

MÚSICA: POÉTICA DO SENTIDO. UMA ONTO-LOGO-FANIA DO REAL

Werner Aguiar

RESUMO

A questão temática do presente trabalho diz respeito à produção de sentido. A importância de se pensar tal questão se refere ao fato de que tudo que se nos apresenta numa vigência, isto é, em seu ser, o faz na medida em que manifesta sentido. Daí que não conhecemos coisa alguma em si mesma sem que com ela estabeleçamos uma relação de sentido. Esta relação não é propriamente estabelecida pela ação do sujeito, isto é, pela sucessão de representações que visam uma correção entre ideia e coisa. Esta relação é recíproca e nos coloca primeiramente numa escuta. Esse é o testemunho que Heráclito nos legou em seu pensamento originário: “auscultando não a mim mas o Logos, é sábio concordar que tudo é um”. (HERÁCLITO apud LEÃO, 1991, p. 71) Ora, o Logos não se apresenta como outra coisa senão aquela dimensão em que se conjuga a ausculta do homem, coisa e sentido. Ora, essa unidade originária não subsiste se compreendermos a coisa como uma vigência em si mesma.

A questão temática do presente trabalho diz respeito à produção de sentido. A importância de se pensar tal questão se refere ao fato de que tudo que se nos apresenta numa vigência, isto é, em seu ser, o faz na medida em que manifesta sentido. Daí que não conhecemos coisa alguma em si mesma sem que com ela estabeleçamos uma relação de sentido. Esta relação não é propriamente estabelecida pela ação do sujeito, isto é, pela sucessão de representações que visam uma correção entre ideia e coisa. Esta relação é recíproca e nos coloca primeiramente numa escuta. Esse é o testemunho que Heráclito nos legou em seu pensamento originário: “auscultando não a mim mas o Logos, é sábio concordar que tudo é um”. (HERÁCLITO apud LEÃO, 1991, p. 71) Ora, o Logos não se apresenta como outra coisa senão aquela dimensão em que se conjunta a ausculta do homem, coisa e sentido. Ora, essa unidade originária não subsiste se compreendermos a coisa como uma vigência em si mesma.

Kant fala da coisa, do mesmo modo que o Mestre Eckhart, pois entende, por coisa, algo que é e está sendo. Mas, para Kant, o que é e está sendo é o objeto da representação que se processa na autoconsciência do eu humano. A coisa em si designa para Kant: o objeto em si. O caráter de “em si” diz que o objeto em si é objeto, independentemente de qualquer relação com a representação do homem, isto é, sem o “ob”, a contraposição e oposição, com que o objeto se põe contra, isto é, se opõe à representação. Pensando, de modo rigorosamente kantiano, a “coisa em si” designa um objeto que não é objeto, por dever estar e ser, sem nenhum “ob” possível, isto é, sem nenhuma oposição à representação humana, que lhe vem ao encontro e de encontro (HEIDEGGER, 2001, p.154).

Certamente este não é o modo em que se dá a experiência do sentido na e da música, bem como nas artes. Se pensarmos uma coisa, qualquer coisa que se apresente numa vigência, talvez fosse mais prudente recuperarmos um modo de vigência ontológica que se conservou na própria palavra inglesa thing, a saber, o sentido de recolher e reunir. Ora, o sentido dessa reunião se dá na recíproca relação entre obra, artista e arte (Cf. HEIDEGGER, 1990, p. 11).

A manifestação do sentido é o próprio processo de trazer à vigência. Esse processo se constitui não em colocar o conhecimento humano acima ou abaixo da vigência do mundo, isto é, como causa ou como consequência, mas fundamentalmente numa unidade com o próprio homem.

Por isso, para se pensar a produção poética de sentido, não basta e até mesmo é inapropriado uma abordagem científica da questão. Não se trata, então, de uma produção qualquer, ao modo de mais um entre tantos outros processos produtivos dominantes na Cultura Ocidental. Em maior ou menor grau, estes possuem um compromisso essencial com a ciência e com a técnica modernas. Quer nos parecer,

entretanto, que a música não se encontra determinada desde tais instâncias, em que pese o crescente uso da ciência e da tecnologia na criação musical.

