toda e qualquer denominação da tonalidade afetiva fundamental por meio de uma única palavra fixa-se sobre uma opinião equivocada. Toda e qualquer palavra é sempre retirada do que é legado pela tradição. O fato de a tonalidade afetiva fundamental do outro início precisar ser dotada de muitos nomes não contesta sua simplicidade, mas confirma sua riqueza e sua estranheza.²⁴⁶

Ao longo da discussão sobre o tédio, a fim de abrir caminho para conquistarmos a experiência do tempo a partir da escuta musical, não especifiquei a relação entre esta tonalidade afetiva e as peças musicais. É certo que algumas peças musicais nos entediam. Contudo, é possível que uma grande obra musical também seja, em certo sentido, tediosa? Façamos alguns esclarecimentos sobre o assunto:

A primeira forma de tédio foi caracterizada por uma serenidade vazia proveniente da ausência de um preenchimento em relação a um vazio presente. Nela, há o ser detido pela hesitação de um tempo requerido a partir de uma situação determinada por circunstâncias exteriores. A saber: ter que esperar por quatro horas o próximo trem numa estação ferroviária chifrim circundada por uma região desprovida de atrativos. Nesse caso, a busca pelo passatempo vem da busca de uma ocupação determinada com uma coisa qualquer para que o tempo passe o mais rápido possível e, finalmente, o trem chegue. Todavia, debater-se contra o tédio opressor com a inquietude própria do passatempo torna o tédio mais aflitivo e inquieto. Há, portanto, nessa primeira forma, a chegada como que exterior do tédio a partir de uma circunvizinhança determinada.

Conhecemos alguma música que permita nos afinarmos a essa forma de tédio? Ora, toda música com a finalidade do passatempo diante do tédio opressor e exterior está fundada na primeira forma de tédio. Esse tipo de música possui finalidade definida e sempre se encontra em segundo plano diante daquilo de que se ocupa prioritariamente. O objetivo desse tipo de música é claro, a saber: que o tempo passe mais depressa. Trata-se da chamada música ambiente que

²⁴⁶ HEIDEGGER, M., *Contribuições à Filosofia: Do Acontecimento Apropriador*, p. 26.

encontramos em elevadores, em transportes públicos e nas próprias estações ferroviárias e aeroportos. Ou ainda, a música que funciona para complementar outro passatempo qualquer. A música composta como trilha sonora para um filme ou para uma peça de teatro possui o caráter de passatempo quando auxilia que o tédio não seja ouvido como tonalidade afetiva e, desse modo, deixe o espetáculo mais agradável. Todavia, como foi dito anteriormente, debater-se contra o tédio opressor com a inquietude própria do passatempo torna o tédio mais aflitivo e inquieto. Portanto, essas músicas são aquelas que nos cansam rapidamente e tornam-se tediosas ao escutarmos por algumas vezes o seu material.

Na segunda forma de tédio, a serenidade vazia aparece como o formar-se-antes-de-mais-nada (*Sich-allererst-bilden*) do vazio. A retenção do tempo não é a hesitação, mas o não-ser-liberado (*Nicht-entlassen*) e o ser-posicionado (*Gestelltsein*) pelo tempo estagnante que atua como o não-ser-liberado e o ser-posicionado pelo si-próprio (*Selbst*) deixado para trás. Na segunda forma de tédio, ao nos entediarmos diante de um evento que deveria nos entreter sem sabermos ao certo o que nos entediou, encontra-se a ausência de vinculação ao que determinadamente acontece numa situação. Nesse contexto, a despeito do transcurso discreto e encoberto do passatempo, o si-próprio está se entediando. O tédio se estende como que suspenso através da situação, pois o despontar do tédio está no e a partir do *Dasein*.

Pensar num tipo de música derivado da segunda forma de tédio é pensar numa música que tenha fornecido meios para que não sentíssemos tédio, mas que, ainda assim, nos entediou. Esse tédio se afina a nós de maneira inexplicável e, ao mesmo tempo, desconcertante. Tal música soa como se estivéssemos estagnados. Não são essas as músicas que se dizem eruditas e sofisticadas, produzidas pela elucubração árdua de compositores que exigem que nós as escutemos, mas que nos entediam mesmo assim? Ainda que as críticas justifiquem a beleza dessas músicas pautada em profunda reflexão técnica, tais músicas simplesmente não convencem aqueles que as ouvem, e, de certo modo, decepcionam.

