

Música : a questão da interpretação

Artur de Freitas Gouvêa

Universidade Federal do Rio de Janeiro - Mestrado
Orientador: Prof. Dr. Antonio José Jardim e Castro

Rio de Janeiro
2007

Folha de Aprovação

Música: a questão da interpretação

Artur de Freitas Gouvêa

Dissertação submetida ao corpo docente da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre.

Aprovada por:

Professor Doutor Antônio José Jardim e Castro

Professor Doutor Manuel Antônio de Castro

Professor Doutor José Adriano da Silva Alves

Professor Doutor Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira

Professora Doutora Sara Cohen

Rio de Janeiro

2007

Gouvêa, Artur de Freitas.
Música: a questão da interpretação/ Artur de Freitas Gouvêa. Rio de Janeiro, 2007.

xi, 70 f.: il.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras. Programa: Ciência da Literatura, área de concentração: Poética – 2007.

Orientador: Antônio José Jardim e Castro.

1. Interpretação 2. Poética 3. Música

Resumo

GOUVÊA, Artur de Freitas. **Música: a questão da interpretação;** investigação sobre a interpretação da obra de arte, com foco específico na música e literatura, abordando a técnica e a medida como agentes da linguagem. Orientador: Antônio José Jardim e Castro. Rio de Janeiro: UFRJ/CLA, 2007. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura - Poética).

Em um mundo erigido sobre a égide da técnica, o que se faz aqui é uma tentativa de pensar a arte, especificamente a música, em um jogo de fuga e reunião dessa técnica, concentrando na interpretação como foco principal na abordagem da música. Buscando uma percepção do mundo através da música, este antes de tudo já é um trabalho de interpretação e todas questões que se fazem necessárias no texto são para essa percepção de mundo, expressando o ser através da escuta da linguagem. Como as palavras são aqui o meio com que é feita a interpretação da música, encontra-se no texto uma tentativa de fusão, procurando fazer emergir o poético da música no texto e o poético do texto pela música.

Abstract

GOUVÊA, Artur de Freitas. Música: a questão da interpretação; investigação sobre a interpretação da obra de arte, com foco específico na música e literatura, abordando a técnica e a medida como agentes da linguagem. Orientador: Antônio José Jardim e Castro. Rio de Janeiro: UFRJ/CLA, 2007. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura - Poética).

In a world raised over the egis of the technique, what is done here is an attempt to think about art, specifically about music, in a game of escape and reunion of this technique, concentrating in interpretation as the prime focus at the musical approach. Looking for the perception of the world beyond music, first of all, it is already a work of interpretation and all made questions which are, for themselves, necessary in the text are, for this perception of the world, expressing the being through the language's listening. As the words are here the way off which is made the musical interpretation, an attempt of fusion is found in the text, trying to make merge the poetical of the music inside the text and the poetical of the text through the music.

Dedicatória

Dedico este trabalho à minha família, pelo apoio, paciência
e credo.

Aos meus pais por me trazerem ao mundo e me educarem.

Ao meu irmão pelo companheirismo e por dividir comigo o
amor pelas
artes.

Ao meu sobrinho como esperança de boa sorte.

E à Música. Sem música não haveria aqui sequer uma letra.

Agradecimentos

À minha família, vó Dorisa e vô José (em memória), tio Rogério, tia Rosa, Danilo, tio Marcos, tia Angélica, Daia, Marquinhos, tia Virgínia, tio Henrique, Gustavo, Renata, pai, Heloísa, Leonardo, Dante, mãe, Walter, Vó Ruth, tia Célia, tio Maurício (em memória), Márcia, Maurício, Marcelo, Adam, Paula, Marcelo, Juliana, tio Vicente, tia Lúcia, Cida, Leque, Alexia, Deia, João, tia Lucelena, Daniel, tio Renato, tia Fátima, Priscila, Carlinhos, Carola, Talita, Thaís, Hank, tio Cacau e tia Olívia (em memória), Fabrício, Bia, e todos os que faltam à memória, pela companhia que fazem e/ou fizeram em todos esses anos;

Aos meus amigos de infância e juventude, Daniel, Mariana, Renata, Luciana, Márcio, Régis, Carlos Manoel (em memória), Eduardo, Wellington, Márcio o grande, Alex, Márcio Chaves, Carol, Claudinha, Débora, Márcio tucano, Rosália, Lucas, Augusto, Alessandro, Mamede, Bárbara, Leonard, Maila (obrigado, Mailinha, pela revisão do meu abstract...), Felipe, Darlan, Fernando e muitos outros pela nostalgia, diversão e pelos erros em comum;

Aos meus amigos e colegas e professores na música: Vicente, Pugialli, Ricardo Filipo, Paulo Pedrassoli, Gaetano Galifi, Rogério Borda, Valmyr Oliveira, Duda Anysio, Roberto Fontes, Antônio Melo, Adriano Furtado, Celso Cerbella, Fábio Adour, Célio Delduque, Bruno Correia, Luís Leite, Lenine Vasconcellos, Eduardo Gatto, André

Poyart, Guilherme Milagres, Celso Garcia Ramalho, Antônio Jardim, Andréia Pedroso, Turíbio Santos, Marco Pereira, Pauxy Nunes, Leo Fuchs, Leo Soares, Graça Alan, o pessoal da orquestra de violões e aos demais professores e amigos da escola de música da UFRJ e a todos os que acompanharam e acompanham a minha trajetória na música, aos professores Antônio Jardim, Manuel Antônio de Castro, Alberto Puchéu, Ronaldo de Melo e Souza, Idalina Azevedo do Amaral, André Bueno e aos demais colegas e professores da faculdade de Letras da UFRJ

Agradecimentos especiais:

A Paulo Pedrassoli por acreditar na minha capacidade como músico e a todas as oportunidades profissionais;

A Turíbio Santos pelos puxões de orelha e pela grande ajuda no aprendizado do violão;

Ao pessoal da camarilha, da camerata e do música surda, pela amizade e companhia, e pela música;

Agradecimento mais do que especial:

Ao grande mestre e amigo Antônio Jardim pela grande ajuda e por mais de uma vez ter acreditado em mim, muito mais do que eu, e pela paciência e indulgência em todas as minhas faltas e erros; Todas as redundâncias aqui são propositais...

Muito obrigado!

Sumário

Resumo	iv
Abstract	v
Dedicatória	vi
Agradecimentos	vii
Sumário	ix
Epígrafe	x
Introdução	1
Capítulo I: Teoria	11
Medida	12
O passo de volta	16
O sentido das palavras	19
A linguagem	22
A escuta	27
Interpretação	30
A verdade - Alétheia	41
Hermes, hermenêutica	45
Capítulo II: Prática	47
Interlúdio	48
1. Machado e a música	49
Trio em Lá menor	50
Poética, música	66
2. Esther Scliar, o tempo medido e o tempo vivenciado .	69
3. Movimento e dinâmica	78
Conclusão	86
Bibliografia	91

Epígrafe

*"Medir o tempo e o espaço
parar e transformá-lo em outro sem medida
e na desmedida do nada
escutar seu horizonte.*

*Nesse silêncio de fazer soar o nada
a ausência se mostra na presença da música*

*e a busca permanece, errante,
Para chegar nesse lugar que não tem fim
Essa morada em eterno movimento,
esse vazio que se rompe em obra."*

-A Camarilha-

Introdução

Há duas questões principais neste trabalho: música e interpretação. A tentativa é a de reconstituir com palavras a relação entre essas questões esperando conseguir manter pelo menos uma idéia da potência presente nessa relação, que nunca é vazia de movimento. Há aqui uma dificuldade muito grande de dar forma às palavras sem ficar preso somente ao formalismo abstrato da técnica.

A técnica é importante, mas quando o que está escrito se prende somente a ela, cria-se uma estrutura que tende a negar o vigor presente no movimento da interpretação musical, baseando o texto em uma análise estática e seccionante do movimento.

Iniciamos nosso caminho nas vias da medida porque é um tema muito ambíguo, proporcionando uma diversidade muito grande de alternativas para escolher nessa busca. Já nascemos com uma finalidade definida que é a de morrermos e entre a nossa gênese e a certeza da morte construímos esse caminho.

O caminho se evidencia quando há a percepção da vida e da finitude. É quando e por onde se mostra a possibilidade de dimensionar o que se esconde, pois o que de nosso era

velado se desvela devido ao nosso brotar no mundo, desde que estejamos atentos à escuta do que se mostra diante e através de nossa presença. A consciência dessa presença passageira que nos permite pensar o que não se extingue.

A nossa simples presença não é o suficiente para conseguirmos dimensionar a própria presença. O fazemos através da técnica que nos é mostrada pela linguagem. Técnica essa que por muitas vezes, quando travestida de língua, é entendida erroneamente como linguagem.

Quando falamos exercitamos a nossa capacidade de nomear as coisas. Esse nomear tira o nomeado de seu recolhimento, colocando-o em evidência ao mesmo tempo em que determina diferença em relação ao que ainda não foi nomeado, ao que nunca o será e entre as próprias coisas nomeadas. Esse corte gerado pela fala ou nomeação das coisas é por onde a linguagem se mostra. A fala reside e se origina na linguagem, que a concede aos homens. A linguagem, como origem da fala, é o campo onde o homem constrói seu mundo, escolhe e abre seu próprio caminho. E como origem, não tem limites para si, mas consente aos homens a escolha dos limites em seus caminhos.

A linguagem também se manifesta na música, pintura, escultura ou em qualquer forma de arte, bastando somente

que o homem a ela fique atento; e não só concede a fala aos homens como a eles e por meio deles a reivindica. É como diz Heidegger, em seu texto *a essência da linguagem*:

Sendo, no entanto, a proximidade de poesia e pensamento aquela da saga de um dizer, então nosso pensamento alcança a suposição de que o acontecimento apropriador predomina enquanto a saga de um dizer, onde a linguagem nos consente a sua essência, o seu vigor. Seu consentimento paira no vazio. Ele acertou o seu alvo. Que alvo senão o homem? Pois o homem somente é humano quando recebe a reivindicação da linguagem, recomendando-se assim para a linguagem a fim de falar a linguagem. (Heidegger, 1957/58; pág. 153)

O homem então tem um papel ativo nesse processo. Ele tem de estar atento à reivindicação da linguagem, deve recomendar-se à linguagem a fim de falar a linguagem, seja qual for a forma em que ela se apresente. O homem toma para si o papel de falar a linguagem e vai construindo a cada palavra e gesto o seu próprio modo de ser. Essa é a condição da linguagem para a humanidade do homem.

A linguagem traz em seu sentido originário a força do movimento intrínseco da dualidade entre a presença e a ausência. Movimento que nos possibilita pensar as variações dessa dualidade, identidade e diferença, a permanência e a finitude, ser e ente, real e realizações. Esse movimento traz em si a essência e o vigor de qualquer ação. Esse vigor é *poiesis*. Que é tal como nos sugere Houaiss: "que tem a virtude de fazer, de criar, de produzir, próprio para

fabricar, inventivo, engenhoso, esp. próprio da poesia, poético", pelo lat. *poeticus*, a, um "poético" (Houaiss, 2001.), assim o poético seria a essência de todo e qualquer acionamento de real, daqueles produzidos pela natureza àqueles produzidos pelo ser humano. Dessa forma é poética toda a forma de presentificação daquilo que é presente tanto quanto o é qualquer forma de ausentificação de qualquer ausência.

Pensamos então a interpretação da música na medida da *poiesis*, que implica na insistência em colocar em evidência o constante movimento presente nessa interpretação. Como vigor de qualquer movimento, a *poiesis* é o fio condutor da linguagem que, com suas mais variadas formas diz o ser. Esse dizer o ser está na música na medida em que a música mostra a própria presença e a oferece ao ouvinte. O ser se mostra na presença da música, revela-se, dá-se a conhecer verdadeiramente pela experiência musical.

A palavra música vem do grego *mousikê* (dicionário Houaiss) e quer dizer o que diz respeito às Musas. Diz uma das versões na mitologia grega que as musas eram filhas de *Mnemosyne* (deusa memória) e foram concebidas para perpetuar as vitórias de Zeus sobre os titãs, presidindo o pensamento sob todas as suas formas, por isso o termo *mousikê* pode ser estendido à poesia ou a outras formas de arte. Música aqui

é linguagem. Música aqui é *poiesis*. Nesse sentido o homem deve então estar atento à reivindicação da linguagem para falar o ser e experienciá-lo através da música.

