

# MÚSICA E CULTURA: A ESCUTA DA LINGUAGEM

Celso Garcia Ramalho - (doutorando em Ciência da Literatura, Poética, UFRJ)

## RESUMO

Procuramos reunir a música no campo de recolhimento da cultura a partir do diálogo com a linguagem. Trata-se de pensar a música como linguagem? Ou a partir da linguagem? Pensar a música só é possível na linguagem e já estando nela, pensar a própria linguagem enquanto possibilidade de qualquer pensar. Pensando a música estamos na linguagem e no caminho inicial realizado na questão música e linguagem, fazendo a questão para que as possibilidades de caminhar se revelem e se ocultem na escuta do horizonte ontológico-poético. Precisamos praticar a escuta e estar nesta tarefa de escutar a música, a linguagem, a cultura; ouvir o que a escuta fala. Pensar numa escuta ativa, que articula o sentido, o silêncio, um calar para poder escutar que se baseia na escuta do logos de Heráclito — escutar como auscultar no movimento de ocultar e desocultar — pensar a escuta recolhendo a questão na linguagem.

Perguntamos pela cultura e encontramos o aceno das ciências sociais, nos orientando por uma definição estabelecida a partir de uma leitura ideológica, técnica e comportamental que caracteriza uma sociedade e perpetua-se como herança social, mostrando ainda como fato fundamental da cultura, a linguagem, que funciona como um sistema de símbolos verbais destinados à comunicação inter-humana. O vocábulo cultura do latim *colere*: (colo, colui, cultum), significa habitar e cultivar, o que não se evidencia na leitura sociológica e engessa a dinâmica histórica do conceito, por isso não nos orientamos pelo sentido sociológico das ciências sociais ou da antropologia, para nós a cultura é um processo de geração humana, (*gennaio*) fundado no *logos*, isto é, linguagem, mas no sentido do que se reúne e abre como escuta para o ser da música, colhendo na habitação da escrita o que circula e se move em torno do ser: o cultivo e a habitação.

Iniciaremos a pesquisa pelo ontológico-poético, pois é neste horizonte que encontraremos o fundamento e a gênese da questão cultural. Na cultura encontramos as manifestações ontológicas da diferença. Na cultura brasileira temos o caminho da diferença ontológica reunida na unidade e identidade desta cultura, mas para encontrar este caminho necessita-se investigar a questão ontológica inicial que percorre a linguagem e a música. Música e cultura se reúnem na escuta da linguagem a partir do horizonte ontológico-poético que se desdobra em manifestações da diferença, gerando o movimento de produção da linguagem (*logos*) que se descobre na *physis*, tornado-se criação poética.

Apresentadas as questões ontológicas, nossa discussão encontra na linguagem e na música um diálogo com a cultura, com o pensamento que se produziu e que produz o que hoje é a música na cultura, como um fazer cultural humano. Assumimos tudo o que hoje está e como está, para que o pensamento não se limite a apontar linearmente para um futuro em vistas de superar o que até agora se fez. Não há nenhuma pretensão a partir dessa pesquisa de se consolidar uma teoria absoluta da música e classificar as produções do passado, presente e futuro. Em outras palavras, o que se quer não é construir um modelo, uma teoria única para ser aplicada em todos os períodos históricos e todas as culturas musicais, mas abrir a possibilidade

de dialogar com a linguagem musical como produto cultural e procurar ouvir o *logos* (linguagem) musical-cultural.

Como a linguagem irrompe na cultura? Como presença e possibilidade de o homem pensar e reunir o sentido? Ou como representação que se mostra ao longo do percurso da cultura do ocidente, como juízo que se faz da coisa presente? Essa representação se desdobra em seus juízos de: valor, realidade... é a relação do real (musical) e os modos de apreendê-lo, os meios e suportes desenvolvidos para dar conta da obra. A linguagem então é um suporte, um instrumento para a música, que se converte na própria coisa representada? A produção musical brasileira conforma-se em uma cultura própria que deve ser pensada de dentro de seus fundamentos, a partir de sua essência e na ontologia, fazendo suas próprias perguntas para descobrir seu caminho e o sentido poético de sua caminhada.