Agora, abordemos as músicas que nos possibilitam estarmos afinados à terceira forma de tédio.²⁴⁷ Tais músicas nos permitem penetrar na essência do tempo e a composição não se torna simplesmente um passatempo. Tais músicas nos conduzem à liberdade intrínseca (*innerste Freiheit*) do *Dasein* em poder se apropriar de tudo que lhe é mais próprio, o que inclui seu poder-ser musical. Não citarei nenhum exemplo musical para a terceira forma de tédio, pois, segundo Heidegger, nesta forma específica:

Se procurarmos, no entanto, por um exemplo, de acordo com o nosso procedimento anterior, então se mostra: não conseguimos encontrar nenhum exemplo. Não porque este tédio não se dê, mas porque, quando ele se dá, ele não está de modo nenhum ligado a uma situação determinada e a uma ocasião determinada e coisas do gênero – tal como na primeira ou na segunda forma do tédio. É entediante para alguém: isto pode entrar em cena de maneira inopinada e justamente quando não esperamos; também é certo que pode haver situações, nas quais esta tonalidade afetiva fundamental irrompe, situações que são pessoalmente diversas segundo a experiência, a ocasião, o destino pessoal.²⁴⁸

Ao longo das páginas desta tese, encontramos subsídios para uma abordagem sobre a temporalidade do tempo a partir da experiência da escuta musical que trouxe consigo certo alento diante da impossibilidade de ver o tempo passar: queremos ver o tempo quando deveríamos escutá-lo. Para que pudéssemos escutar, e escutar a essência do tempo, chamamos atenção para a necessidade de exercitar uma escuta profundamente musical, próxima à audição e ao tato.

Cabe aqui ainda um esclarecimento sobre o fato de pouco termos comentado textos filosóficos ditos clássicos e que abordam a música. É que tais textos costumam trazer considerações sobre a relação entre o belo e a forma musical. Faremos ainda assim, uma breve consideração sobre a forma musical e de como esta foi discutida, ao longo da história da Filosofia, muito próxima às relações harmônicas. Quando escrevo relações harmônicas, quero dizer relações quantitativas: relações matemáticas. Não há, nesse ponto da tese, qualquer pretensão de esgotar um assunto tão vasto. Queremos apenas acenar para possíveis desdobramentos deste trabalho.

No livro intitulado *Do Belo Musical*, Eduard Hanslick escreveu assertivamente que as ideias expressas pelo compositor são puramente musicais e

²⁴⁷ Isto não quer dizer que toda grande música esteja fundada obrigatoriamente nesta tonalidade afetiva.

²⁴⁸ HEIDEGGER, M., Os Conceitos Fundamentais da Metafísica, p. 178.

não se relacionam com qualquer concretude de objetos. Em oposição a uma estética representacional constitutiva das artes plásticas e poéticas, por ambas representarem ideias a partir de coisas concretas, Hanslick defendeu que as ideias musicais representam o movimento.²⁴⁹ O conteúdo da música, segundo Hanslick, são formas sonoras em movimento.

Embora as concepções de Hanslick sobre a arte musical esforcem-se em direção a uma estética da música que só pode ser compreendida e apreciada ouvindo-se aquilo de musical que a música possui, faço duas ressalvas: primeiramente, querendo se distanciar de uma estética representacional pertencente às demais artes, Hanslick insiste no termo representação para especificar a constituição das ideias musicais. Isso é um contra-senso: ao longo da história da Filosofia, a palavra representação continua a incitar o paradigma da visão e recoloca a música dentro de seus ditames. Inclusive, o autor se utiliza de exemplos como o arabesco ou o caleidoscópio para ilustrar visualmente o belo musical. O autor poderia simplesmente retirar a palavra "representação" de toda sua estética da música sem causar prejuízos ao texto.

Em segundo lugar, Hanslick se esforça em sublinhar que a representação de ideias na música não pode ser caracterizada como o objeto de um sentimento ou o próprio sentimento. Em nossa concepção de música, os sentimentos - as disposições afetivas - atravessam o *Dasein* que já se compreende junto a disposições afetivas. Portanto, não é possível destacar ou excluir as tonalidades afetivas da musicalidade do *Dasein*.