Escutar a música como linguagem é importante para se descobrir o ser na música. A experiência da escuta da música possibilita a interpretação da música, sendo a experiência um movimento para fora (*ex-*) do limite, como fronteira, divisa (*-peras*). A experiência não é outra coisa senão a vivência de uma situação em que o homem pode sentir a proximidade em seu mundo entre o que é e o que não é possível falar, a vivência da reunião entre eterno e efêmero, na dimensão espaço-temporal.

A experiência então vai conduzir quem se deixar levar a um caminho no limite da linguagem e através desse caminho é possível vivenciar os domínios do ser. Contudo nunca conseguimos sair do limite que a linguagem nos impõe antes de deixarmos de ser, só conseguimos experienciar o ser nos domínios do ente, como doações do ser que somos e através da técnica apreendida ou por nós criada. É como nos diz Ferrater Mora, em seu *dicionário de filosofia*: “A experiência é então um modo de conhecer algo imediatamente antes de todo juízo formulado sobre o apreendido.”
(Mora,1981)

A partir da experiência do ser muitas vezes tentamos dizê-lo e aí a dualidade inerente ao ser aparece, porque embora possamos dizer o ser nunca conseguiremos compreender no nosso dizer toda a dimensão do ser, posto que ela é infinita. A racionalização e verbalização do ser, que aparecem posteriormente à experiência do ser, impõem a si mesmas o limite da própria língua e ao mesmo tempo em que o ser se mostra pela língua também por ela mesma se vela.

O exemplo de Heidegger sobre a clareira em relação à floresta é usado por muitos teóricos justamente para exemplificar essa doação do ser. A clareira existe como uma doação da floresta, da mesma maneira que a língua e o que mais exista deva sua existência ao ser, não ao fato de serem, mas por serem antes de qualquer coisa. Existir é uma doação, característica do ser e como característica, traço, qualidade do ser é também sua propriedade.

Ser é condição de existir. Houaiss em seu dicionário diz que existir é "*ter existência real, ter presença viva; viver, ser*". (Houaiss, 2001.) Existir quer dizer ser, mas na medida (ou condição) em que foi doada pelo ser. Essa medida ainda nos é mostrada pelo dicionário, em sua segunda assertiva sobre existir, aonde nos fala que é "*estar presente como realidade subjetiva, particular*". (Houaiss, 2001.)

Embora o dicionário nos dê exemplos relacionados ao existir pensado como verbo intransitivo, instrumento da língua, esses exemplos nos mostram a medida de existir como dimensão do ser e nos mostram essa dimensão com mais força quando mostradas ao mesmo tempo, porque existir não é só uma definição, mas todas as definições que se possa fazer sobre existir.

Além das duas definições de existir, ainda há uma terceira no dicionário, que está ligada à relação de existir com o tempo, e esta ajuda a reforçar ainda mais o elo entre as definições, pelo tempo elas se completam: o dicionário diz que existir é "*ter existência em determinado período de tempo; durar, permanecer*". (Houaiss, 2001.) Isso quer dizer que o que existe teve que surgir em alguma parte do tempo e certamente vai desaparecer, morrer, deixar de existir.

Em tudo o que surge, em tudo o que nasce, percebe-se uma cisão, que divide o antes e o depois de seu surgimento, o que evidencia a doação do ser como o que nasceu e mostra duas instâncias de ser, o que nasce e o que proporciona esse nascimento.

A duração refere-se ao tempo. É algo medido, não que o tempo seja sempre medido, mas para perceber o início e o

fim do que dura mede-se o tempo e esse tempo só pode ser medido por que também tem fim.

Há três maneiras de se pensar o tempo para os gregos antigos: o tempo que pode ser compartimentado, aonde se pode estabelecer com precisão início, meio e fim de cada um de suas partes, enfim o tempo medido: *Kronos*; o tempo do instante, da oportunidade, do desabrochar: *Kairós*; e o tempo vivido, o tempo em que se experiencia cada coisa. Como qualquer questão, o tempo se mostra para nós pelas maneiras que o pensamos.

A dimensão do tempo *Kronos* é a dominante hoje em dia no mundo, tudo é pensado levando em conta a mensuração do tempo, em anos, meses, dias, horas, minutos, segundos...é a dimensão do tempo em que a técnica se faz mais presente, diferente da dimensão do *Aíon*, aonde o tempo não permite ser medido, tempo eterno, ontológico.

O *Aíon* representa a eternidade do tempo, aonde toda medida do tempo se funda, mas a partir de sua fundação o *Cronos* começa a vigorar. Como a dimensão de eternidade do tempo o *Aíon* funda e permeia o *Cronos*. *Kairós* é a dimensão poética do tempo, representando o instante, o momento de despertar para a contemplação do ser. Como despertar, *Kairós* é movimento no tempo.

Embora a técnica musical envolva também o *Kronos*, a mensuração do tempo. O poético na música resulta do jogo entre essa matemática temporal e acústica, o *kairós* se dá na experiência da música como jogo com o tempo, experiência do *Aíon* pelo *Kronos*, fronteira de dois tempos por um terceiro tempo. E como em relação à estaticidade o momento é movimento, em sua essência é *poiesis*. Há muitas maneiras de se pensar a experiência da música: como ouvinte, espectador, como executante, intérprete ou como compositor, autor. Todos são aspectos de uma mesma audição, o que se tenta aqui é analisar a audição por três prismas diferentes de entendimento da música. A experiência da música nunca é passiva pois subentende uma escuta, uma atenção, um cuidado, portanto é passível de se dizer que o espectador e o autor não são menos intérpretes do que o executante.

Ao compositor cabe a produção da obra em sua gênese originária. E à experiência dessa gênese o autor terá exclusividade, pois não há como passar uma obra por entes diferentes sem que se perca ou se mude algum detalhe. Ao executante da peça musical cabe decifrar o que lhe foi passado, independente dos meios, e mostrá-la com a técnica apreendida no estudo da música ou de seu instrumento. A interpretação de uma obra musical é única em cada vez que se toca.

Por se tratar de uma arte que se desdobra no tempo, passado o momento daquela interpretação musical, ela se perde no tempo cronológico, mas permanece na memória de quem a ouviu e de quem a tocou e permanece também na memória do tempo ontológico, pois naquele momento em que a música é tocada, instaura-se uma nova dimensão do tempo e transporta quem a está escutando para essa dimensão aonde o tempo se abre como algo além do mensurável. A execução de uma música por um intérprete não é mera reprodução mas sim uma nova obra de arte, uma nova composição, pois exige do intérprete criatividade para reinventá-la de acordo com o material o qual dispõe.

O espectador da música também a reinventa a cada escuta. Ambos, o compositor ou o intérprete são também espectadores da própria obra. Se não há a disposição para a escuta da obra não há a possibilidade da obra mostrar-se como obra. Pode mostrar-se como qualquer outra coisa menos obra. É a escuta que possibilita a criação da música, possibilita a sua recriação e a sua experiência. É preciso estar atento ao que a música tem para oferecer para experienciá-la como obra de arte.

Capítulo I: Teoria

A teoria se opõe à prática pela tradição do ensino, mas até que ponto a teoria deixa de ser prática?

O dicionário Houaiss diz que teoria era

na filosofia grega, conhecimento de caráter estritamente especulativo, desinteressado e abstrato, voltado para a contemplação da realidade, em oposição à prática e a qualquer saber técnico ou aplicado.(Houaiss, 2001)

Mas hoje em dia há teoria em qualquer área de conhecimento, mesmo aquelas que exigem o máximo de pureza de técnica.

O inverso também se aplica, pois se sabe que não há como teorizar sem a língua, que é um instrumento de técnica da linguagem. Geralmente teorizamos por conceitos ou termos técnicos.

A dificuldade em se separar a teoria da prática se evidencia bastante na música. Quando se acha que conseguiu isso se tem justamente o contrário: uma prática da teoria, totalmente instrumentalizada de conceitos e termos técnicos.

Medida

Não se propõe aqui nenhum conceito sobre linguagem, mas sim, por meio de questionamentos sobre a linguagem, iniciar um caminho por onde se visa somente andar por uma dentre as inúmeras vias possíveis no horizonte da palavra Linguagem.

Via e caminho não são tematizados no texto, mas estão nele presentes, na medida em que estão presentes em qualquer discurso. A escolha feita por um caminhar somente, tem na própria linguagem o seu fundamento, como palavra que não pode ser definida em um conceito apenas. Quando isso ocorre limita-se o seu vigor e nega-se as infinitas possibilidades de seu horizonte, acabando por desviar mais a linguagem de seu sentido ontológico, que não é medido, é vivenciado.

Medir aqui se fala no sentido de recortar limites no horizonte da palavra. A própria palavra medir, além do sentido de mensurar, pode significar também, pelo seu radical *med*, comum a várias línguas antigas, desígnio, colocar em ordem, cuidar, curar, pensar, refletir, moderar, avaliar, estimar, percorrer.

Uma grande variação de sentidos que, de acordo com E. Benveniste, não têm relação aparente entre si nas línguas indo-européias, mas que analisando a fundo têm em comum o fato de que cada um desses significados agem pelo *med* de acordo com regras previamente conhecidas, usuais.

Med é desígnio como propriedade mensurada, dimensão de algo, sempre em sentido relativo entre coisas ou pessoas ou contado, como o mês e o peso das massas. A cura proveniente do radical *med*, por exemplo, seria então a cura escolhida e aplicada por quem conhece técnicas para restabelecer a ordem no corpo enfermo.

Zeus é o mediador do Universo para os gregos, aquele que conhece os meios e possui o poder de restabelecer a ordem no mundo. O censor e o juiz também conhecem as leis que regem sua comunidade, refletem sobre o problema ocorrido e escolhem a melhor forma para eles de fazê-las funcionar.

Não temos muito como fugir do fato de sermos seres limitados em vários sentidos. O problema aqui é que muitas vezes, como em relação ao juiz ou à formulações de conceitos, o moderador acaba encontrando situações com possibilidades várias ou infinitas e escolher por um

caminho apenas corresponde a privar outros da liberdade de escolha de novos caminhos.

Então aqui o modo seria uma medida tomada para dar restrição àquilo que não a conhece, impor limites, tomar decisões, criando assim abstrações, muitas vezes particularizando, compartimentando as coisas no intuito de torná-las mais palpáveis, compreensíveis. Não conseguimos vislumbrar nada por inteiro e embora o mistério das coisas nos cause inquietação essa também é a mágica que nos move em busca de mais conhecimento.

Mas decisões também são tomadas a cada momento simplesmente ao escolhermos continuar respirando ou dobrarmos à esquerda ou à direita. Decisões não são necessariamente ruins, pelo contrário, é justamente por elas que criamos nossa identidade. Inventar, criar uma cadeira ou uma obra de arte também só é possível com decisões, as técnicas que aprendemos foram aprendidas porque assim decidimos e os caminhos que tomamos ao longo de nossas vidas também são devidos às nossas decisões.

Até se ficamos inertes é devido a nossa decisão de ficar inerte, salvo obras do acaso, quando há algum acidente ou nos ferimos pelas mãos de outros. Nesses casos,

embora haja decisões, não podemos dizer que são boas, mas em qualquer caso elas são inerentes à vida e inevitáveis.

Para se entrar nas questões referentes à linguagem é preciso tomar como ponto de partida a própria linguagem e palavras que a ela estão diretamente ligadas, como a palavra que revela e desvela a linguagem, que é o próprio termo palavra, e o que dá sentido à ação da palavra que é a sua escuta. A partir daí mais palavras vão surgindo, é o impulso necessário para a construção do caminho.

Para procurar uma dimensão ontológica das palavras por vezes será preciso recorrer uma investigação hermenêutica, que vai procurar na etimologia de cada palavra um sentido que nos dê uma idéia do seu sentido originário, fazendo vislumbrar assim um horizonte que ajude a pensar a linguagem e a arte como linguagem, como ligação, comunhão do homem com o logos. Nessas palavras e pelo bem do caminho algumas breves palavras sobre o pensamento originário serão necessárias.