Desenvolvendo o conceito de linguagem que não se restringe à linguagem verbal ou a um sistema de comunicação entre seres, alcançaremos a profundidade da questão ontológica da música e seu desdobramento histórico-cultural. Música e linguagem, música e cultura, música e escuta, são temas que necessitam ser pensados pelo músico e poeta, ou melhor escutados, dando ouvidos ao *logos*.

Nossos objetivos gerais, ao longo do projeto de doutorado, procuram pensar a música como linguagem e fundamento do pensamento poético, estabelecendo o horizonte ontológico da música e da linguagem; renovar o sentido da escuta como auscultar poético-filosófico; estudar o percurso de formação da música na cultura brasileira a partir da renovação dos conceitos de música, linguagem e escuta.

Como objetivos específicos tentaremos delinear uma teoria da linguagem que tenha como fundamento a música; renovar a compreensão da música e da linguagem através da escuta do *logos* de Heráclito; redefinir a interpretação musical confrontando a análise e a leitura do texto musical (partitura) como função do músico-intérprete no papel de ouvinte e leitor; mostrar o sentido da escuta na percepção musical e seu desdobramento na cultura brasileira;

refletir acerca de uma poética musical brasileira tendo como princípio o pensamento hermenêutico-poético.

Este é o ponto de escuta e de pensamento em que nos encontramos, contudo, a origem desta reflexão percorre o caminho para a música que nos leva aos fundamentos da teoria musical investigando as possibilidades de relacionamento da escuta, do tempo e da escrita gravadas na dissertação de mestrado a qual retornaremos a seguir.

Para nos aproximar da questão musical, desenvolvemos três temas que são os títulos dos três capítulos que formam a base da dissertação, o primeiro, a Escuta; o segundo, o Tempo e o terceiro, a Escrita do Tempo; juntos no todo do estudo formam uma tríade encadeando o pensamento da escuta do tempo.

No primeiro capítulo sobre a escuta procuramos investigar o fenômeno musical do ponto de vista do ouvinte. Para tanto o ouvido é posto no centro da questão musical como a parte mais importante do ouvinte. Neste ponto do estudo mostramos a diferença entre o ato de ouvir e a atitude de escutar. O ouvir significa o sentido físico dos órgãos sensoriais de que alguns seres humanos e animais são dotados, isto é, a percepção das vibrações sonoras que se propagam no ar. A escuta se diferencia do simples ouvir porque abre a passagem para o poético da obra musical. É a conformação do silêncio em música, uma escuta ativa, que fala à obra musical e participa de sua construção, numa co-criação como ouvinte atento à escuta, diferentemente do ouvinte que ouve e deixa escapar pelos ouvidos ou por uma outra parte qualquer de seu corpo o instante poético, não integrando assim na sua construção, como o participante ouvinte-músico. O ponto que para nós se mostra como fundamental nesta colocação é: compreender a escuta e a percepção musical como algo individual e próprio de cada ouvinte. A música passa a ser o todo percebido pela escuta ativa, porém este todo primário reunido na escuta chega de modo variado para cada ouvinte e os diversos modos de escuta acabam sendo determinados pelas características detectáveis em cada ouvinte.