Além disso, o escritor peca ao escrever sobre uma racionalidade satisfatória que existe nas formas musicais baseadas em leis fundamentais primitivas que a natureza estipulou para a organização do ser humano e para as manifestações sonoras externas:

É particularmente a lei primitiva da série harmônica a que, semelhante à forma circular nas artes plásticas, traz em si o germe da perfeição ulterior mais importante e a explicação – infelizmente quase não elucidada – das diferentes relações musicais.²⁵⁰

²⁴⁹ HANSLICK, E., Do Belo Musical, p. 34.

²⁵⁰ Ibid., p. 66

Tal afirmação é fruto da armadilha de se considerar o tempo musical e a própria forma musical como relações matemáticas. Schoenberg já tinha nos alertado sobre esse perigo anteriormente. E mais: o que Hanslick considera como relações matemáticas são provenientes daquilo que a Física e a Matemática moderna concebem como números.

Um escrito que certamente influenciou Hanslick em sua caracterização do belo musical como resultado de relações numéricas é o §51 da *Crítica da Faculdade de Juízo* quando, para se referir à arte do belo jogo das sensações, Kant escreve:

Mas se contrariamente se considera primeiro aquilo que de matemático se deixa expressar sobre a proporção dessas vibrações na música e no seu ajuizamento, e se ajuíza o contraste das cores, como é justo, segundo se consultam os exemplos, conquanto raros de homens que com a melhor vista não puderam distinguir as cores do mundo e com o ouvido mais apurado não puderam distinguir os sons, do mesmo modo como para aqueles que o podem, a percepção de uma qualidade alterada (não simplesmente do grau de sensação) nas diversas intensidades da escala de cores ou sons e, além disso, o fato de que o número das mesmas é determinado para diferenças concebíveis; então poderíamos ver-nos coagidos a não considerar as sensações de ambos como simples impressões dos sentidos, mas com efeito de um ajuizamento da forma no jogo de muitas sensações.²⁵¹

Ao discorrer sobre a arte das cores e sobre a música, Kant escreve que somente a partir de uma relação numérica constitutiva à música poder-se-á atribuir um ajuizamento da forma - um movimento reflexivo a partir do livre jogo entre a faculdade do entendimento e da imaginação incitado pela forma musical - e, finalmente, considerar-se um belo na música. Entretanto, aquilo que Kant denomina como forma musical não é aprofundado na *Crítica da Faculdade do Juízo*. O filósofo escreve que as vibrações musicais possuem proporções de cunho matemático. Porém, o fato de que certos elementos constitutivos da música possam ser expressos matematicamente não garante que a própria forma musical possa ser fundamentada matematicamente. Nesse ponto, permanece algo não esclarecido. Pode-se supor que Hanslick tenha interpretado que a forma musical kantiana seja proveniente das relações numéricas internas sobre as quais os pitagóricos tardios já discorriam, mas o texto kantiano não nos permite confirmá-lo. O que se pode afirmar é que Kant qualifica a música como um movimento de ânimo, um belo jogo das sensações que vivifica o ânimo através dos afetos

²⁵¹ KANT, I., *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 170.

incapaz de deixar algo para a reflexão. Segundo Kant, a relação da música está próxima ao gozo e não à cultura. Logo, a arte musical é, para Kant, arte agradável.

Creio que o cerne da questão sobre o que é a forma musical, não apenas na *Crítica da Faculdade do Juízo*, mas também em muitos dos livros que se dedicam ao assunto, esteja na dificuldade em se conceber forma sem recorrermos ao primado da visão. Trata-se de um desafio que se coloca no mesmo âmbito da pergunta que fizemos anteriormente neste trabalho, a saber, como conceber uma espacialidade do espaço fora do paradigma visual.

Tendo em vista a dificuldade em se discorrer sobre a forma musical, o belo musical também é colocado em xeque. Somente quando considerarmos a sensibilidade musical a partir dela mesma e nos afastarmos do primado da visão, conseguiremos discutir o belo musical e a forma musical de maneira apropriada.