Em outras palavras, nem a ciência, nem a tecnologia, muito posteriores ao advento originário da música, se constituem como seu estatuto ontológico. A ciência e a técnica não se impõem, portanto, como uma ordem primeira e causal a partir da qual a música pudesse então produzir e manifestar suas obras e, por conseguinte, o sentido nelas oferecido.

Não entendemos a anterioridade da música em relação à técnica e à ciência tanto por sua dimensão ontológica, mas em virtude de que sua ontogenia cultural se conformou ainda com a própria origem da Cultura Ocidental. O que se aqui apresenta como arcaico provém de *arkhé* e não somente possui o sentido que aponta para a anterioridade e para a antiguidade, mas nos fala de “um princípio inaugural, constitutivo e dirigente de toda a experiência da palavra poética” (TORRANO, 1995, p. 15).

Ora, a experiência da palavra poética na Grécia da *Teogonia* de Hesíodo, por exemplo, só pode se dar na medida em que sua pronúncia se oferece pelo canto do poeta, numa ontofania concedida não por parte do intelecto racional do sujeito, mas pela Memória através das palavras cantadas (Musas) (Cf. TORRANO, 1995, p. 16).

A Memória (Mnemósyne) e suas filhas, as Musas, não apenas guardam um parentesco genealógico (Cf. KERÉNYI, 2004, p. 7-9), mas, sobretudo dizem que são as palavras cantadas que conferem sentido (memória) ao mundo. “Uma lei onipresente na *Teogonia* é que a descendência é sempre uma explicitação do ser próprio e profundo da Divindade genitora: o ser próprio dos pais se explicita e torna-se manifesto na natureza e atividade dos filhos” (TORRANO, 1995, p. 31). Com as Musas se dá também a memória como sentido e como explicitação de Mnemósyne, de tal modo que somente onde a memória acontece pode se oferecer todo e qualquer sentido. Ora, o que na palavra cantada é canto, dizemos de modo mais simples, música. A memória feita música na experiência da palavra poética e cantada (Musas) se reteve também no âmbito linguístico, uma vez que tanto Memória, como Musas e Música provém do mesmo radical (Cf. CASTRO, 1997, p. 170). O máximo grau de unidade dessas três explicita porque com nenhuma outra palavra a não ser “musas” poderá o poeta começar o seu canto (Cf. HESÍODO, 1995, p. 105).

Dentro da perspectiva da experiência arcaica da linguagem, por outra palavra qualquer o canto não poderia começar, não poderia se fazer canto, ter a força de trazer consigo os

seres e os âmbitos em que são. É preciso que primeiro o nome das Musas se pronuncie e as musas se apresentem como numinosa força que são das palavras cantadas, para que o canto se dê em seu encanto. [...] Elas são o princípio do canto, tanto no sentido inaugural, como no dirigente-constitutivo (arkhé). A exortação “pelas Musas comecemos a cantar” diz também que tenhamos nelas o princípio por que nos deixe guiar e exprime ainda a vontade de que seja pela força delas que se cante. Não é nem a voz nem a habilidade humana do cantor que imprimirá sentido e força, direção e presença ao canto, mas é a própria força e presença das Musas que gera e dirige o nosso canto (TORRANO, 1995, p. 21).

A pronúncia necessariamente cantada, musicada das Musas se deposita na escuta de uma ontofania sonora e ressoante do ser. Sonorizando e ressoando essa ontofania originária, o poeta-cantor não media e sequer é veículo externo ao canto das Musas, mas ele é com o cantar o próprio canto. Na audição originariamente ontológica, o mundo se dá a conhecer como unidade. Nada é simplesmente um em si mesmo, mas um em-si-com-o-outro.

[...] a proferição da palavra poética é o dito [der Spruch] e a canção [das Lied] do Ser ele mesmo, e o poeta é apenas o hermeneus, o intérprete da palavra. O poeta não invoca a deusa, mas ao contrário, mesmo antes de dizer sua primeira palavra é ele quem é invocado e já mantém-se no interior do apelo do Ser versus o retraimento “demônico” do encobrimento (HEIDEGGER, 1992, p. 127; tradução nossa).