Refletimos acerca da condição de ouvinte e da escuta musical e percebemos que estas não decorrem do privilégio de um ouvido domesticado ou experimentado em escolas oficiais; ou ainda de uma especialização adquirida em guias e por quantidade de exposição a um material musical específico; nem tampouco decorre de uma atitude frívola e desinteressada de quem transita na rua sem direção olhando as vitrines de lojas e ao fundo ouve um “som” de uma loja de discos. Porém quando falamos da escuta musical, imaginamos as orelhas dos ouvintes como os lugares mais importantes para a percepção do fenômeno musical. Então a imagem gerada deveria ser a do corpo do ouvinte, o todo que compõe sua audição e seu órgão de sentido, que sem seu corpo resume-se a um pedaço humano inerte, de carne, nervos, cartilagem, líquidos e ossos. Com isso abrimos um questionamento acerca da sensação e do conhecimento proveniente dos sentidos utilizando a crítica feita pelo ceticismo. Segundo Hume não existe uma explicação cabível que garanta uma certeza de que as coisas percebidas na experiência sejam sempre invariavelmente como as percebi no passado. A certeza de que no futuro o fato ocorrerá como no passado gera a expectativa causal que é uma ilusão do hábito. A acomodação dos sentidos, da repetição dos eventos que observados geram sempre a mesma expectativa futura não se funda em nada que não seja a observação deles mesmos e a certeza de se esperar o que já se viu. Logo a experiência não poderá oferecer bases seguras para um conhecimento absoluto e verdadeiro das coisas, pois não poderíamos dizer nada sobre a coisa previamente sem antes a observarmos na experiência sensível. É neste ponto que a metafísica se prende para desenvolver uma explicação *a priori*, supra-sensível ou inteligível, que transcende a realidade do mundo material. Esse corte no real conceberá a percepção como ilusória; como percepção das sombras e não do verdadeiro real, pois este se encontra fora da percepção sensível e só é alcançável através de um esforço racional, porém, se o cérebro humano é quem organiza as percepções sensíveis e este é um objeto material deste mundo sensível, só podemos no sensível encontrar algo que seja sentido. Então o sentido da escuta estaria nesse mistério, na mudez do cérebro?

Perguntamos pelo sentido da escuta como possibilidade que a obra de arte tem enquanto acontecimento poético que traz a percepção para si, retirando-se da dimensão racional, medida, objetiva e causal. Rejeitando as expectativas e a ordem exterior a si mesma, configura-se no instante produzido pela sua própria presença, sem a necessidade de mecanismos exteriores de justificação ou de acesso. O único acesso é o estar que se faz na percepção da obra.

Pode-se alegar que com isso não explicamos nada, pois apenas rejeitamos os pressupostos científicos, mas conduzimo-nos por um caminho que não é *a priori* e mostra-se no fazer fazendo da caminhada. O que se mostra é o silêncio da ciência frente ao sentido da escuta. Prosseguimos nesse silenciamento demonstrando como a escuta pode ser obediente e desobediente, ativa e reativa. Encontramos como parte da dinâmica musical o silenciar para que do silêncio a música sobrevenha, do silêncio como potência criativa e força de criação e estando nessa relação compõe-se um estado de coisas em que o ser da coisa é habitado, pela espontaneidade do chamado, sem a necessidade de obediência e correspondência a uma educação formal.

Sendo a música uma atividade essencialmente criativa e criadora, potencializadora do sentido que essencializa o tempo, procuramos na região onde o som é música a escuta que nos chega como sentido. O lugar de escuta da música é a percepção musical, mas a percepção do sentido musical não passa apenas por um ato fisiológico de ouvir os sons organizados em um sistema musical denominado composição. O lugar de escuta da música está na relação de composição de mundo que se dá na tensão de homem e *physis*: “o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece”.<sup>1</sup> O lugar de escuta da música é o mundo. Não apenas um mundo interior, mas a totalidade do mundo. O que queremos é afirmar o lugar onde o homem é essencialmente o ser possuído pelo acontecimento, é um possuir imanente ao acontecimento. E uma realidade paralela não se faz necessária para que se apreenda o constitutivo e originário do vigor do acontecimento. Na tensão de homem e *physis* é que encontraremos o lugar de escuta da música, isto é, no mundo constituído por esta tensão em que o homem está e se conhece.

---

<sup>1</sup> Merleau-Ponty, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo, 1999, p. 6.