Ainda que permaneça a dúvida sobre o que é a forma musical, o trecho da *Crítica da Faculdade do Juízo* supracitado influenciou escritores como Hanslick e Hegel que se ocuparam da estética da música e conceberam sua forma baseada em relações numéricas internas. A relação da música com a matemática a partir da série harmônica influenciou o pensamento de que o belo musical deveria estar aliado ao progresso científico proveniente de relações matemáticas, o que fez com que, posteriormente, vários compositores concebessem peças musicais baseadas em cálculos matemáticos sofisticados.²⁵²

Não afirmo que Kant tenha sido a principal influência para que os compositores posteriores a ele concebessem tanto a forma musical quanto a composição musical consequente como atreladas às relações numéricas - os músicos procuram relações matemáticas na música desde os primórdios daquilo que se chama história da música – todavia, foi graças à leitura kantiana sobre a música presente na *Crítica da Faculdade do Juízo* que Hegel escreveu em seus cursos de estética as seguintes frases:

É o que faz igualmente a música, que, por um lado, segue, independentemente da expressão, as leis harmônicas dos sons que se baseiam em relações quantitativas e, por outro lado, pelo retorno do compasso e do ritmo, assim como pelas

²⁵² O dodecafonismo, a música serial, entre outras, beberam dessa fonte.

elaborações ulteriores dos sons, se conforma às regras da simetria e da eurritmia.²⁵³

Para Hegel a música possui um caráter arquetônico proveniente de relações numéricas internas. Schopenhauer faz uma crítica a essa concepção numérica da música em *O Mundo como Vontade e Representação* quando escreve que a música vai para além daquilo que Leibniz descrevera como “um exercício oculto de aritmética no qual a alma não sabe que conta.”

Decerto temos de procurar nela mais do que um *exercitum arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*, na qualificação acertada de Leibniz, apesar de ter considerado só a sua significação imediata e exterior, a sua casca; pois se a música não fosse algo mais, a satisfação por ela proporcionada teria de ser semelhante à que sentimos na correta resolução de uma soma aritmética e não poderia ser a alegria interior com o qual o íntimo mais fundo de nosso ser é trazido à linguagem.²⁵⁴

Schopenhauer sublinha um “para além” da relação numérica que a música possui intrinsecamente. Neste sentido, parece que o comentário de Schopenhauer pode se aproximar de nossa concepção temporalidade musical. Além disso, ao escrever que a música é uma tão imediata objetivação e cópia de toda Vontade, Schopenhauer parece querer distanciar-se do sentido da visão na concepção e na fruição estética da música. O filósofo escreve:

Ademais, para que a minha exposição sobre a significação da música seja aceita como genuína convicção, julgo necessário a frequente audição da música, acompanhada de persistente reflexão, e ainda, muita confiança no todo por mim exposto.²⁵⁵

Propor a audição da música é propor que a musicalidade da música não pode ser apreendida plenamente no âmbito da representação. Nesse sentido, Schopenhauer concebe a música de maneira muito mais arrojada do que Kant e Hegel. Entretanto, segundo Heidegger, tanto a concepção de Vontade de Schopenhauer quanto à concepção de Vontade de Potência em Nietzsche se encontram dentro daquilo que o homem busca desde a modernidade: querer e comandar.

Nenhuma caracterização da vontade é mais freqüente em Nietzsche do que a que acaba de ser citada: querer e comandar. Na vontade reside o pensamento que comanda; nenhuma outra concepção da vontade, contudo, acentua mais

²⁵³ HEGEL, G. W. F., Curso de Estética: o sistema das artes, p. 293.

²⁵⁴ SCHOPENHAUER, A., O Mundo como Vontade e Representação, p. 337.

²⁵⁵ Ibid., p. 338.

decididamente do que essa também a essência do saber e da representação na vontade.²⁵⁶

Ao longo dessa tese, estivemos próximos a diversos textos de Heidegger como alternativa melhor que essas outras filosofias, pois os escritos heideggerianos nos ofereceram abertura para alargarmos nossa compreensão sobre a temporalidade (*Zeitlichkeit*) e nos permitiram adentrar a temporalidade musical. Contudo, também criticamos Heidegger por privilegiar, de certo modo, assim como a tradição filosófica, a sensibilidade visual.