O proclamar solene das Musas invocantes-invocadas aponta para a unidade (Cf. CASTRO, 1997, p. 179-184) como essência de toda solenidade, pois solene quer dizer: o que é con-sagrado. A consagração é a sagração con-junta da própria unidade: unidade de memória e verdade como unidade do ser, unidade do dar-se e retrair-se, de léthe e alétheia, e também de deusa e poeta. Na reunião de tudo que é solenemente con-sagrado como unidade, o ser aparece como daimónion de todo ordinário. Esta palavra mal interpretada no ocidente cristão mantém, na verdade, uma relação com o divino enquanto instauração do sagrado em meio ao ordinário e remonta ao radical indo-europeu *deī. Ora, o que este radical diz é a presença do des-conhecido como o que brilha no conhecido, isto é, a presença do extraordinário como o mistério subjacente ao ordinário.

Na tradição mitopoiética o sagrado se apresenta como ruptura do espaço e do tempo homogêneos. Essa ruptura como o dar-se do extra-ordinário necessita radicalmente do ordinário para a manifestação do mistério, não como algo a ser elucidado e esclarecido, mas do mistério enquanto mistério, isto é, enquanto vigência retraente, como ilatência latente ou latência ilatente. Por isso, coisas das mais simples e ordinárias deixam figurar o aspecto misterioso do sagrado e do extra-ordinário, coisas como uma pedra ou uma árvore podem perfeitamente ser o advento próprio do mistério.

O misterioso é aquilo do qual tudo que é ordinário surge, aquilo no qual tudo que é ordinário é suspenso sem jamais decair, e aquilo para o qual tudo que é ordinário retorna. To daimónion é a essência e o essencial fundamento do misterioso. Ele é o que se apresenta no ordinário e toma nisto sua moradia. Apresentar-se no sentido de apontar e mostrar é em Grego Daío (daíontes – daímones). Estes não são “demônios” concebidos como maus espíritos se debatendo; ao contrário, eles determinam antecipadamente o que é ordinário, sem derivar-se do ordinário. Eles indicam o ordinário e apontam para ele (HEIDEGGER, 1992, p. 102; tradução nossa).

Na proximidade do ente (ordinário) escapa o que é mais próximo, o ser (extra-ordinário). No entanto, é este que oferece o ente em suas as possibilidades. Nessa ambiguidade o ser brilha nos entes como a familiaridade da fisionomia do des-conhecido. Daío provém da raiz dao e quer dizer iluminar, aparecer como luminoso. O luminoso vem ao encontro do olhar apenas enquanto este apreende a fisionomia do que brilha e se ilumina. Por isso, o que vem ao encontro do olhar como aspecto e fisionomia o faz antes de qualquer coisa porque o que brilha se dá como manifestação do sentido. Somente porque o ser brilha, isto é, se manifesta em primeiro lugar como sentido, é que o próprio olhar é capaz de apreender o aspecto daquilo que se mostra.

Aspecto em grego é eidos, mas como idéia foi pensado relativo ao que se configura na imagem modelar racional e calculada do real no intelecto. No entanto, aspecto enquanto eidos não pode em grego ser pensado como uma vigência oriunda do cálculo racional do intelecto, mas o aspecto daquilo que cheio de sentido manifesta o ser. O sentido é o modo em que na linguagem o ser se mostra. Por isso, o que vige em plenitude de sentido diz uma e a mesma coisa, a saber, plenitude de ser. Manifestar o sentido é, portanto, a conjunção da unidade de alétheia e lógos, isto é, aquilo que sendo arrancado de um retraimento perdura na reunião da linguagem. Alétheia e lógos nós hoje poderíamos muito longinquamente dizer, verdade e linguagem.

A tradição poética grega nada tem a ver com a imagem modelar do que se formou no intelecto calculante e racional, mas à saga musical da palavra. Antes mesmo de adquirir uma vigência puramente intelectual, a poiésis des-vela o ser pelo e no dizer manifestativo (phaínesthai, phainómenon, phyéin, physis), isto é, aponta para o aspecto, o perfil (eidos) que brilha como sentido do ser. Por isso, a poiésis é uma onto-logo-fania, a unidade do ser, do dizer e do manifestar, a unidade originária do trivium originário phýsis, lógos e alétheia. Este trivium constitui o ethos grego. A preservação e a conservação dessa unidade originária do sentido, a essa salvaguarda chamam os poetas Mnemósyne, e a sua proclamação sagrada, Musas.