O passo de volta

O pensador alemão Martin Heidegger usou a expressão *passo de volta* para figurar um movimento de pensamento, peça chave de toda sua filosofia, que consiste em revisitar os textos e fragmentos de textos remanescentes de pensadores e/ou poetas que viveram antes do mundo das idéias de Platão se fazer presente em todo o Ocidente, para dessa fonte buscar, no sentido presente em cada palavra, seu significado originário, conseqüentemente buscando evitar a linha de pensamento que é atribuída a Platão, com que já estamos acostumados, de onde o mundo ocidental herdou suas raízes metafísicas.

O pensamento originário então está implícito nas palavras que eram ditas na era dos pensadores que vieram antes de Platão, como Heráclito ou Parmênides, que têm um significado diferente antes de aparecerem em textos de Platão em diante, quando todo o sentido presente originariamente em cada palavra começou a ficar cada vez mais distante.

Acontece que esse "passo de volta" foi erroneamente visto por críticos de Heidegger somente como um desejo de voltar às civilizações passadas, quer dizer, um retrocesso.

Ninguém melhor para defender essa questão do que o próprio Heidegger:

O passo de volta da metafísica para dentro da essência da metafísica, visto a partir dos dias atuais e assumido a partir de sua compreensão, é o passo da Tecnologia e da descrição e interpretação tecnológicas da nossa era para dentro da essência da técnica moderna que ainda deve ser pensada.

Com esta explicação quer-se manter à distância a outra interpretação falsa da expressão "passo de volta", que facilmente se insinua; a saber, a opinião de que o passo de volta consiste no retorno histórico aos primeiros pensadores da filosofia ocidental. Sem dúvida, o "para onde" ao qual conduz o passo de volta somente se desenvolve e se mostra, através do exercício do passo. (Heidegger, 1971)

Não era esse o objetivo, mas sim o de buscar um novo caminho, reinaugurar um pensamento diferente do pensamento excludente da metafísica, com seu mundo das idéias, suas aporias e dicotomias e a semente do que viraria costumeiro no pensamento ocidental, que é a necessidade de resolver essas tensões.

O pensamento metafísico havia relegado toda mítica, toda música, enfim, toda poesia presente nas palavras a um papel secundário. A proposta do "passo" era puramente a de refletir pensamentos antigos, anteriores e por isso livres de tendências filosóficas, e analisar palavras e radicais buscando o mais próximo de suas origens afim de pensar o mundo, e o mundo de hoje, pois é aonde estamos. Heidegger buscava também ao invés de chegar ao fim de uma

investigação, priorizar o próprio caminho que vai sendo percorrido durante essa investigação.

O passo de volta então foi uma tentativa de entender melhor o pensamento de antes da metafísica para assim pensar o que tinha sido vivenciado mas não tinha sido ainda pensado na época dos pensadores originários, pois se vivia, cultuava, vivenciava essa mítica, mas não se pensava sobre a existência desses mitos como hoje em dia nós podemos pensar, com valores e costumes muito afastados dos de outrora.

O sentido das palavras

Quando usamos as palavras no dia-a-dia ao falarmos, construímos frases inteiras de acordo com o que estamos acostumados a ouvir no meio em que vivemos. Fala-se muito na língua como comunicação, em como as palavras são usadas de formas diferentes em diferentes regiões culturais.

Mas não se fala que cada palavra já traz consigo uma história que na maior parte das vezes é muito antiga, seja na própria palavra como em um de seus radicais.

As nossas maiores heranças lingüísticas remontam de Roma e da Grécia antigas. Já os romanos foram muito influenciados pelos gregos, que, como todos os povos antigos, construíram uma linguagem calcada em tradições orais e representações míticas e divinas de cada coisa.

Antes da escrita se tornar popular na Grécia o povo aprendia ouvindo as palavras dos oradores, dos aedos, bardos, sendo a língua grega originariamente de tradição oral, o que podemos ver claramente hoje em dia em tribos indígenas e comunidades afastadas da cultura moderna.

Os gregos tinham uma tradição concebida sob uma cultura rural e pastoril, portanto não é difícil imaginar que construíssem para eles um conjunto de tradições ligadas diretamente à terra, à natureza, como festas que celebravam as mudanças das estações e as épocas de plantio e colheitas ou que acreditassem em deuses que representavam a natureza ou a ligação entre a natureza e o homem.

Por conta de uma cultura muito forte que conquistou os seus próprios conquistadores e até hoje conquista as mentes mais brilhantes com sua arte, ciência e filosofia, a Grécia Antiga é considerada o "berço" da civilização ocidental e a cultura grega é sempre revisitada para o homem estudar as suas origens, assim como as origens de suas palavras.

Os poetas o sabem muito bem, tanto que sua arte consiste justamente no jogo com as palavras, seus radicais e possíveis significados. Os poetas brincam com os sons das palavras, criam novas palavras e acham lugares novos para as já existentes, reinventando-as.

É e sempre foi pela palavra do poeta que a lógica se transforma e sempre se transformou. Isso mostra que as palavras dão margem de sobra para inúmeras formas de entender o mesmo assunto, que elas estão abertas ainda a outras formas de uso além do puramente instrumental e nessa

mágica de transformar o instrumental em poético a vida se torna arte. A poesia sempre será originária não só em relação à lógica como em relação a qualquer forma de articulação da linguagem.

A linguagem

Pensar tema tão complexo requer uma grande dose de humildade, humildade suficiente para reconhecer a insuficiência do que está para ser dito diante do que já se foi dito e perante o que nunca será dito.

Dito isso, se pode começar por fazer o passo de volta e procurar na raiz da palavra linguagem seu sentido originário. Linguagem vem do grego logos, que hoje em dia é relacionada somente com a técnica, com a lógica.

Mas acontece que originalmente essa palavra abrangia muito mais do que simples abstrações, logos em seu sentido originário quer dizer o vigor dominante de tudo o que brota no mundo como possibilidade do ser mostrar-se e tanto se mostra em cada ente, quanto permanece recolhido. Resgatando esse logos originário pode-se dizer que Logos e linguagem estão intimamente ligados, ou, indo mais fundo, como a linguagem é o que possibilita o homem nomear o que brota, linguagem e logos são a mesma coisa. Já dizia Lao Tsé: *"Falam-se palavras e apalavram-se falas, mas é no silêncio que mora a linguagem"* (Carneiro Leão, 2000. Texto tirado do Tao te ching. Trad. Carneiro Leão in O silêncio da fala, Aprendendo a pensar vol.II, pág. 27)

Em outras palavras, a linguagem está presente nas palavras e na falta das palavras, porque as palavras fundam-se na linguagem e como fundamento das palavras ela mora aonde não há palavras. Portanto a linguagem, como o logos, tanto se mostra nas palavras como se vela no silêncio dessas mesmas palavras.

A linguagem é o dizer-se do ser. A linguagem é o dizer-se de qualquer verbo, portanto de qualquer ação. A linguagem é o dizer-se do dizer. A linguagem é o que possibilita qualquer ente mostrar-se.

Falar do ser é algo tão complicado quanto falar da linguagem, porque falar o sentido pleno do ser, como a linguagem, é inalcançável. Já que foi feita uma comparação e nesta comparação uma medida, (tão quanto), some-se aí a incerteza multiplicada ao infinito...

Para se entrar na dimensão do ser, é preciso desfazer um conceito comum do verbo ser. Hoje em dia esse pequeno verbo é tido apenas como verbo de ligação, justamente pelo ser não necessitar de ser dito, pois que já está explícito em tudo. Quando dizemos, por um exemplo, Pedro é feio, ou Pedro é famoso, acabamos por ressaltar o predicado em relação ao sujeito, tendo o sujeito como centro de toda a oração.

Isso é consequência do movimento que o pensamento filosófico tomou desde Platão até hoje, que abandonou seu sentido mais profundo, transformou a poética em técnica, o homem em sujeito e o ser em simples verbo de ligação. Se formos prestar atenção em qualquer oração, a única coisa que nunca muda é o fato de o verbo ser estar sempre implícito.

Quando falamos maçã verde, está implícito que a maçã é verde, portanto, que a maçã é, e que o verde é verde, portanto também é. Tudo é, ou melhor ser é tudo que é, ser é tudo. O fato de ser está em tudo. Impossível fugir do ser. O ser precede qualquer coisa, qualquer possibilidade ou abstração do ser, enfim qualquer ente. A relação ente/ser é facilmente entendida se olharmos para o tempo em que o ente aparece. O ente é, no presente, como ente ele tem permanência limitada, começa e finda no tempo e no espaço. O ser se diz no infinitivo porque é eterno, não tem início nem fim, embora o próprio ente seja um desvelamento do ser. O ser aparece por meio do ente, doando-se como imanência de algo que tem permanência limitada. O ser precede.

E como se diz o ser? Com a linguagem. Falemos um pouco sobre o que possibilita a palavra ser dita: A linguagem, como lugar originário em que o ser sempre se dá, se diz

também através da fala. Ora, sem fala, não há palavra. O que é a fala? É o efeito com que a linguagem se mostra. Mas a fala não se funda, como a linguagem, no silêncio? Então a fala e a linguagem são a mesma coisa?

Sim, e não. Da mesma forma que cada ente começa e finda, que há uma tensão constante entre começo e fim, nascimento e morte, e tudo isso faz parte do ser, a mesma relação se dá entre a fala e o silêncio.

Há uma tensão constante entre fala e silêncio, cujo fundamento é a linguagem. A fala e o silêncio estão na mesma dimensão dos entes, na dimensão ôntica. A linguagem está na dimensão ontológica, na dimensão do ser. Sem linguagem não há fala. Sem linguagem o silêncio não se mostra, e vice-versa. A linguagem se funda no silêncio. A linguagem precede. E o silêncio?

Se o silêncio aqui representar a ausência da fala, o silêncio se coloca em aporia à fala, na dimensão ôntica, expressão da linguagem. Partindo dessa premissa, físicos poderiam explicar com todas suas teorias que o silêncio dessa forma é relativo e não existe em nosso mundo.

Porque mesmo sem a fala há outros sons na natureza e mesmo se taparmos o ouvido, ouvimos ruídos internos de nosso corpo, outros teóricos dirão que só há som aonde tem

alguém para ouvir, não importa, pois tudo isso seria facilmente colocado na dimensão ôntica.

Mas ao falarmos que a linguagem se funda no silêncio, colocamos o silêncio em outra dimensão. O silêncio aqui não é mais fenômeno acústico ou sua ausência nem representa algo que tem relação exclusivamente do som.

O silêncio é um termo que, como qualquer outro termo que tenta explicar a dimensão do ser, não consegue abranger toda a essência do que representa. O silêncio representa a ausência, o vazio ontológico do Nada, ou seja, o que não é, que trava um constante e interminável jogo com o que é. Nesse sentido a linguagem se funda no silêncio. O silêncio ontológico do não-ser. Sendo assim, o silêncio precede.

A escuta

Falar o silêncio ajuda a perceber outra parte no processo da linguagem: A escuta. Até agora foi dada uma maior atenção à parte que fala. E a que escuta? Quem fala também escuta, ou seja, só fala porque escuta. Escuta o que? À linguagem. Ao logos. Quando se fala, não é o ente que fala, somente, o ente fala por meio do logos, porque o logos é o falar, é a linguagem, então só se fala quando aberto ao logos.

Sem querer dar forma a algo sem limites, recorremos a um fragmento de Heráclito, para percorrermos esse caminho. É o fragmento 50, aonde ele nos diz: "Auscultando não a mim, mas ao logos...". Escutando não a mim, mas ao logos. O logos diz. A linguagem fala. A linguagem precede. E como se dá essa escuta ao logos? É mais fácil citar um grande escritor, que certamente tem a sensibilidade muito mais aguçada para essa escuta. Carlos Drummond de Andrade escreve, em seu poema "Procura da poesia": *Penetra surdamente no reino das palavras./ Lá estão os poemas que esperam ser escritos.* (Andrade, 2002)

Penetra surdamente...os poemas que esperam ser escritos...paralisados...calma...superfície inata...sós e

mudos, em estado de dicionário. Todas essas palavras dão impressão de inércia, as palavras esperam pelo impulso, que vai ser dado pelo logos, se o autor estiver à sua escuta, se tiver a chave, como Drummond diz nos versos que seguem...

Convive com teus poemas, antes de escrevê-los. (...)

Espera que cada um se realize e consume

com seu poder de palavra

e seu poder de silêncio. (...)

Chega mais perto e contempla as palavras.

Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra

e te pergunta, sem interesse pela resposta, (...)