As realizações humanas e especialmente as realizações artísticas estão sempre a nos dizer, num discurso próprio — onde o acesso se dá neste estado de posse da percepção, que é a região onde a obra é o todo de si mesma e nada mais há de extra-artístico — o que elas mesmas são e o como podemos estar na percepção, habitando o lugar de apreensão da obra de arte. A obra se mostra cifrada na escuta e é decifrada nesta mesma escuta. O lugar da escuta é o mesmo da obra.

Perguntamos o que a teoria pode fazer para nos ajudar a escutar e compreender o lugar da escuta. O que se ouve, a escuta do lugar (região) onde a música se dá, não acontece porque há apenas uma apreensão auditiva desse lugar. O que ocorre é um todo habitado pela escuta deste lugar. O espaço de apreensão musical não está determinado pelo ouvido tanto quanto pelo olho, isto porque o homem não é um ouvido nem um olho, não se pode reduzir o fenômeno musical a algo que só se pode ouvir ou só se deve ouvir e tapar os outros órgãos para que não atrapalhem a escuta do espaço musical. Buscamos no exemplo do teatro mostrar o que queremos indicar com esta escuta do lugar ou com o lugar da escuta musical. O teatro grego que é a nossa referência ocidental para a história do teatro, nasce da congregação de dois rituais primitivos. Um deles é o culto a Apolo, o outro é a consagração de Dionísio ou Baco. O importante é destacar que estes rituais primitivos contavam com uma participação intensa de seus integrantes, de modo que não temos uma situação especular como no teatro moderno. O espectador ativo com sua escuta ativa é convidado a habitar a dimensão poética da obra de arte, movimento que só ele individualmente é capaz de executar a partir do chamado da obra. Como um retorno ao ritual de embriaguez dionisíaco congregado ao culto apolíneo resplendente. O espectador passa de uma condição passiva de apreensão — de um alguém que observa algo que ilude seus sentidos, porque este algo é uma representação do real e não algum real, mas neste momento deve enganá-lo imitando o real, fazendo-se passar por ele — para uma condição de partícipe, de alguém que toma parte em um ritual, que vigia, protege e guarda o que observa, do local que observa seu alvo e meta a ser observada.

Portanto a teoria não está apartada da prática, pois ela se dá como dinâmica de compreensão de um fazer, como modo privilegiado de ver e guardar o visto. É o que buscamos ao procurar o lugar da escuta; guardar seu espaço de apreensão na música em que a participação é uma tarefa de escutar e compreender e apreender.

Compreender e interpretar é como Heidegger chama o movimento de projeção do ser para possibilidades.<sup>2</sup> A escuta se abre como o possível da presença fazer-se compreensão e apreensão do sentido. Somente por um processo histórico-efetual o caminho é feito como presença de uma escuta partícipe que compreende a possibilidade do ser e do não-ser como condição da apreensão, que nunca é um lugar garantido e seguro onde transita o sentido. Está sempre por ser feito como acontecimento único e singular de uma escuta originária que fala no silêncio como escutar-compreender-apreender uma possibilidade de interpretação do fenômeno musical.

Na relação da escuta com a compreensão e apreensão do acontecimento encontramos um caminho em que a escuta nos vem como disposição de um ouvinte partícipe, uma escuta musical que não é qualquer escuta assim como a produção musical não é a produção de um objeto qualquer. A partir das indicações de Martin Heidegger sobre como as coisas nos chegam como coisas, tentamos pensar como a essência musical que se apresenta numa primeira escuta chega na vigília dos homens. O que é este movimento de estar na vigília em que os mortais se tornam vigilantes? E como música chega hoje a ser música no que se denomina essencial para o surgimento da música e manifestação de sua essência? Iniciamos o segundo capítulo que encontra no tempo o fundamento da realidade musical. A discussão sobre o tempo esbarra no tempo como duração e modelo contável, mas também na memória como tempo originário que nos encaminha para a musa e a tensão entre os princípios gregos de *physis* e *logos*.