Ressalto ser necessária uma discussão minuciosa acerca do ser das sensibilidades que não as relegue simplesmente ao nível ôptico e que, em nosso caso específico, possibilite discutir sobre o ser da ressonância, da voz e do cantar. Especificamente sobre voz, já discutimos no segundo capítulo deste trabalho que, na expressão “tonalidades afetivas” (*Stimmungen*), encontra-se o radical alemão (*Stimm*). Este radical é utilizado também para designar a palavra “voz” (*Stimme*) no mesmo idioma. Entretanto, a voz não é a tonalidade afetiva. A voz se relaciona com tonalidades afetivas assim como a palavra alemã *Stimmung* está relacionada com a palavra *Stimme*: através do radical *Stimm*. Se considerarmos que a voz está próxima à sensibilidade musical, talvez possamos relacionar o sentido (*Sinn*), já próximo a *Befindlichkeit/Stimmung*, à sensação (*Empfindung*) conforme são expostos em *Ser e Tempo*.

Outro ponto que precisamos ressaltar é o atravessamento do primado da visão nas considerações sobre a percepção ao longo da história da Filosofia. Enquanto não atentarmos para este atravessamento, a percepção se tornará um olhar pensante que se recusa a se assumir como olhar. Nesse sentido, a constituição de uma fenomenologia da percepção, assim como Maurice Merleau-Ponty nos indicou, só será possível se, e somente se, a proposta husserliana de retorno às coisas elas mesmas considerar toda a pujança ontológico-sensitiva que nos constitui como ser-no-mundo. Da mesma forma, as considerações sobre a corporeidade do corpo devem atentar para a totalidade do espectro sensitivo que nos pertence.

²⁵⁶ HEIDEGGER, M., Nietzsche, v. 1, p. 54.

Tais considerações poderão nos levar à pergunta pela relação entre música e *logos* presente no primeiro capítulo desta tese. Nas preleções de 1943 sobre Heráclito, Heidegger nos mostra que, originariamente, para os gregos, *logos* não significa apenas aquilo que cotidianamente compreendemos por palavra, discurso ou linguagem. Escutar o λόγος é, segundo Heidegger, ter a experiência do λόγος como som e voz.²⁵⁷ A essência do λόγος, escreve Heidegger, é tão obscura quanto o próprio obscurantismo de Heráclito.

O λόγος é, pois, algo passível de escuta; uma espécie de discurso e voz. Mas, de certo, não a voz de um homem que discorre através de sons e pronúncia. Quem discorre como “λόγος?” Que voz é essa, o λόγος? Caso não se trate de nenhuma voz humana e, em consequência, de nenhuma voz sonora, que voz é essa? Uma voz não-sonora? Existe uma escuta para isso?²⁵⁸

A relação entre *logos* e musicalidade ainda permanece velada. Como escrevemos anteriormente: mesmo as fronteiras entre o cantar e o falar são de difícil acesso. A pergunta pelo *logos* musical, pela possibilidade de uma linguagem, palavra ou discurso musical; são alguns dos possíveis desdobramentos deste trabalho.

Finalmente, gostaria de me dedicar aos seguintes questionamentos: a concepção sobre a temporalidade musical apresentada neste trabalho contribui de que forma para os questionamentos filosóficos sobre o tempo? Ela substitui as concepções precedentes? Ela as completa? A meu ver, a concepção presente neste trabalho questiona de maneira contundente, a partir da temporalidade musical, as concepções sobre temporalidade, espacialidade, sensibilidade e até “si-mesmo” presentes ao longo da história da Filosofia. A temporalidade musical está, por um lado, próxima à relação entre tempo e sucessão que já foi discutida em Aristóteles e Kant e, por outro lado, distante das referências visuais tão comuns ao trabalho de Heidegger. Pretendi, ao longo da tese, buscar um espaço consanguíneo onde a temporalidade musical pudesse compactuar e, ao mesmo tempo, destoar das concepções vigentes. Gostaria de sublinhar duas passagens que utilizam o termo “consanguíneo.” A primeira delas é de Arnold Schoenberg:

A divisão em compassos corresponde a algo de natural, que a seguir desenvolveu-se artificialmente. É o mais natural enquanto toma por modelo o ritmo da fala ou outros ruídos naturais. Torna-se artificial (e assim rapidamente inatural) quando

²⁵⁷ HEIDEGGER, M., Heráclito, p. 256.