Trouxeste a chave? (Andrade, 2002)

Cada palavra tem mil faces secretas sob a face neutra...frase que mostra a generosidade com que o logos / linguagem se oferece na riqueza de cada palavra. Heidegger nos mostra uma forma de falar sobre a escuta: "O homem fala à medida que corresponde à linguagem" (Heidegger, 2003; A Linguagem, in A Caminho da linguagem, pág.26).

Esse corresponder-se à linguagem pode muito bem ser visto como a escuta. Acabamos assim de passar pela escuta. Vimos que escutamos ao apelo da linguagem, que é logos, vigor dominante do ser, e que por meio das palavras fazemos

a fala surgir do silêncio, mostrando assim a linguagem/logos/ser.

Passamos então por todo esse caminho, para descobrir no curso de nosso percurso o movimento do discurso da linguagem. A etimologia da palavra discurso diz: "*lat. discúrsus,us - ação de correr para diversas partes, de tomar várias direções, discurso, conversação*". (Houaiss,2001). Em um discurso pressupõe-se que há um orador e pelo menos um ouvinte. Embora entes, ambos, orador e ouvinte brotam no ser como *logos*, e relacionam-se pela linguagem. Dis-curso. Dois cursos, que se entrecruzam, um do logos/ser ao ente, como fala, um do ente ao logos/ser, como escuta. A linguagem como precedência. O ser como procedência. E vice-versa. Afinal, "*Auscultando não a mim, mas ao logos, é sábio concordar que tudo é um.*" (Heráclito, frag. 50)

Interpretação

O que é interpretação?

O conceito de interpretação está ligado, no Ocidente, à questão da técnica, tanto quanto o conceito de poética. Acontece que ambos os termos também podem ser analisados sob uma perspectiva hermenêutica, onde sua história, o caminho que percorreram desde sua origem primeira, sua gênese originária, até os dias atuais, também será levado em conta.

Proveniente do grego *herméneutikê* (sc. *tékhné*) a palavra hermenêutica é a que traduz a "arte de interpretar" (*herméneutikós, ê, ón* "relativo à interpretação, próprio para fazer compreender" (Houaiss, 2001). A hermenêutica consiste em compreender e interpretar as questões. Compreender é apreender a questão para si e fazer a pergunta da questão. Mas para fazer a pergunta é necessário já haver algum conhecimento, pois sem entrar no âmbito da questão não se pode conhecer sua existência e por isso fazer a pergunta.

Isso ampliará o horizonte dessas questões e pode levar a significados talvez até contrários ao que hoje se pensa, ou melhor, se fala ou se co-repete em relação à poética e à interpretação.

Qual o elo entre poética e interpretação? E quais suas diferenças? O que as identifica uma com a outra e o que as separa uma da outra? Como sempre, à medida que uma questão é levantada e mesmo antes de responder, já outras questões implicam-se, como identidade e diferença.

Mas porque essa perspectiva hermenêutica se faz necessária para a nossa explanação? Se nos ativermos apenas ao que corriqueiramente usamos em relação a essas duas pequenas palavras, não há mais nada a dizer, só a repetir e o nosso texto acaba aqui. Técnica hoje em dia está desligada da ação de pensar.

Até a técnica, se analisarmos tecnicamente, vira objeto de sua própria análise. Ora, acabamos de objetivar as palavras, e com essa premissa teleológica terminamos também por limitá-las.

Alguns dizem que tudo é comunicação, que quando dizemos ou fazemos algo precisamos de outro para interpretá-lo. Mesmo o mundo não existiria para nós se não tivesse ninguém que o percebesse como mundo. O universo estaria ligado às nossas sensações e às nossas percepções do que existe.

Mas o que se faz aqui é um exercício diferente, que tenta conhecer o mundo pelas palavras, buscando nelas a sua

essência. Os significados estão nas palavras das coisas. Mas a busca não é pelo significado das coisas, porque os signos reduzem as palavras a meras delimitações e o significado fica assim condenado a uma eterna prisão dentro de suas próprias "auto-delimitações", é uma busca de conhecimento e vivência do mundo através das palavras .

O que está delimitado é o que está com limites marcados. Aqui, limite na proporção em que for sugerir uma finalidade. Fim do território, fim do que é legado a esse significado, fim e começo. Começo do que é o legado do significado e do que lhe é negado.

O limite aqui fundamenta a possibilidade de existência do significado, pois não existe um significado sem finalidade. Pode-se tirar aqui a conclusão de que o significado é imprescindível para a constituição e percepção de mundo, pois o significado que estamos vendo instaura-se como sentido. Mas esse sentido pode ser definido como significado?

Tomemos o real como tudo o que tem em si a possibilidade de existência. Tudo o que pode existir já é antes mesmo de existir e ainda sem ter que existir. O real não se dá somente no que já existe, mas no que pode existir.

E também pode ser dito o contrário: Tudo o que existe e pode vir a existir é real. E cada possibilidade de existência tem sentido próprio e pode vir a ser uma eclosão do real. O real pode apresentar um sem número de formas, mesmo aquelas que ainda não têm significado algum.

O real se mostra primeiro na sua experiência, antes mesmo de qualquer símbolo ser criado. Essa experiência, assim como o signo, instaura uma nova forma do real, mas diferente desse signo, que é fechado em seus conceitos, a pura experiência do real permite uma visão do horizonte de possibilidades de seu desencobrimento, incluindo aí a própria conceituação das palavras. Aqui limite se mostra de outra maneira, limite como horizonte.

O horizonte nos apresenta como uma imagem. Uma imagem que ocupa todo o espaço que conseguimos enxergar. Mesmo não enxergando, sabemos que há algo depois do horizonte. Verbo grego *Horidzo*, ver até onde a vista alcança. No Houaiss: "*lat. horízon,ontis "horizonte" este do gr. horízón,ontos (subentendido kúklos "círculo"); círculo separador; horizonte*" (Houaiss, 2001). Como perspectiva circular o horizonte também se oferece como limite em qualquer perspectiva para o ente. A cada ponto diferente que escolhermos há uma diferente maneira de enxergá-lo.

Mesmo nas ciências aprendemos que não importa para qual dimensão olhamos, no espaço mais curto ou mais longo, sempre haverá mais para olhar. Pensar o horizonte no desencobrimento do Real nos leva à discussão sobre o sentido real da verdade, como descobrimento, desvelamento.

Não existe um modo de interpretação somente. Há os intérpretes das obras de arte, os que decifram códigos criptografados, os intérpretes de línguas estrangeiras e línguas antigas, os intérpretes musicais, também chamados de executantes.

Podemos dizer que cada um desempenha em algum momento a função de intérprete em seu trabalho, em sua especialidade, como o matemático e o físico com suas fórmulas, o mecânico e o médico com seus diagnósticos, o geógrafo e o astrólogo com seus mapas, o juiz e o policial com suas leis.

No dia a dia nos deparamos com situações que esperam de nós certo conhecimento para conseguirmos compreender, processar e reagir ao que está na nossa frente, como um sinal vermelho ou o apito do trem. A maior parte dessas situações é corriqueira, infiltram-se desde cedo nos costumes do homem a ponto de quando adulto já nem faça esforço para reagir a qualquer estímulo, tamanha a

automação de cada movimento devido às repetidas vezes a que foi submetido a essas situações.

O profissional, seja qual for a sua área de atuação, também já estudou e repetiu exaustivamente o que lhe foi exigido para conseguir o seu status de profissional e na maior parte das vezes logrou êxito ao corresponder o que lhe foi imposto.

A interpretação depende muito da experiência e da técnica que cada um adquire ao longo da vida em lidar com cada situação especificamente. A técnica funciona como instrumento de ligação entre o homem e o seu objetivo ou objeto de trabalho.

Inter-pretium era um termo usado para no comércio, para estabelecer relação comercial entre os mercadores e negociar os preços das mercadorias. No diálogo entre o comprador e o vendedor era estabelecido um valor em comum acordo entre as duas partes, a famosa pechincha de hoje em dia.

Baseado no que já foi exposto até aqui, pode-se tirar a conclusão de que a interpretação provém da experiência, porém não é a própria experiência, posto que necessita de grande aplicação de técnica para atribuir valor, enquanto que a *techné* da experiência não é colocada em evidência.

Mas como atribuir um valor, um preço a obras de arte? Como um cantor ou instrumentista, intérpretes da música, ou um crítico de arte vão medir a grandeza de uma obra? O regente de uma orquestra, ao realizar um concerto, não age apenas como repetidor. Para interpretar uma música é preciso além de técnica muita criatividade.

A interpretação da obra musical é viva, tal como a dança ou o teatro. Cada detalhe vai influenciar no resultado final, que nunca é igual, não importa o quanto se treine para tentar fazer parecido. Ao interpretar uma obra o artista está escolhendo o meio, as ferramentas e o caminho para uma nova constituição de mundo, que estará aberto a partir do momento em que a música começa. Decisões são tomadas em frações de segundo, decisões que não cabem a quem compôs a música, mas a quem a executa.

Já na interposição de um suporte a criatividade está no lado de quem escuta, já que o suporte contém uma única versão da música, que será sempre executada da mesma maneira. Uma reprodução de obra musical e embora seja fiel em detalhes ao que já foi feito o seu valor como obra de arte é questionável.

Dependendo de em que situação a música é ouvida, pode ser ouvida como obra de arte. A obra, quando tratada como

tal, corresponde à expectativa de quem escuta, pois carrega em si a energia despendida pelos músicos que a tocaram, possibilitando pela escuta a experiência de uma nova forma de o Real mostrar-se.

Mas quando o CD é tocado no fundo de uma lojinha qualquer e ninguém está prestando atenção, quando a música é tocada no vazio, para ninguém, sequer o músico que a gravou, não se dá qualquer abertura para constituição de mundo? Sim, embora permaneça velada por falta de alguém que olhe para ela, a música se oferece como linguagem. É como os cantos dos pássaros ou o correr do rio. Como doações do ser não precisam do homem percebê-los para existirem. Como linguagem, brotam da natureza tal qual o próprio homem.

Cabe aqui dizer que o músico que interpreta uma música também faz o papel de espectador. Sem cumprir o papel de espectador da própria arte, sem estar aberto para a escuta de sua arte, não há como interpretá-la. Sem essa dualidade e esse diálogo com a música o intérprete fica impossibilitado de desenvolver um senso crítico da própria arte.

Escutar então também é fator importante na constituição de mundo. Mas escutar atento ao que a música, como obra de arte, tem para oferecer. Escutar procurando na

música a sua magia. Teimando nessa procura da música, nesse cuidado de jogar com a técnica em busca de algo além da técnica, a música se mostra ao homem e o transporta para um mundo particular, com espaço e tempo próprios.

Por onde se deixa tocar a música carrega seu universo (ou sua versão do universo), desde que haja alguém disposto a interpretá-la, seja como espectador ou executante. Interpretar a música é teimar na procura da mundificação que a música traz consigo.

Mas e o *pretium* da interpretação? A palavra *pretium* pode compreender uma noção de valor, mas esse valor não é qualquer valor. Em suas transações comerciais, os mercadores estabeleciam uma relação de comum acordo de fixação de preços, quer dizer os preços não eram afixados por tabelas, mas em comum acordo entre os agentes da transação e também de acordo com um senso comum de valor vigente relativo aos produtos da compra.

Isto quer dizer que o *pretium* era, de alguma forma, um lugar comum e um objetivo comum entre duas ou mais pessoas e o senso comum era formado muitas vezes pela necessidade e pelo hábito dos mercadores em aferir valor de troca ao realizar as suas transações. Dessa forma, o *pretium* latim pode ser relacionado ao *ethos* grego.

Com o hábito e o conhecimento de sua atividade ou de sua arte e das necessidades a ela inerentes, o homem, sozinho ou em comunidade ou comum acordo com outra(s) parte(s), consegue achar o seu lugar no mundo, o seu *habitat*. E isso é também o que molda a sua maneira de ser habitual, o seu caráter. Interpretar é buscar as questões em seu *habitat* pela experiência criada no contato com as mesmas, é perguntar por elas de acordo com o que delas já sabemos e o que estamos vivenciando no momento. E ditarmos nossos próprios cortes, nossos próprios limites a cada nova pergunta da questão.

Limites que entendemos como medida. Mas há que se refletir sobre que medida falamos. Uma medida que se refere somente à mensuração não é, pois a contagem da duração da música, de seu andamento ou dos intervalos entre alturas de notas usadas não é o que transforma a música em arte.