Partirmos da concepção de que é possível detectar elementos comuns a toda composição musical iniciando um modelo de orientação empírico, que pela escuta de cada obra

---

<sup>2</sup> Heidegger, M. *Ser e tempo* - parte I, Rio de Janeiro, 1998, p. 198.



nos seria possível traçar um padrão comum, ou princípio verificável em toda música que se fixaria como núcleo essencial. Adotamos o processo de generalização de uma situação específica, particular, que se torna modelo para caracterização de um gênero. Um exemplo disso poderia ser dado pelas classificações adotadas na historiografia da música. As classificações apelam para estruturas modelares que se instalam como referências caracterizadoras e tipificadoras da memória histórico-musical de um período na representação de gêneros. Na verdade, este procedimento atua mais como uma desmemorização, como esquecimento e encobrimento da dinâmica musical e cultural de cada época. E o que aparece para nós são os expoentes, as figuras exemplares que se convertem em ícones, os grandes nomes, as obras primas. E disso a música não necessita para ser no tempo histórico. Precisamos como diz Artaud “acabar com as obras primas”<sup>3</sup> e também com os grandes nomes, para que se estabeleça uma relação de memória com o fenômeno musical e não com a representação histórica deste. Seja através de um rótulo dado ou de um pré-juízo qualquer, a relação do tempo e da memória na música estará comprometida com o viés da prescrição se nos orientarmos neste caminho determinado. Nos vemos então na jornada que procura transitar no fluxo ininterrupto da criação poética.

O ritual musical é convocado para mostrar-se na sua força produtiva. A ritualização do mito não esgota sua força nem o extingue, como a performatização de uma obra musical não esgota o acontecimento musical. A poética da música não é um fazer que simplesmente junta sons, como falar não é amontoar uma série de palavras na pronúncia. Apresentamos *logos* como re-união (guardar e resguardar na coleta) e nesse sentido tomamos este termo para falar da tensão entre *physis e logos*. No ritual musical se dá o acontecimento temporal e histórico do ser provocado a se mostrar no embate das forças fisio-lógicas (*physis - logos*).

A ritualização musical é um produzir que se faz fazendo, um sendo feito que é irrepetível, como todo ritual. A forma que procura encerrar o tempo do espaço ritual num lugar cerrado como o já gravado, se revela na repetição. A repetição do ritual conservado nos

---

<sup>3</sup> Artaud, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo, 1993, p. 71.

meios técnicos de conservação apresenta uma modalidade da representação, uma tentativa de produzir o mesmo.<sup>4</sup> O tempo musical, e o tempo do ritual musical são representados no suporte que conserva algo do ritual. A representação não é um mal nocivo para a arte, ela é simplesmente uma forma de apreensão da obra produzida, ou apenas suporta algo da obra. Perguntamo-nos ainda pela possibilidade do que é apreendido nesta forma de apreensão, e se é que, de fato, há instauração do *logos* que se desdobra como fenômeno poético no espaço oferecido pelo suporte, onde o mesmo se encobre pela presença concreta do tempo memorável da obra de arte musical. Se a essência da obra permanece no suporte, o espaço de ritualização ganha então as pistas de dança das boates, casas de show, teatros e até a sala de estar. Não há mais um lugar definido que possa abrigar correntemente e corretamente a dinâmica do fenômeno musical suportado na representação. Aliás, é esse o caráter mesmo do suporte, poder carregar a obra para qualquer situação e acioná-la usando os meios do mesmo suporte e não mais os da obra artesanal. Ocorrem várias ausências neste modelo de representação: ausência de um intérprete que é virtualizado no suporte, ausência do compositor que não mais possui controle algum sobre a reprodução da obra; a não ser o de produzir um texto que indique o caminho para a interpretação e colocação do mesmo na representação da obra (partitura); e ainda a ausência de um lugar próprio, projetado para a performatização e apresentação do ritual, poderíamos radicalizar a ausência mesma de um ouvinte, daquele que se coloca na percepção e está na salvaguarda da obra, em contrapartida àquele que é forçado a colocar-se na posição de ouvinte perceptivo, e pode manipular pelos meios técnicos o controle e acesso a este “estar na percepção”. A atitude de ouvinte pode ou não se alterar radicalmente por intermédio do suporte musical; notamos aqui uma redução e estreitamento da atividade musical e acreditamos que não é pela análise do suporte que alcançaremos o real da realização musical, nem tampouco concluiremos algo da relação do tempo, da música e da memória verificados nos suportes da música. Mas é necessário compreendermos os modos que se apresentam como virtualizações da música. Que são representações e variações sobre a música,