²⁵⁸ Ibid., p. 257.

as leis do sistema, realizando cruzamentos consanguíneos (*Inzucht*), externa novas leis, separando-as de si próprio; ou seja: quando começa a matemática pura.²⁵⁹

A segunda está no texto *A Questão da Técnica* de Heidegger:

Não sendo nada de técnico a essência da técnica, a consideração essencial do sentido da técnica e a discussão decisiva com ela têm de dar-se num espaço que, de um lado, seja consanguíneo (*verwandt*) da essência da técnica e, de outro, lhe seja fundamentalmente estranho.²⁶⁰

Em Heidegger, no fragmento supracitado, a consideração essencial do sentido da técnica e a discussão decisiva com ela têm de acontecer num espaço que, de um lado, seja consanguíneo da essência da técnica e, de outro, seja fundamentalmente estranho. Esta é a ambiguidade da essência da técnica, uma ambiguidade que remete ao mistério da verdade. Se por um lado, Heidegger escreve que o desvelamento se dará num cruzamento consanguíneo, por outro lado, Schoenberg escreve que a artificialidade provém de cruzamentos consanguíneos. Não creio que seja difícil relacionar a artificialidade de Schoenberg ao velamento. Se isto for possível, o movimento entre velamento e desvelamento; verdade e artificialidade; tem a mesma direção, mas sentidos opostos. Ainda sobre esse tema, é impossível não lembrarmos as palavras de Heráclito já citadas em nosso trabalho sobre o tensionamento fundamental:

Ignoram como o divergente consigo mesmo concorda: harmonia de movimentos contrários, como o arco e a lira.²⁶¹

A relação entre a consanguinidade, a aproximação ou o distanciamento necessário da essência da verdade exige um estudo muito além daquele que foi feito nesta tese. Por ora, sublinho que Schoenberg concebeu a consanguinidade musicalmente. Heidegger nos ensina que a metafísica deixa rastros que devemos trilhar e que não podemos simplesmente abandoná-los.

Afirmo que as discussões presentes nos quatro capítulos da tese pretenderam, acima de tudo, conceber temporalidade distanciando-a do paradigma visual e fundamentando-a, a partir da temporalidade musical, como co-participante da própria abertura de compreensão existencial do *Dasein*; como um

²⁵⁹ SCHOENBERG, A., Harmonia, p. 299.

²⁶⁰ HEIDEGGER, M., A Questão da Técnica, p.37.

²⁶¹ COSTA, A., Heráclito, p. 127.

modo do poder-ser no mundo do *Dasein*. Isso significa que a arte musical não é apenas obra do *Dasein* apartada daquele que a produz. Ou seja, a música não pode ser concebida somente como fruto do paradigma psicológico: interno-externo em que o *Dasein* coloque pra fora aquilo que ele está sentindo internamente

Neste sentido, discorrer sobre a temporalidade da música, sua essência, é também discorrer sobre o *Dasein*. Trata-se de uma verdade musical cujas nuances precisam ser ouvidas e tateadas musicalmente. Heidegger escreveu sobre poesia, sobre pintura, arquitetura e até mesmo sobre música. Temas caros à filosofia heideggeriana como a palavra, a linguagem e o silêncio ganharam amplitude nunca antes vista na história da Filosofia com as discussões de Heidegger. Contudo, toda linguagem, toda fala, todo discurso, todo silêncio, toda poesia possui uma possibilidade musical intrínseca. É necessário escutar e sentir essa musicalidade a fim de que compreendamos aquilo que se desvela, melhor dizendo, aquilo que ressoa. A compreensão existencial acontece não só no primado da visão, mas também no primado da escuta musical. Encerro escrevendo que, junto à musicalidade do *Dasein*, escutamos a musicalidade do tempo; escutamos musicalmente o tempo.