Medida entendida como a atitude que é tomada para estabelecer a ordem somente também não é, porque corre o risco de se basear em leis efêmeras para estabelecer-se uma ordem, e a música, como obra de arte, permanece.

A medida da interpretação musical alia a reflexão - o pensar a música - à ordem estabelecida pela técnica musical. A atitude é a própria execução musical, que é

poiesis vigorando na música. Aqui um círculo interessante se forma.

Refletimos, pensamos, cuidamos a música. Estabelecemos ordem ao pensar a música porque a escuta da música cria uma nova forma de constituição de mundo, constituição ordenada também nos alicerces da *techné*. E o cuidado se dá por essa *techné*, que nos permite apoiar em seus alicerces enquanto ficamos atentos na música ao apelo da linguagem, enquanto escutamos o ser pela música como linguagem.

A verdade - Alétheia

A investigação hermenêutica irá possibilitar a abertura de novos horizontes para as questões implícitas em cada palavra, ao invés de apenas acorrentá-las a significados. O mito grego de Hermes vai nos trazer a questão da verdade, que muito mais de que o certo em oposição ao errado, num plano cartesiano, cheio de limites, está aqui ilimitada de possibilidades, trazendo em si a unidade capaz de doar as diferenças e de onde conseguimos enxergar as identidades.

A questão da verdade, aliás, é outra que pode facilmente se relacionar com interpretação. As duas estão intimamente ligadas, cada uma se correlaciona, a segunda é dependente da primeira, assim como a primeira depende da segunda para mostrar-se.

Identidade e diferença estão presentes em qualquer instância de mundo. A diferença mostra-se como linguagem a cada nova palavra proferida ou nota tocada. Em cada palavra a essência é que em seu modo de fala, O ser é, como a palavra de todas as palavras, identidade de todas as identidades.

As realizações que têm características diferentes umas das outras mas pertencem ao mesmo plano do real, como os entes em relação ao Ser. É a relação de identidade pelas diferenças e identidade nas diferenças no fragmento 50 de Heráclito ("tudo é um").

O conceito de verdade mais usual hoje em dia é muito diferente do que os antigos gregos tinham como verdade. A verdade, da *Veritas* romana está ligada à noção de certo e errado, ao oposto da afirmativa enganosa, da mentira. É portanto um conceito que dita o que pode ser visto como correto e acaba por excluir o que está fora de parâmetros preestabelecidos.

A *Alétheia* dos gregos, antes de serem influenciados pelo mundo platônico das idéias e de começarem a enxergar uma realidade regida sob a égide da luz em oposição à escuridão, era entendida de uma forma diferente. O radical *alpha* indica um movimento que tanto deixa de ser quanto afirma o que é pela evidencialização do que não é.

A palavra *Lethes* refere-se ao que é encoberto, é o velamento em si. Na mitologia grega, *Léthe*, o esquecimento, emprestou seu nome a uma fonte de onde os mortos bebiam de sua água para esquecer o que passaram em vida.

Mais tarde *Léthe* acabou de fonte, virando rio. E a relação do rio com o esquecimento se dá no tempo. É de conhecimento comum a história de que nunca são as mesmas as águas que passam pelo rio. Nem tampouco o rio.

O tempo transforma o rio e as gotas d'água e o mesmo tempo encarrega-se de deixar para trás tanto o rio e a gota d'água que se transformaram quanto qualquer outro fato que já foi um dia presente. O correr do tempo vela o correr do rio e o correr das águas no rio.

Alétheia então é o que se mostra, se desvela, possibilitando assim a experiência do que ainda não se mostrou e trazendo à tona parte do que nunca se mostrará por inteiro. A verdade está implícita em cada realização frente ao Real que se doa, descobre parte do Real por meio das realizações. Aonde se lê "O ser se diz: linguagem", pode-se dizer "O ser se diz: verdade", na medida em que a linguagem diz e a verdade mostra o ser para os entes, pela linguagem.

Podemos até dizer que a verdade é a luz, não como oposição à treva, mas como sua doação, pois se não houvesse trevas não haveria luz. Entenda-se que a luz aqui não representa somente o fenômeno físico que pode ser ativado pelo interruptor da sala ou nos chega toda manhã. Essa luz

é a luz que desvela o velado e que por mais que o ilumine nunca conseguirá fazê-lo por inteiro. Colocando em máximas proporções físicas possíveis pode-se comparar à existência das galáxias, doações do mais profundo vazio.

Hermes, hermenêutica

No mito de Hermes a verdade aparece tal como é, vigor de desvelamento pela abstração do que é velado. Filho de Zeus e Maia, Hermes furta parte do rebanho de ovelhas de Admeto, guardadas por Apolo, seu irmão mais velho, já no seu primeiro dia de vida. Apolo descobre e conta a Zeus.

Ao ser indagado por Zeus sobre o rebanho, Hermes nega sua ação furtiva e é repreendido pelo pai, que ordena que diga sempre a verdade, ao que responde: "*direi sempre a verdade, mas jamais toda a verdade...*"

Hermes é o deus conhecedor dos atalhos e caminhos, o mensageiro dos deuses, elo entre o humano e o divino. A diversidade de funções atribuídas a Hermes é impressionante, o que evidencia a ambigüidade da verdade presente em sua personalidade, que é a do deus que tanto a oculta quanto a traz aos homens, segundo Carneiro Leão:

O verbo hermeneuein significa transmitir, trazer mensagens. Hó hermeneús, o mensageiro, pode ser posto em referência com Hermes, o mensageiro dos deuses. Ele traz e transmite a mensagem do destino que trama as vicissitudes da história dos homens. (A hermenêutica do mito (pág. 195). In Aprendendo a pensar vol. I, Carneiro Leão, 2000)

A hermenêutica se fia na liberdade de condução de pensamento que a história de cada palavra possibilita. Essa

liberdade necessita, além de considerável esforço investigativo, boa dose de criatividade, qualidade pouco ressaltada em outras ciências ou formas de análise. Essa criatividade evidente na hermenêutica aproxima-a mais da linguagem artística, pois é um elo a mais, além da técnica pura, com a arte em si.

Além da interpretação hermenêutica há outra forma de interpretação ainda mais viva, que é a interpretação resultante da vivência das situações ou da arte que se mostram para quem está aberto à sua escuta.

A arte nunca vai se extinguir, pois cada obra de arte traz consigo inúmeras possibilidades de constituição e interpretação de mundo, diferente de interpretações teóricas que aparecem por meio da palavra.

Ao ler um texto ou ouvir uma música o leitor terá uma experiência mais próxima do real do que lendo um trabalho acadêmico voltado para aspectos técnicos e com certeza experiências diferentes de quem concebeu cada obra. Sempre um novo contato com a arte possibilita a abertura para a escuta do que cada obra de arte tem a oferecer.

Capítulo II: Prática

Embora corriqueiramente se pense que é possível realizar uma prática separada da teoria, geralmente ou essa prática é medíocre ou puramente técnica, utilizando movimentos ou recursos que independem do pensamento posteriormente apreendidos, por repetição, reprodução. Mas nada que se faz é feito sem antes saber como se faz.

Inicialmente, no entanto, tudo é prática, já que até o pensamento precisa de movimento para poder realizar o seu pensar...

Práticas do pensamento em busca de novos caminhos para o pensar: Poetar a *poiesis*, Poetar os caminhos, Pensar a *poiesis* no texto, Pensar a música no texto, Pensar a música, Pensar a música na música...

Interlúdio

Busca-se aqui a interpretação da música partindo da premissa de que interpretar é descortinar caminhos e assim o é devido ao próprio caminhar. Parte-se também do pensamento aonde música é movimento e o movimento encontra em seu cerne o vigor de qualquer ação, a se chamar *poiesis*. *Poiesis* em si, como vigor do movimento, é o fio condutor por onde a linguagem se diz como doação do ser.

A linguagem, como brotar da natureza e como *poiesis*, se diz de várias formas, tanto no planar das aves quanto nas línguas ou nas artes. E as diferentes formas de realizar toda coisa e toda obra de arte criam uma dinâmica que garante que pelas diferenças elas se tornem únicas, mesmo sendo cada uma delas doação do mesmo ser. Pensando dessa forma faz-se necessário exemplificar como o movimento, com suas dinâmicas em relação à intensidade e até à sua ausência, aparece em obras de origem aparentemente distintas. Interpretando duas obras de arte diferentes, tais como música e literatura, é possível e bem provável que se ache ligações entre essas obras, baseando-se na dinâmica de seus movimentos.

1. Machado e a música

O pequeno conto de Machado de Assis intitulado "Trio em Lá menor", além de acusar várias características de uma obra machadiana, tais como a famosa ironia, o jogo com o narrador, e o eterno conflito, a grande tensão entre personalidades diversas, nos mostra claramente, já em seu título, não menos nos títulos de seus capítulos e no ritmo e dinâmica presentes no decorrer da estória, a bem sucedida inclinação do autor em usar motivos musicais na obra.

Ressalta-se aqui que esse não é o único conto em que Machado de Assis usa motivos musicais, mas provavelmente nesse conto os motivos musicais apresentam-se mais claros para quem o lê.

Há também outra particularidade, porque quando o conto vai chegando ao fim adquire uma força poética muito intensa, carregando-se cada vez mais de imagens que dão uma plasticidade maravilhosa a esse final, estreitando ainda mais as fronteiras entre prosa e poesia, texto e música.

Trio em Lá menor

Pode-se dizer que a música é um tema recorrente na obra de Machado de Assis, embora esse tema não apareça obsessivamente.

Hora é na forma de um piano que o personagem toca, hora o machete (espécie de cavaquinho), ou mais genericamente uma melodia que perpassa e colore o ambiente onde os personagens "vivem".

Isso pode ser constatado no conto "Cantiga de esponsais", em que a obsessão de um virtuose toma a narrativa por inteiro, ou em "Marcha fúnebre", em que um personagem simplesmente assobia uma polca ao atravessar uma rua; ou em "*Trio em lá menor*", objeto desse estudo.

Como outros contos de Machado de Assis, *Trio em Lá menor* constitui-se em uma narrativa em que a música apresenta-se não apenas como pano de fundo da trama, as notas musicais, além de perpassarem o ambiente em diversos momentos, servem também como fio condutor da trama.

O título, onde trio significa trecho musical próprio para três vozes ou instrumentos já traz em si dois sentidos: trio é também o conjunto dos três principais

personagens do conto: Maria Regina e seus dois pretendentes, Maciel e Miranda, entre os quais a moça oscila, indecisa entre as qualidades de um e de outro, tão diferentes entre si.

Já foi assinalado pela crítica que em Machado de Assis os nomes das personagens não são tirados do acaso, ao contrário, demonstram serem escolhas bem pensadas, que refletem algo do caráter da personagem.

Curiosamente, as três personagens têm nomes iniciados com a letra M: Maria Regina - Maria, a mãe de Deus, palavra originada do hebraico "*Miriam*", que significa senhora, soberana, aquela que reina sobre o mundo e Regina, que em latim significa Rainha e indica voluntarismo e firmeza de decisão, o que aponta para uma contradição, pois a personagem em questão demonstra-se incapaz de decidir-se.

Se o nome foi proposital então, quanto a esse aspecto, pode-se detectar aqui mais uma forma de ironia, no qual Machado foi um mestre. Maria Regina possui dois pretendentes que freqüentam assiduamente a casa na tentativa de conquistá-la e desbancar definitivamente o outro, o que faz de Maria Regina senhora do universo dos dois pretendentes.

Por sua vez Maciel é um nome originário de uma povoação portuguesa, lembra povo e ao mesmo tempo, se fizermos uma Maciel - macieira - árvore que produz maçã, fruta saborosa e ligada ao prazer; temos também outra relação: Maciel/maciez, o que justificaria, em parte, algum afeto por parte de Maria Regina; por sua vez, Miranda quer dizer o admirável, que deve ser admirado, no caso da personagem deste conto, é admirado por Maria Regina devido a sua inteligência e sabedoria de vida.

Segundo o autor, a personagem principal é "*insaciável e avessa à realidade*" e, enquanto possui afinidades intelectuais com Miranda, inclusive no que diz respeito à música, encanta-se pelos belos olhos de Maciel.