---

<sup>4</sup> Jardim, A. *Música: vigência do pensar poético*. Tese (Doutorado em Poética). Faculdade de letras da UFRJ, Rio de Janeiro, 1997.

muitas vezes nossa escuta se forma a partir dessa música virtual, ou se educa com e pelos suportes que nos cercam e facilitam o acesso às obras.

O real da música é chamado a escutar o tempo no vigor memorável da musa. O tempo aprendido na música se mostra no ser como oferecimento do que é aprendido e daquilo para o qual a percepção se volta: mito, musa, música, mistério; estão desarticulados pela incompreensão e pelo encobrimento da dimensão originária da linguagem. Se aperceber do *logos* é fundamental para encarar a profundidade do fenômeno artístico. Questão: como ver a música na sua proximidade? Uma primeira tentativa de aproximação se dá a partir da pergunta pela música em sua dinâmica. Mas como se dá esse processo musical para que se estabeleça como música? Como a poesia, a técnica e as musas reúnem-se no ser-música?

Perguntamos o que diz a etimologia da palavra música, mas com esta mexida na trama que cobre a palavra não garantimos uma resposta definitiva e absoluta que seja satisfatória à questão. Não acreditamos também neste tipo de procedimento, nem é o que verdadeiramente buscamos com este estudo. Só a questão é capaz de fazer o pensamento mover-se, pois a certeza nos deixa na imobilidade do certo e garantido como válido e verdadeiro, no sentido de correto.

Estando no questionamento, quando “o que é” tensiona-se no *logos* musical dá-se na fluência e confluência do mundo, emergido e submergido na terra; quando “o que é” pode a qualquer instante ser reunião e harmonia? Se há ou não há apreensão se se está ou não está na percepção? A música é sempre diferença e diferente a cada performance (enunciação), mas há algo que muda e algo que permanece, nesse movimento do *logos* musical dá-se a dinâmica poética. A música é o tempo, faz o tempo ser verdade, desvelado na linguagem do sentido da memória. O lugar da memória surge como cura, cuidado; o “velar que cuida a unidade”.<sup>5</sup>

Não obstante tudo que procuramos apresentar nesta parte do estudo verificamos que os processos do tempo na música podem ser entendidos e estudados a partir de

---

<sup>5</sup> Jardim, A. *Op. cit.*

diferentes referenciais espaço-temporais. Podemos compreender o tempo no sentido cronológico, ou o

tempo do instante vivido, ou o tempo do *Aion* ilimitado de Deleuze; ou ainda o tempo da lembrança, como memória e impressão, como sujeito das sensações; ou, quem sabe, o tempo como duração dos eventos sonoros. Suspendemos temporariamente esta questão — até que o tema da escrita seja apresentado — com uma epígrafe de Heidegger que Merleau-Ponty utiliza para iniciar sua discussão sobre a temporalidade: “O tempo se temporaliza na presença (*dasein*)”.<sup>6</sup>

No terceiro capítulo recebemos o aceno da escrita que é ao mesmo tempo o lugar que se oferece como possibilidade de guarda e de questionar o que é guardado. Aparece então a escuta do tempo que é a música e a escrita da escuta do tempo: a literatura.