A produção de sentido na e da música jamais se dá por um caráter técnico ou científico, mas antes de tudo como a mais plena concretização do ato poético por excelência, a saber, aquele tipo de acontecimento que mantém em unidade de sentido ser, dizer e mostrar. O parentesco de música e memória vai, portanto, muito além da simples radicação linguística. A palavra música não somente apresenta uma raiz comum com a memória através da palavra Musa, mas ela se constitui como a musa de todas as musas (Cf. LEÃO, 1991, p. 43). Não se quer dizer que se instaure com isso mais uma hierarquia das artes, a exemplo de tantas outras na tradição filosófica ocidental. Muito ao contrário, isso quer dizer que na música se dá a manifestação de sentido de um modo que a perfaz completamente, de um modo substantivo e não substancial, um modo que permite que nela se entreveja o que se apresenta como o traço marcante de todas as artes, a saber, o poético.

O que é o poético? Certamente não se entende aqui o poético como um conjunto de regras e normas de composição ou de interpretação. Regras e normas são inimigas da poesia. O poético transcende os limites das leis e normas, não porque as negue, mas porque mantém com elas uma relação de tensão extrema, no limiar de uma ultrapassagem, de uma superação. Pois em que pesem todas as leis e normas, todos os cálculos e esquemas estruturais e formais, o poético consiste no passo aquém ou além, como se queira, em direção à criação.

O sentido dessa direção poética nos diz Platão: “sabes que "poesia" é algo de múltiplo; pois toda causa de qualquer coisa passar do não-ser ao ser é “poesia”, de modo que as confecções de todas as artes são “poesias”, e todos os seus artesãos poetas” (PLATÃO, s/d, p. 205b). Por isso, a afirmação de que “as artes são todas musicais e são arte na medida de sua musicalidade” (LEÃO, 1991, p. 43), não as diminui em relação à música e tão pouco as aumenta em valor. Nelas se manifesta o que na música é o mais pobre, o mais simples, aquilo que nem mesmo é, mas tão-somente se dá, sem mais: o poético por

excelência, “o mais alto grau de realização de qualquer real” (LEÃO, 1991, p. 43), pois não realização maior do que essa, constituindo-se no ato sagrado por excelência, a saber, o realizar a passagem do não-vigente, do que ainda não é para o vigente, para o ser.

A música é o sagrado nome da realização do real. Assim como as musas estão carregadas de ser e se constituem num poder de presença e presentificação (Cf. TORRANO, 1995, p. 2), também nessa realização sagrada do real, nessa poiésis do ser, a proximidade para com a origem é sem dúvida o mais desconcertante e por isso, ao mesmo tempo, o que há de mais grávido de sentido. Aí acontece o mais radical recolhimento abrigador da palavra à latência pré-significativa, na medida em que na música está em obra o acontecimento apropriante da verdade como essência de toda linguagem, o trazer do ser à plenitude de sua realização, a saber, sua manifestação de sentido.

Não surpreende, portanto, que “o ser que pode ser compreendido é linguagem” (GADAMER, 1997, p. 687). A linguagem se dá como o horizonte em que o ser se dá à compreensão. Por isso, pode-se dizer que “a linguagem é a casa do ser” da qual “poetas e pensadores lhe servem de vigias” (HEIDEGGER, 1995, p. 24-25). A vigília da poesia não é um estado de quem está desperto, mas a celebração noturna à véspera de uma festa sagrada. O poético se dá como a escuta atenta que do retraimento noturnal do não-ser ex-trai por seu velar a manifestação sagrada e festiva diuturna do ser. Tal manifestação é herança das musas que “precipitando-se ocultas por muita névoa vão em renques noturnos lançando belíssima voz” (HESÍODO, 1995, p. 05). Quer dizer, em sua ascendência à potência musal, a música se situa privilegiadamente no âmbito poético sempre em transe entre a potência do não-ser e da ausência, e a da plenitude manifestativa do sentido.