O autor começa sua temática musical pelo título: trio. Acrescente-se que o conto divide-se em quatro partes, como é comum na forma de um trio ou numa sonata, assim denominadas: *I - Adagio cantabile; II - Allegro ma non troppo; III - Allegro appassionato; e IV - Menuetto.*

Na primeira parte - *Adágio cantabile*, o autor apresenta as personagens da trama: Maria Regina, com 27 anos, sua avó e os dois namorados: Maciel, de 27 anos e Miranda de 50 anos, que chegam para uma visita noturna.

No desenvolvimento da estória, a moça forma um estranho triângulo amoroso com os dois pretendentes. Assim, a palavra trio funciona duplamente, pois também sugere a existência desse triângulo.

A estória inicia com esse esboço. Uma sonata leva Maria Regina ao piano. Dois pretensos namorados chegam. A avó cochila, um personagem que se esconde, à maneira de Machado. Mais tarde, a noite é feita das reflexões da moça, que refaz o novelo do dia e revê os namorados entre o sonho e a névoa. Aí começa a aparecer a personalidade da protagonista, a estranheza do modo com que enxerga seus dois namorados. Essa atmosfera domina a narração, em contraponto com a sonata, despontando em alguns pontos até o final.

Na segunda parte, *Allegro ma non troppo* (alegre mas nem tanto), uma visita da moça e de sua avó à Tijuca, durante a qual uma criança atropelada por uma carruagem é socorrida justamente por Maciel, fornece o pretexto para que ele acompanhe as duas até em casa e Maria Regina se encante com a boa ação do rapaz, esperando-o com ansiedade para a visita noturna.

Terceira parte - *Allegro apasssionato* - tem início com Maciel dando notícias da sociedade local e prossegue com a

chegada de Miranda. Nesta parte começa a delinear-se a indecisão da moça: depois da admiração por Maciel sobrevém o tédio e ela recorre à imaginação, juntando as figuras dos dois pretendentes (o presente e o ausente): enquanto olha para aquele que está presente, ouve o outro.

Então, Miranda chega e são mostradas de modo mais profundo as virtudes e defeitos dos pretendentes. A sonata induz Maria Regina a uma reflexão, na qual, através de um monólogo interior, ela compõe em sua mente uma figura feita das afinidades mentais com o pretendente mais velho, Miranda e a juventude e meiguice do pretendente mais jovem, Maciel.

Na quarta e última parte - *Menuetto* - como a moça continuasse indecisa, os dois pretendentes se afastam e Maria Regina fica a sós consigo mesma, vindo à tona suas esquisitices: uma notícia de jornal sobre a existência de estrelas duplas que parecem um só astro desperta-lhe a atenção, fazendo-a mergulhar em uma atmosfera de divagação e sonho: ela vê dentro de si a estrela dupla e única.

Se separadas, as duas estrelas valiam bastante, juntas dariam um astro esplêndido. Então, ela deseja o astro esplêndido mas essa busca da perfeição revela-se impossível e ela cai no vazio, oscilando entre os dois astros

imperfeitos e incompletos, dois pólos opostos, sem encontrar saída.

Os cinco últimos parágrafos do conto propiciam um mergulho no personagem principal através dos seus próprios pensamentos. A partir daí, Machado de Assis abre para um dos seus temas preferidos: a imperfeição humana, o problema existencial:

Maria Regina viu dentro de si a estrela dupla e única. Separadas, valiam bastante; juntas, davam um astro esplêndido. E ela queria o astro esplêndido. Quando abriu os olhos e viu que o firmamento ficava tão alto, concluiu que a criação era um livro falho e incorreto, e desesperou (Assis,1896)

O conto dialoga com o romance Esaú e Jacó, no qual a personagem Flora, definida por outra personagem como

uma criatura para quem não existia a perfeição na Terra e julgue que a mais bela alma não passa de um ponto de vista, (Assis,1896)

e para quem, conforme explicou à própria moça, inexplicável seria o nome a ser dado

aos artistas que pintam sem acabar de pintar" os quais "quando se trata de gente, por mais que os olhos da figura falem, sempre esses pintores cuidam que não dizem nada e retocam com tanta paciência que alguns morrem entre dous olhos, outros matam-se de desespero. (Assis,1896)

Tanto no conto quanto no romance a personagem principal toca piano e as notas musicais enchem o ambiente de sensações e levam-nas a divagações e devaneios, instaurando um instigante jogo de tensão entre uma multiplicidade de personalidades.

Entretanto a maior semelhança entre o conto e o romance encontra-se na temática: antecipando e condensando os temas da indecisão diante de uma importante escolha e da busca da perfeição, que viriam a ser retratados no romance, o conto traz esse conflito como núcleo central, apresentado de forma breve, como convém a esse tipo de narrativa, enquanto no romance ele se apresenta permeado por outros tantos acontecimentos, não tendo tido o mesmo destaque de que usufrui no conto, no qual a indecisão se faria justamente pela busca, ou mais, pela espera da perfeição, que nunca vem.

Assim como Maria Regina, do conto Trio em Lá menor, Flora encanta aos gêmeos de Esaú e Jacó - Pedro e Paulo, sem conseguir ser especialmente tocada por nenhum deles, que rivalizavam (como os irmãos bíblicos Esaú e Jacó), desta vez visando conquistar o coração da moça, instalando-se uma rivalidade que talvez não seja mais do que o desejo de vencer o eterno oponente do que amor verdadeiro.

Segundo Machado, há em Flora um conflito de afinidades e equilíbrio de interesses, "*a discórdia não é tão feia como se pinta*", nem tampouco é estéril, pois tem ensejado a escritura de inúmeros livros através dos tempos.

Em uma completa demonstração da confusão que lhe vai no espírito, assim como Maria Regina funde em uma só pessoa as qualidades dos dois pretendentes, formando o pretendente ideal, Flora também fica indecisa entre as qualidades dos pretendentes; ambas buscam a perfeição e em ambas existe o recurso ao emprego do mecanismo definido pelo autor como uma fusão, uma confusão e, enfim, uma transfusão, "*pela repetição e graduação das formas e dos estados*", na verdade uma fusão de identidades.

Em relação a Maria Regina, do Trio em lá menor, a indecisão é exatamente a mesma, bem como a busca da perfeição, desprezando a felicidade possível com um dos rapazes por uma busca inalcançável no plano real. Nenhuma das duas consegue o objetivo sonhado e ambas encontram um final trágico - a diferença única é a de que no caso de Maria Regina, o final é puramente simbólico e impalpável, no conto a personagem é condenada a oscilar entre duas estrelas, com a morte sendo apresentada em sonho, enquanto Flora é ceifada ainda em verdes anos pela figura trágica e

negra de uma morte tanto real quanto nua e crua.

O conto faz parte da obra intitulada "*Várias Estórias*", publicada em 1896, enquanto o romance *Esaú e Jacó* foi publicado em 1904, podendo-se pensar possível, portanto, que o conto seria como que um precursor do romance.

Trio em lá menor é permeado de imagens e sons: nos primeiros capítulos são os sons do piano, ao passo que no capítulo final, o ato de tocar piano (uma sonata) leva Maria Regina a devaneios e divagações, em um ambiente de névoa e bruma, típica do sonho e abundante em imagens.

Acordada, ela sonha com a perfeição, mas de início ainda consegue chegar a conclusões ligadas ao real: "*Quando abriu os olhos e viu que o firmamento ficava tão alto, concluiu que a criação era um livro falho e incorreto, e desesperou*" (Assis, 1896).

O conto então vai terminando com uma série de superposições de imagens, começando pelas estrelas, passando por dois olhos de gato (no muro), impressões da retina, duas rodelas de opala (na parede), para terminar em dois astros incompletos. Imagens visuais leves, quase cinematográficas, de grande plasticidade.

Essas imagens não aparecem por acaso. Primeiramente, temos a imagem da estrela: a partir da notícia sobre estrelas duplas que nos parecem um só astro, apesar da noite sem lua, Maria Regina a procura no céu. Não a encontrando, busca-a dentro de si e acha-se, ela mesma, a própria estrela dupla.

Nesse momento é que, diante do afastamento de ambos os pretendentes, Maria Regina luta com seu duplo e busca unificá-lo: se antes tentava unir os opostos fundindo as imagens dos dois, agora a fusão é feita dentro de si mesma, tentando desfazer a contradição que constitui característica fundamental de sua personalidade.

Insatisfeita ainda, vê que as estrelas, juntas, davam um astro esplêndido e cobiça-o, porém ao abrir os olhos e ver que o firmamento é tão alto, conclui que a criação é um livro falho e incorreto.

Estabelecendo uma relação entre o desenvolvimento da narrativa até este ponto e as imagens que aparecem, conclui-se que a estrela é, ao mesmo tempo, o signo da dualidade e da incompletude que ela vê em si mesma e que somente pode atingir a perfeição desejada transformando-se em um astro único, assim como ela fez com as figuras dos pretendentes.

Se a estrela é o imperfeito e o incompleto, o astro é a própria perfeição e completude; então, a estrela é ela mesma e o astro, o par ideal que tentou forjar para si a partir das figuras de Maciel e Miranda.

Ela vê no muro da chácara algo parecido com dois olhos de gato e reflete que a imagem nada mais é do que a reprodução dos dois astros que ela tinha visto em si mesma, impressões da retina.

Justamente nesse momento, em que a fantasia está para se tornar consciente, a projeção se faz em algo que lhe causa certo medo e que se configura em um elemento obscuro, incompreensível e amedrontador que existe dentro de si.

Depois disto, deita-se, mas não dorme imediatamente, pois ainda "vê" duas rodelas de opala incrustadas na parede. De acordo com o Dicionário da Língua Portuguesa, a opala é "uma variedade amorfa de sílica", a qual apresenta reflexos de cores diversas.

Ao concluir as imagens visuais com as das opalas, o autor reitera a projeção dos sentimentos da personagem sobre o ambiente: as duas opalas são os dois olhos de Maria Regina que projetam no ambiente externo os reflexos daquilo que se passa em seu íntimo e o refletem na parede, sob a

forma das duas pedras luminescentes;

Por outro lado, também as opalas podem ser interpretadas como a própria Maria Regina: eternamente indecisa, ela não toma forma, ficando, como a opala, um ser amorfo que, embora capaz de refletir desejos e preferências de tonalidades diversas, não possui cor definida.

Em seguida Maria Regina dorme. Sonha que morre e que sua alma voa na direção de uma bela estrela dupla, a qual se desdobra, enquanto ela voa primeiramente para uma de suas porções e depois para a outra, sempre insatisfeita com a sensação resultante em cada uma delas.

A tragicidade, a dualidade entre a vida e a morte, o ser e o nada em que o ser humano se transforma quando busca a perfeição, denota o realismo psicológico de Machado de Assis, em que sobressaem o sentido trágico da existência, o humor amargo e a crítica sarcástica da condição humana

A personagem torna-se frustrada e infeliz justamente porque busca a completude e a perfeição e coloca a própria felicidade em algo distante e inatingível, desprezando as possibilidades reais que se lhe apresentam.

Ao buscar a perfeição através da fusão das qualidades

dos dois pretendentes, Maria Regina não faz mais que não aceitar a continuidade, colocando em dois extremos opostos e irreconciliáveis as características de ambos.

Maria Regina não a alcança exatamente a sua felicidade porque, devido ao medo de desfrutá-la, concebe-a dessa forma impossível, constituindo-se então, sua busca, em uma verdadeira fuga do que lhe é possível.

Justamente devido a essa circularidade, a esse retorno à temática inicial, a da indecisão da personagem e de sua busca pela perfeição, antes nos dois rapazes, agora na estrela que é ela mesma, perfeição essa que se mostra inatingível porque colocada distante, é que se pode concluir por uma similaridade entre o pensamento do Filósofo e o do escritor brasileiro.

Voltando à questão do título: ao oscilar entre as estrelas opostas, completa-se com a fala do narrador diretamente para o personagem. E a sonata acaba por envolver completamente a narração, como uma sombra, até se dissolver na "sonata do absoluto" - como Machado a chama: Maria Regina recebe a advertência final:

"É a tua pena, alma curiosa da perfeição; a tua pena é oscilar por toda a eternidade entre dois astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá, lá..." (Assis, 1896)

Temos assim um conto bem à maneira machadiana: introspectivo e reflexivo, com uma boa dose de ceticismo, mostrando-nos que a perfeição é impossível, embora o ser humano continue sonhador e ouse procurá-la. Nesse momento, o ambiente volta a encher-se com as notas da música: a sonata envolve completamente a narrativa, encerrando-se como uma "*sonata do absoluto*", conforme Machado a denomina.