O poeta nos diz:

Todos os caminhos — nenhum caminho

Muitos caminhos — nenhum caminho

Nenhum caminho — a maldição dos poetas.

(Manuel de Barros, 1998, p. 58)

A maldição do poeta é não ter de antemão um caminho, é ter que fazer a experiência da caminhada para ser poeta. Muitos caminhos aparecem como iguais e determinados por um olhar apressado e desatento, mas o cuidado de quem percorre o caminho revela as diferenças que aparecem como o mesmo da caminhada. Somente recolhendo o pensamento na unidade do caminho é que poderemos dar ouvidos à música e apreender na escuta o sentido da questão, pensando a questão do sentido. O caminho que se mostra de início é o movimento da primeira escuta, daquele que compreende a escuta musical porque sabe ouvir, pois tem os ouvidos como abertura para a questão: a música oferece o tempo da musa, que é o tempo originário, no memorável acontecimento.

---

<sup>6</sup> Heidegger *apud* Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 549.

A música reúne dois saberes fundamentais que constituem modos de ser da existência humana. Como técnica e poética, desde a origem do vocábulo na Grécia como *mousiké-techne* até a atualidade, a atividade musical mostra-se, neste movimento de complementaridade das diferenças. Esta dificuldade de aprovação e compreensão da arte como reunião da alteridade, originou na história da cultura ocidental uma série de conhecimentos fragmentados da obra de arte. A primeira separação pode ter sido a dissociação do saber prático da técnica, do saber inútil da poética. Física e metafísica esforçaram-se ao longo das civilizações técnico-científicas por desvendar os mistérios das musas, pronunciando a utilidade das coisas e determinando o que o homem poderia conhecer do real *a priori*, ou o que lhe seria garantido na experiência com os fenômenos. Sem obter uma resposta satisfatória, hoje nos vemos na tarefa de seguir por outro caminho, que não nos conduza a uma frágil determinação *a priori* ou *a posteriori* do que seja ou não a obra de arte musical. Os caminhos que forçosamente perguntam mais do que respondem são os caminhos da escuta, os caminhos do tempo, os caminhos da musa e os caminhos da escrita. Nossa busca é a de que esses caminhos se reúnam nesse escrito, proporcionando a compreensão dessa orientação que nos leva ao movimento de complementaridade de caminhos diferentes, não excludentes, que são únicos na diferença porque formam a unidade desse escrito. Já apontada por outros escritos, por diversos autores que concorreram neste trabalho para consolidar a teoria da música e da obra de arte musical; mais uma vez faz-se oportuno o guiar-se por um caminho que de antemão não se sabe aonde chegar e não se espera estar suficientemente caminhado. Pois, mesmo sabendo que fazer teoria é uma inutilidade, e que para a música não resolve nada, procuramos investigar a inutilidade e a transitoriedade do trânsito de um caminhar inútil; até porque continuaremos a compor música independentemente da teoria musical que se mostre presente neste ou em outros trabalhos de investigação.

A escrita é uma marca do tempo... e no tempo, ela permite que os homens possam gravar e arranhar o mundo, marcando-o com sinais que mostram algo característico da existência humana: a possibilidade de uma linguagem escrita. Longe de querer determinar o qual o conteúdo da escrita, o que pensamos é que a escrita é o modo como o ser humano marca

sua existência, constrói sua habitação e habita a sua construção. Esta construção é sempre produtiva, poética, mas nem sempre o fundamento poético se mostra facilmente, ele pode ser escamoteado pela utilidade, pela velocidade, pela *mathesis*, pela *semiosis* e pela *mimesis*, justamente as forças que confluem para o monumento poético da escrita: a literatura. A técnica mesma que participa da conformação poética pode obliterar sua realização. O que nos interessa é deixar que a reflexão teórica cumpra o caminho de guardar neste escrito um caminho que nos leve à compreensão da instância poética como lugar memorável de consagração da escuta e do tempo sobre o fundamento ontológico do ser, da musa, da música.