A música pronuncia a ontofania do sentido como o próprio sentido do ser, sentido que pode ser compreendido, mas não apreendido. Na música está em acontecimento o radical jogo da verdade, um duplo domínio de dar-se e retrair-se, de manifestar e ocultar. No espaço e tempo abertos entre estes pólos opostos o poeta se deixa guiar por uma hermenêutica entre-mundos, sempre em transe. Esse o sentido de Hermes ser não somente o mensageiro (Hino a Hermes, v. 3), mas o guia das almas, viandante dos caminhos dos entre-mundos (KERÉNYI, 1986, p. 14-15), inventor da lira (Hino a Hermes, vv. 30-60) e da música que encantou Apolo (Hino a Hermes, vv. 439-49) e mestre da interpretação (verbo grego *hermeneuéin*). Esse também o sentido de Hermes asseverar a Zeus “dispor e reunir a alétheia” (verdade) (Hino a Hermes, vv. 368-9). Nessa destinação, Hermes está livre do erro,

mas não da errância: este o sentido mais intimamente ligado à própria a-létheia. Pois, no erro pode se dar a mentira, na errância apenas a manifestação do lógos: a-létheia.

Assim, toda interpretação não somente se dá, mas exige, em nome do “inter” esse “entre” aberto em todo pôr-se-em-obra da verdade como o pôr-se a caminho do sentido que o ser mesmo não é, mas se oferece em pura doação. Na interpretação nunca está assegurado de antemão a correção, apenas o entremundos de uma errância que se abre com a verdade do sentido poético do ser.

REFERÊNCIA

ANÔNIMO. Hino a Hermes. Texto baseado no livro *The Homeric Hymns and Homerica*. Trad. inglesa de Hugh G. Evelyn White. *Homeric Hymns*. Cambridge, MA.: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1914. In: **Perseus Project**. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus:text:1999.01.0138:hymn=:line=1>. Acesso: 15 abr. 2005.

BAILLY, Anatole. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, 1950.

BENVENISTE, Émile. *O vocabulário das instituições indoeuropeias*. Vol. II. Poder, Direito, Religião. Campinas: UNICAMP, 1995.

CASTRO, Antonio José Jardim e. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras. Tese de doutoramento em Ciência da Literatura – Poética, 1997.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GADAMER, Hans Georg. *Verdade e Método*. (Wahrheit und Methode). Vol I. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. (Der Ursprung des Kunstwerks). Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1990.

_____. *Sobre o humanismo*. (Über der Humanismus). Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

_____. *Parmenides*. Trad. André Schwer e Richard Rojcewicz. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

_____. *Ensaio e conferências*. Tradução de E. C. Leão, G. Vogel e M. S. C. Schuback. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. *A caminho da linguagem*. (Unterwegs zur Sprache). Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003.

HESÍODO. *Teogonia*. Tradução de JAA Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

KERÉNYI, KARL. **Hermes: guide of souls.** The mythologem of the masculine source of life. Título original: *Hermes der Seelenführer*. Translated by Murray Stein. Dallas: Spring Publications, 1986.

_____. **Os deuses gregos.** São Paulo: Cultrix, 2004.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. **Aprendendo a pensar.** Vol. 2. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. (Org.) **Os pensadores originários.** Anaximandro, Parmênides, Heráclito. Introdução: Emmanuel Carneiro Leão. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1991.

PLATÃO. O banquete. Disponível em:

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000048.pdf>. Acesso: 15 abr. 2005.

SOUZA, Ronald de Melo e. A desconstrução da metafísica e a reconciliação de poetas e filósofos. In: LOBO, Luiza. (Org.) **Globalização e literatura: discursos transculturais.** Vol. 1, p. 79-101. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

_____. A criatividade da memória. In: SANTOS, Francisco Venceslau dos. (Org.) **Prismas: historicidade e memória.** Rio de Janeiro: Centro de Observação do Contemporâneo; Caetés, 2001.

TERRA, João Evangelista Martins. **O deus dos indoeuropeus.** Zeus e a protorreligião dos indoeuropeus. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

TORRANO, JAA. O mundo como função das Musas. Estudo sobre a Teogonia de Hesíodo. In: HESÍODO. **Teogonia.** São Paulo: Iluminuras, 1995, pp. 131-132.

ⁱ Indica a manifestação do outro, do distante, do luminoso, do celeste e do desconhecido (Cf. BENVENISTE, 1995, p. 182; TERRA, 1999, p. 301).