O ceticismo e a ironia, características marcantes na obra de Machado de Assis, apresentam-se neste conto, que traz um desfecho inesperado e, especialmente neste caso, poético e altamente simbólico.

A voz que fala ao final é a voz interior da personagem, a outra parte de si mesma, o duplo, que a adverte contra a eterna e inútil busca na qual se empenhara, em um mecanismo de projeção com o qual o ego se defende da situação terrível e ameaçadora representada por essa busca incessante.

Maria Regina busca a perfeição procurando fundir opostos que existem porque são opostos, porque um se identifica como não sendo o outro, procurando abstrair no seu interior aquilo que mais lhe atrai em cada oposto, primeiro nos dois namorados, depois em si mesma com suas personalidades diversas e conflitantes, o que em si se

torna uma luta contínua e eterna.

Aqui nós podemos encontrar a grande força poética do texto. Toda essa luta de Maria Regina traduz a seu jeito a eterna busca pelo caminho do real, que de certo só tem que é caminho, que tem sentido, quanto ao fim do caminho, só termina quando finda a vida. Em seu sonho, Maria Regina vivencia esse caminho, entre o tangível e o intangível.

O significado do título amplia-se então, para além dos limites inicialmente propostos: a sonata passa a confundir-se com o próprio tema da busca da perfeição: absoluta, em conformidade com essa busca da personagem e em contraposição ao real.

Quanto à nota musical do título, o lá, agora, não é apenas uma nota musical, mas um signo do distante, do impossível e inatingível. O menor tanto se mostra como o objeto de desejo da moça (a perfeição), que quanto mais se busca mais distante fica, portanto menor para quem o vê, quanto à nossa própria condição frente ao real.

O texto nos apresenta uma dinâmica de movimentos muito precisa em relação ao tempo e a incidência dos acontecimentos, como os próprios títulos dos capítulos sugerem. Embora adágio não seja um andamento comum em um

trio ou sonata em seu primeiro movimento por ser um andamento lento (aí outra contradição, tão sutil que pode gerar dúvidas quanto à ser ou não intencional nesse momento), a relação do título é bem próxima do que acontece no texto em relação ao ritmo.

Nos dois capítulos seguintes há uma intensificação nos detalhes e na trama, que também é acompanhada pelos respectivos títulos. O quarto e último capítulo é o único a indicar um movimento de dança e não só andamento. E o movimento parece ser acompanhado pelo texto, principalmente no fim, em que nas próprias palavras do autor há um movimento oscilante, como dança. Só faltava lermos o conto "por música"...

Poética, música

Poética vem do grego *poiesis*, que significa não apenas fazer ou medir, como usualmente costumam defini-lo mas o agir na sua essência, por isso ligado, preso, incrustado em qualquer ação, qualquer fazer, produção, obra.

Aqui, quando falamos de essência, se faz imperativo que busquemos na palavra não o sentido de substrato, que ressalta uma característica específica ou algo que traz um caráter distintivo de uma coisa, mas sim o seu sentido de o que vigora ou traz à tona em alguém ou alguma coisa a experiência do Ser.

Não é simplesmente da poesia ligada a uma técnica literária, mas da poesia originária, aquela presente em tudo o que concerne ao homem e que, como toda questão originária, não pode ser inteiramente explicada com medidas, gestos, traços ou palavras. Pode sim ser vivenciada por cada homem e é nessa vivência, nessa experiência que reside o poético. Emmanuel Carneiro Leão, em um ensaio intitulado "O poeta na terra da lingüística", diz que

"poesia não é um fazer. Nem o fazer da língua, nem o fazer da gramática e suas transformações. É um deixar-se enviar pela linguagem na viagem das vias de uma paisagem." (Carneiro Leão, 2000)

Aqui a linguagem não é a língua e sim o fundamento de tudo o que é. A paisagem não é só a de um prado ou campo, ou mar, mas a paisagem enquadrada, medida, vista, delimitada no horizonte da linguagem, aonde se instaura tudo o que é e se vela o que não é.

A *poiesis* funda toda a ação humana e é o fio condutor por onde se experiencia, com o que já foi realizado, o real, vislumbrando o realizável e o não realizável, ao mesmo tempo em que se fazendo percorrer essa fronteira entre o real e as realizações, mostra-a ao homem.

Impossível separar essa fusão entre real e realizações e *poiesis*, pois que realizável e não realizável ao mesmo tempo em que entram em constante luta, embate, atrito, tensão, precisam de um como limite do outro e não haveria possibilidade dessa ligação sem a ação que possibilita transformar o disforme em forma, o estático em movimento, o silêncio no som.

Limite e experiência, como já foram abordados anteriormente, são termos intimamente ligados em seu sentido originário (*ex-peras*). Experiência então é um termo que sugere uma vivência nova, algo além do que já foi vivenciado. A experiência se situa no limite entre o que o homem é e o que está além do homem. É constante mas nunca

estática e é *poiesis* enquanto possibilidade em movimento do ser doar-se.

A música é *poiesis* na medida em que em si sendo e sendo obra e arte, possibilita a experiência do que não é em vista do que é, foi e será. Por não ser uma arte figurativa, ou seja, não representar nada além dela mesma, transita com facilidade entre o que ela é, não é e pode vir a ser, instaurando um caminho de vivência do homem com o real.

2. Esther Scliar, o tempo medido e o tempo vivenciado

Escutar o estudo N° 1 para violão de Esther Scliar é uma experiência única. Com marcação pesada de suas células rítmicas mostrando grande apelo percussivo e acordes de característica muito dura (dureza, em oposição à sutileza), a obra é o que os teóricos de estética musical chamariam de obra Apolínea, pela força dos ritmos e construção ricamente baseada na matemática das notas e na técnica do instrumento.

Mas para além de toda a técnica utilizada na construção da música e a partir do jogo entre a técnica musical e a técnica do instrumento a *poiesis* age, possibilitando a experiência real da música, ou a experiência do real na música e é essa experiência que a torna única, por permitir de uma forma única a experiência.

Em toda a sua duração (cerca de apenas 1'12'', aproximadamente, de acordo com o que está apontado na partitura) a peça se apresenta alternando entre blocos de acordes¹ e harpejos². Acordes e harpejos têm a mesma

¹ conjunto de notas musicais tocadas simultaneamente

constituição, basicamente conjuntos de notas que são aproximadas de acordo com determinadas regras de harmonia - que variam, dependendo da técnica utilizada, apenas diferindo pela maneira que esses conjuntos de notas são tocados.

O andamento recomendado na música em conjunto com a duração escrita para as notas resulta em um ritmo veloz, quase frenético, que é reforçado em sua marcação pela pujança dos acordes e na velocidade dos (e pelos) harpejos.

A marcação do ritmo da música aumenta a sua força na quebra constante do pulso da música (o pulso é uma marcação "virtual" da música, que rege a velocidade com que as notas vão ser tocadas de maneira geral, a que chamamos andamento. O pulso, contudo, não é o andamento, mas uma contagem cronológica e isorrítmica do tempo, como as batidas do coração ou as de um relógio.

Comumente o pulso durante uma música é sempre o mesmo, o que o torna previsível ao ouvinte e como algo previsível, mais "palpável", mais confortável, acabando por ser um dos pilares aonde se apóia quem escuta uma música.

Constantemente porém o pulso de nosso estudo para

² acordes que têm suas notas tocadas sucessivamente ao invés de simultaneamente. No acorde, todas as notas são tocadas de uma vez, no harpejo as notas são tocadas por partes ou uma de cada vez.

violão é quebrado, deslocando as marcações mais fortes para outro lugar no tempo, antes ou depois do que era esperado e tirando momentaneamente o "chão" do espectador, que era a certeza virtual dada pelo pulso.

Há quem diga até que o ritmo de nossa respiração, das batidas do coração e até de emulsão dos impulsos elétricos do cérebro para os nervos podem ser influenciados pela música.

Não é difícil imaginarmos pelo menos a respiração ou os passos de alguém sofrendo tal influência. A partir daí fica mais fácil pensar a sensação de incerteza resultante de tal quebra.

Esse vazio criado através da incerteza é fundamental na música para a experiência única a que o estudo proporciona e as constantes afirmações dadas pelos acordes corroboram para deixar mais clara as quebras de pulso.

Quem escuta é constantemente enganado por essa quebra, quem toca treina uma nova contagem a cada mudança de contagem do pulso (compasso) e tem a vantagem de saber o que vem pela frente sem contudo deixar de lembrar o que esperava do pulso antes de descobrir o que lhe era reservado, pois além de tocar o músico ainda ouve a música

e preserva dentro de si pela escuta o espectador.

Já quem escreveu a música além de também ser um espectador da própria obra, sabe que o pulso na música é um engano e joga com esse engano. O jogo ritmico entre o esperado e o choque constante do inesperado talvez seja o que há de mais poético no estudo.

A pulsação da música é "quebrada" de natureza. Isso em termos técnicos musicais quer dizer que a música é composta de compassos irregulares. Compassos em músicas são marcações de pulso com contagem definida. Os inícios dos compassos são marcados com uma batida mais forte e terminam antes da próxima batida forte.

O mais usual é usar o que chamam de compassos simples, com tempos fortes a cada duas, três ou quatro pulsações. Os compassos podem ser vistos, em uma partitura, separados por barras³.

Ex:



³ As indicações de compassos aparecem no início do primeiro compasso da música e sempre que o tempo muda de marcação, como uma fração aonde a parte de cima da fração mostra a quantidade de batidas do compasso e a parte de baixo mostra qual a duração de cada batida.

Eis o que acontece no estudo, como os compassos vão sempre mudando a marcação:



O que se faz para conseguir acompanhar essa marcação irregular do pulso é usar sempre a nota de menor duração para aumentar a freqüência, o que possibilita o acompanhamento do ritmo da música.

Mas no meio da música, quando algum ouvinte pode estar começando a se adaptar às irregularidades no pulso, há uma indicação não de mudança na marcação do pulso (mudança de compasso), mas mudança de andamento, mesmo, aonde a nota de referência na marcação do pulso sofre uma mudança em sua velocidade. Repare as indicações de pulso no primeiro compasso e aonde há o pedido de mudança de andamento:



Os símbolos relativos às notas de referência são diferentes. A nota de referência indicada no meio da música tem um quarto da duração da nota de referência usada no primeiro compasso.

Mas a velocidade indicada no primeiro compasso tem o dobro da duração da outra. Isso quer dizer que se usassem o mesmo valor de referência no primeiro compasso à indicação que aparece no meio da música a contagem seria de 354 batidas por minuto a partir do primeiro compasso, o dobro de batidas, e no meio da música o andamento cairia pela metade.

Essa queda pela metade na marcação do pulso quebra em uma segunda instância as expectativas do ouvinte e reforça a intenção de negar o pulso como sustentação da segurança, da certeza na escuta da música.

Além e apesar da indicação de mudança no andamento há outra indicação, por extenso ("*piú Lento e incisivo*"), que

dá margem à interpretação do executante da música quanto à velocidade por ter uma margem relativa de precisão da reincidência do pulso.

Embora esse momento dure por pouco tempo e dois compassos depois a contagem do tempo volte à contagem usada no início da música, esses dois compassos são importantíssimos para evidenciar a incerteza momentânea do pulso.

Fora a questão do tempo ainda há muito material no estudo a ser analisado. A sua textura não é tão fácil de ser definida⁴.

A melodia do estudo é composta na elisão dos acordes com os harpejos. Há duas partes (vozes) distintas, mas a melodia não se prende a apenas uma delas, começa na parte mais aguda e vai durante a música alternando entre ela e a parte mais grave.

Os acordes alternados entre os harpejos podem dar às vezes a impressão de uma melodia acompanhada, mas os mesmos acordes também têm na sua estrutura notas que compõem a

⁴ a textura na música é como chamam a forma de dispor as notas e a elas aplicar funções distintas.

melodia.

Por outro lado a marcação dos tempos fortes que mostram as quebras na contagem do pulso acaba por evidenciar uma nova melodia nas entrelinhas do que já está escrito, fato que se não tiver sido pensado pela compositora da obra, é uma grata coincidência.