Esperamos então com esta escrita, que a maldição de caminhar por nenhum caminho tenha sido afastada, pois procuramos fazer da caminhada um caminho que se conduziu e perfilou na feitura deste estudo, provocando a construção de um texto, tecido de vários outros e da costura que buscamos fazer para cobrir o sentido da caminhada. Escuta, tempo, musa e escrita. A escuta é o homem, o *dasein* de Heidegger, que se apresenta e está disponível para ouvir e escutar ou não-escutar o sentido de música que está com-posto na obra de arte musical, os que estão no movimento de salvaguarda da obra e que põem a verdade do ser em obra. Ao passo que a obra é o que se apresenta como presença concreta e originária, inaugural de um real constituidor de mundo, e só se dá como possibilidade de instaurar tempo. O vigor do tempo musical provoca a presença, mas só a temporalidade da escuta projeta a existência. O tempo é o sentido das existências como presenças do tempo se fazendo tempo. Então a música é, no tempo; o homem temporaliza sua existência, fazendo música, faz o tempo ser música e temporaliza o som. Pretendemos investigar uma teoria do texto que tenha como fundamento a música e que esta também seja constitutiva e essencial para toda linguagem; nos dizeres de Emmanuel Carneiro Leão<sup>7</sup>: “... todas as artes são em certa medida musicais, portanto a música é originariamente a musa de todas as artes”. Arte da escrita, arte do tempo, arte do tempo escrito (gravado), é a literatura que tem como musa a música. Este deve ser o caminho a ser perseguido e seguido, não só pela literatura, mas por qualquer escrito, um caminho fundado nos alicerces temporais da música.

---

<sup>7</sup> Leão, E. C. *Aprendendo a pensar* - v. II. Rio de Janeiro: Vozes, 2000, p. 43.

Para isso projetamos e abrimos um questionamento acerca da escuta, de uma percepção da escuta e da relação corpo-escuta como lugar da percepção, sem particionamento da experiência musical; questões ainda não suficientemente investigadas que se perfilam numa discussão em curso capaz de desdobrá-las. Os conceitos de escuta, tempo e escrita recebem do fundamento musical o aceno de uma linguagem originária que possibilita modos de compreensão e questionamento, redimensionados pelo vigor da concretude musical. A partir dessa força ontológica, escutar passa a ser: ouvir sem se preocupar em reter algo específico, dando atenção ao todo do complexo único (unicidade) do acontecimento musical. Escutar é auscultar o tempo... O que é memorável e digno de ser auscultado. O homem habita o lugar da escuta fazendo da escuta o lugar onde o tempo da escuta é todo o sentido e o sentido do todo da escuta. O sentido da escuta é o ouvir com sentido, que é o que procuramos costurar com os tecidos de textos trazidos das leituras preparatórias, para que este texto pudesse soar sem remendos e aparecer como um manto retirado de um encobrimento do pensamento sobre a obra de arte musical. Portanto, um texto que procura mostrar o encobrimento sobre a dimensão poético-musical, e que tem ouvidos para o silêncio da escuta no tempo da música. Se a escrita é um lugar que delimita, a criação literária irrompe em seus deslimites produzindo um texto poético-musical em sua origem. Porque o poeta recebe da musa das musas — da música — um canto ilimitado, a possibilidade de tudo fazer em sua unidade poética. Talvez o maior desafio da escrita seja delimitar e restringir algo de que fala, fazendo escutar no texto limitado o que é ilimitado. Por isso, este texto agora cala e se retira ao silêncio da escuta para que a música seja sempre originariamente o ser que é: *pois as musas me ensinaram a cantar um canto para o qual não há limite...*<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Hesíodo. *Os trabalhos e os dias*. p. 662.