Referências bibliográficas

- AGOSTINHO, S. **Confissões**. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2017.
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. 3. ed. São Paulo: Loyola, 2014.
- _____. **Physik**. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1987.
- BARROS, M. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2013.
- CASERTANO, G. **Os Pré-Socráticos**. São Paulo: Loyola, 2009.
- COSTA, A. **Heráclito**. São Paulo: Odysseus, 2012.
- DESCARTES, R. **Meditações**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- DRUCKER, C. P. **A Obra de Arte Musical: uma Pergunta para Heidegger**. Revista Filosófica de Coimbra, 2019.
- ELIAS, N. **Sobre o Tempo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- GRIFFITHS, P. **A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- HANSLICK, E. **Do Belo Musical**. São Paulo: Unicamp, 1989.
- HEGEL, G. W. F. **Curso de Estética: o sistema das artes**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- HEIDEGGER, M. **Contribuições à Filosofia: Do Acontecimento Apropriador**. Rio de Janeiro: Viavérita, 2014.
- _____. **Die Grundbegriffe der Metaphysik**. Frankfurt: Klostermann, 2010.
- _____. **Die Grundprobleme der Phänomenologie**. Frankfurt: Klostermann, 2005.
- _____. **Gesamtausgabe: Frühe Schriften**. Frankfurt: Klostermann, 1978. 1 v.
- _____. **Gesamtausgabe: Was heißt Denken?** Frankfurt: Klostermann, 2002. 9 v.
- _____. **Heráclito**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.
- _____. **Nietzsche**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2011. 1 v.
- _____. **Os Conceitos Fundamentais da Metafísica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2011.
- _____. **Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia**. Rio de Janeiro: Vozes. 2012.
- _____. **Ser e Tempo**. 4. ed. Rio de Janeiro: Vozes. 2009.
- _____. **Ser e Tempo**. São Paulo: Unicamp; Vozes, 2012.
- HOMERO. **Ilíada**. São Paulo: Benvirá, 2002.

- HOMERO. **Odisséia**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- HUSSERL, E. **Prolegômenos à Lógica Pura**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- _____. **Investigações Lógicas**: Investigações para a Fenomenologia e a Teoria do Conhecimento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- KANT, I. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- KIERKEGAARD, S. A. **O Conceito de Angústia**. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.
- LANGENSCHIEDT. **Dicionário Português- Alemão**. Berlin, 2011.
- LIDDELL, H.G; SCOTT, R.; **Greek-English Lexicon**. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- LYRA NETTO, E. B. **A Atualidade da Gestell heideggeriana ou a Alegoria do Armazém**. In: João Mac Dowell SJ; Marco Antonio Casanova; Fernando Fragozo. (Org.). Heidegger: a Questão da Verdade do Ser e sua Incidência no Conjunto do seu Pensamento. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Via Verita, v. 1, p. 138-158, 2014.
- MED, B. **Teoria Musical**. Brasília, DF: Musimed, 1996.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- PLATÃO. **Crátilo**. Belém: Editora UFPA, 2007.
- _____. **Fédon**. São Paulo: Abril Cultural. 1972.
- _____. **Protágoras**. São Paulo: Edipro, 2007.
- _____. **Sofista**. São Paulo: Abril Cultural. 1972.
- _____. **Teeteto**. 3. ed. Lisboa: Calouste Gulbekian. 2010.
- PRIOLLI, M. L. M. **Teoria Musical**: Princípios básicos da música para a juventude. 48. ed. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Músicas LTDA, 2006.
- PUENTE, F. R. **Os Sentidos do Tempo em Aristóteles**. São Paulo: Loyola, 2001.
- SCHAFER, M. S. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: UNESP, 2011.
- SCHOENBERG, A. **Harmonia**. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- SCHOPENHAUER, A. **O Mundo como Vontade e Representação**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

Sites *Web* apresentados

<https://www.consultamusical.wordpress.com/category/informacoes/pauta-notas-claves-e-linhas-suplementares/>

<http://www.gregoriano.org.br>

<http://www.portalmusica.com.br/teoria-musical-pausas-musicais/>

https://www.pt.wikipedia.org/wiki/Nota%C3%A7%C3%A3o_musical

<http://www.medium.com>

<http://www.pt.slideshare.net/rutcastane/las-notas-y-las-figuras-rtmicas>

<http://www.socks-studio.com/2012/05/19/the-unplayable-score-faeries-aire-and-death-waltz-john-stump/>