Acontece o que se pode chamar de meta-melodia, já que se tem uma melodia dentro de outra, duas melodias que se coadunam, que se reúnem em uma só, uma remetendo à outra no texto musical.

Ao levar para quem a escuta a sua própria dimensão do tempo, a música que cronologicamente teria pouco mais de um minuto agora traz em si e em sua eviternidade a possibilidade de experiência de um tempo sem fim.

A riqueza dos contrastes presentes na vigorosa melodia em relação à sutileza da segunda melodia criada pelas pontuações dos acordes e na constante alternância entre acordes e harpejos transforma uma potencial sucessão de simulacros de matemática da música em um jogo bem coordenado desses contrastes, uma trama composta com a sabedoria de quem domina e supera a técnica, de quem transforma a técnica em arte.

Aos contrastes das notas juntam-se os contrastes do tempo, ao mesmo tempo mínima e cronologicamente definido e amplamente transgredido em seus próprios limites.

Aos vazios que se dão entre esses contrastes impõe-se a verdade da música que repousa no ser e é impelida ao movimento pelo vigor da *poiesis*. Cabe a nós escutarmos com atenção e criatividade para sermos levados a essa experiência única que a música nos proporciona.

3. Movimento e dinâmica

Movimento é o que possibilita a percepção que cada um de nós tem de mundo. Mesmo um objeto inanimado é percebido por nós por meio de um movimento, nem que seja o próprio desviar de nossos olhos na direção do objeto. O movimento se apresenta para nós em qualquer instância de pensamento, já que o próprio pensamento é movimento constante na sua origem, quer quando estudamos, concebemos alguma coisa, lembramos de nosso passado, quando notamos o cair das folhas, as batidas do relógio, um quadro de um pintor famoso ou mesmo uma tela em branco.

Mesmo a ausência de movimento nos diz alguma coisa e só aparece devido a outro movimento qualquer. O movimento, como agente possibilitador de qualquer presença, origina-se no Ser e, assim como a tensão entre o Ser e o nada, encontra-se em tensão constante com a ausência de movimento. A ausência de movimento é uma instância da ausência, ou do nada.

Aqui podemos presenciar uma armadilha que a linguagem impõe na nossa língua: se afirmarmos que essa ausência **é** o nada ou que o nada **É** ausência, caímos em contradição. O Ser é percebido por nós pela nossa presença e pela presença de

algo. Na presença experienciamos o Ser. Ser, portanto, é passível de teorizações e de se presenciarem, mesmo que seja impossível defini-lo por completo por causa de sua natureza infinita.

Já o nada, o não-ser ou a ausência é passível de teorizações mas impossível de se presenciarem, pois quando há presença há movimento, já não se é nada. Não se É nem se DEIXA DE SER o nada, simplesmente porque o nada **não é**. Contudo, pode-se afirmar que o nada é ausência pela licença (ou desculpa) da teoria, já que a única possibilidade de se falar o nada é colocá-lo dentro dos domínios do Ser ou, mais especificamente, da presentificação do Ser, o ente.

A partir do nada o Ser se dá como movimento e para que o movimento seja possível é preciso um abalo no nada, um impulso para se instaurar a possibilidade do movimento. O vigor desse impulso é *poiesis*.

Os nossos sentidos funcionam para perceber os movimentos ao redor como fenômenos físicos. Conseguimos sentir os odores das coisas voláteis graças às moléculas ou ésteres que são por elas liberadas e carregadas pelo vento, as mesmas moléculas que acabam na nossa boca e que ativam as nossas papilas gustativas; graças aos nossos olhos, que conseguem absorver tamanha variedade de luz e cor, temos

uma grande noção de espaço tridimensional, que tanto usamos no dia a dia, desde um simples caminhar ou a noção de noite e dia até a criação de uma pintura, escultura ou a construção de um grande edifício; e o maior órgão de nosso corpo, que além de ser uma couraça que nos protege de agentes externos, tem a sutileza de perceber com grande detalhe as variações térmicas, de massa e de força, sendo assim capaz de diferenciar o quente do frio, a água da pedra, o beijo da mordida. Essa capacidade acaba agindo em parceria com a audição para juntos perceberem com ricos detalhes as ondas que cada movimento gera no ar, cujas variações de velocidade e massa vão contar ao nosso corpo de qual direção vieram essas ondas e nos permitir diferenciar os timbres e alturas de uma voz, um instrumento ou um ruído.

Movimento indica mudança, deslocamento. Vivemos em um mundo que está em constante movimento, a terra gira em torno do sol ao mesmo tempo em que gira em torno de si mesma. Apesar de a gravidade nos dar uma sensação de segurança por nos permitir girar junto com a terra, também estamos em constante movimento. O nosso corpo também, não pára. E graças a esse constante movimento, ao pulsar em nossas veias, ao inflar de nossos pulmões, ao ir e vir de nossas células nervosas e a todos os outros movimentos

involuntários de nosso corpo, que nos é garantida a vida. E mesmo assim, necessitando de tanto movimento para continuarmos vivos, mesmo notando que nem ao dormir os nossos sentidos e o resto do corpo param, mesmo cada um de nós sem conseguir ficar um instante sequer sem pensar absolutamente nada, teimamos em pensar o fim do movimento.

Provavelmente por termos a consciência da nossa própria finitude. Não que seja errado pensar o fim do movimento, mesmo por que o próprio pensamento de certo e errado separa, impõe limites (e portanto início e fim) entre dois conceitos abstratamente relativos. Talvez aí resida a diferença entre o ser humano e os demais seres vivos, a capacidade e a teimosia de pensar a morte em vida. Por mais que nas diversas religiões ocidentais conhecidas haja um conceito de vida após a morte a própria incidência da morte para a possibilidade de outra vida já encerra uma etapa de existência, colocando uma barreira que limita essas duas instâncias de existência (vida e vida após a morte).

E talvez também justamente aí nessa imposição de barreiras e limites que a ciência, a filosofia e principalmente a arte se mostraram tão ricas, pela capacidade do homem desviar a atenção e o pensamento para aquele detalhe ínfimo e através dele e de todos os limites

que são por esse detalhe impostos criar um novo mundo particular.

O que seria do pensar se não parássemos um instante sequer para lembrar o que foi pensado e reger um pouco nosso próprio pensamento? Sem uma linha de raciocínio escolhida pelo pensador o mundo seria bem diferente. Qual é a diferença entre um homem que não pára para prestar atenção em um pensamento sequer e qualquer outro animal? Pois o homem teria que viver por instinto... O problema dos limites não está na diferenciação das coisas, mas em achar que as diferenças em vez de se coadunarem se repelem, assim como achar que é crime, indecência, insolência, despudor ou pecado transpor barreiras ou acreditar que um conceito específico pode ou deve ser tratado como lei *ad eternum*...

É como os próprios sentidos do ser humano já mostram ao revelar as diferenças nas sensações. O olfato pode diferenciar um cheiro desagradável de um aprazível e o paladar um gosto bom de um ruim, doce, salgado, amargo, azedo, ambos podem distinguir as coisas graças a diferenças sutis na química de cada coisa. A visão já as distingue pelas diferenças de luz e cores, o tato e audição pelas diferenças de massa, intensidade e calor. Os sentidos fazem o homem perceber diferentes sensações e assim tomar a consciência de que se não fosse o calor não haveria frio, o

azedo não existiria sem os outros paladares e assim por diante. É graças às diferenças que podemos notar cada coisa individualmente.

Ao trabalhar com a sua arte o artista também se preocupa, mesmo aquele artista puramente instintivo, com as diferenças dentro da obra. O pintor, ao escolher as cores, pensa na tonalidade que deseja para determinado espaço no quadro porque para ele aquela cor tem uma força com intensidade determinada. O impacto causado por essa cor no artista foi o motivo de sua escolha. O mesmo acontece com as formas, ângulos e perspectivas usadas por ele, pelo artista plástico ao fazer uma escultura ou pelo arquiteto ao idealizar um monumento ou qualquer outra de suas obras.

Há aí um jogo de forças que se contrapesam ou desequilibram e que vai se formar em cada obra de arte. Esse jogo de (des)equilíbrio de intensidade de forças aparece em qualquer instância de arte, seja nos movimentos da bailarina, nas pinceladas ou formas do artista plástico, das tramas dos escritores ou da sonoridade da orquestra.

Em cada obra de arte, portanto, percebem-se linhas de dinâmica em todas as relações possíveis que a obra mantém com os sentidos. Qualquer relação de intensidade, seja de luz, cor, altura, forma, etc. vai gerar um impacto

diferente em cada espectador. E muitas vezes essa dinâmica é pensada nos mínimos detalhes, como é bem evidente no caso da música, com suas indicações de dinâmica nas intensidades das notas e no tempo (*crescendos, diminuendos, acelerandos e ralentandos*)...

Mas a dinâmica não precisa sempre ser indicada, na verdade só o fazem tão explicitamente na música e dança, as próprias formas das obras de arte mostram a dinâmica que têm em si, como no exemplo dado do quadro do pintor. A perspectiva escolhida pelo artista privilegia certo ponto do quadro aonde o que lá estiver será mais facilmente notado. E cada detalhe vai gerar uma relação entre espectador e obra, recriando e renovando o jogo criado pelo autor.

Contudo, a liberdade estabelecida pela arte e a proximidade entre cada forma de arte permitem que se transite facilmente entre as diferentes linguagens, principalmente ao pensarmos na dinâmica da arte e no impacto dessa dinâmica no homem. Variações de força e intensidade são comuns a todas as formas de arte, são sinônimos de movimento nas obras. Por muitas vezes pode-se achar elementos de uma linguagem em outra e por mais que delimitemos as formas de arte é impossível deixar de notar como elas são ligadas. Afinal, até aonde a dança é música e

até aonde é uma arte visual? Como não podemos dizer que não há poesia nas curvas de uma escultura ou nas cores e luzes de um quadro? E como fica mais rica a poesia se percebemos toda a musicalidade inerente dos sons de suas palavras...

Conclusão

Iniciamos por um caminho que já desde o início não pretendia chegar ao fim, mas sim um caminho que apesar de sua natureza finita visasse, desde o início do caminho, o próprio caminhar e que ao chegar em seu inevitável fechamento, deixasse impregnado no caminhar prenúncios, indícios de novos caminhos a seguir. Um trabalho que ousa as vias do pensamento não toma como o mais importante uma síntese ou o estabelecimento de qualquer classificação ou finalidade, mas busca uma sabedoria no que está entre os seus próprios limites, ou seja, o caminhar.

O caminhar possibilita a experiência do caminho, pois caminhar é movimentar-se nas vias oferecidas pelo caminho. Esse movimentar-se pelo caminho implica em decisões feitas no horizonte que se mostra a quem se movimenta. As decisões são tomadas por quem busca um caminho nesse horizonte. O horizonte se mostra como horizonte para quem procura um horizonte que lhe ofereça caminhos.

Das decisões resulta tudo o que pode ser medido, dimensionado. Pelo que pode ser medido é que conseguimos experienciar o que não se mede. A procura pelo próprio

caminho no horizonte do que é possível medir possibilita ao homem o vislumbre do possível e do impossível, visto que um não é sem o outro, um necessita do outro.

O possível compreende o que já foi feito e o que pode ser feito, ou o que simplesmente é ou pode ser. O impossível compreende o que nunca será, pois é ausente de possibilidades, o impossível é o que não tem nem quê. O que pode ser e o que é encontram-se nos domínios do ser e o que não pode ser não é, não se encontra, não tem domínios.

Podemos dizer o que é, mas nunca conseguiremos dizer o ser em toda sua plenitude. Isso porque quando dizemos o ser, seja lá de qual forma o fizermos, estaremos limitando o ser àquelas palavras ditas. Limitamos o ser pelas palavras porque, se não é a forma como o ser se doa, é como conseguimos mostrá-lo.

Pela experiência conseguimos provar da plenitude do ser. Provamos da plenitude do ser pela experiência de todas as maneiras possíveis, ao ler um livro, uma poesia, escutar uma música ou satisfazer necessidades básicas do corpo, como a fome ou a sede. Mas a experiência do ser perde sua dimensão plena usando-se somente definições.

O ser se diz como linguagem.

A língua é instrumento da linguagem, tal qual a técnica musical, a técnica de marcenaria, a técnica de culinária ou qualquer outro tipo de técnica. A língua é técnica, assim como a escrita musical. Já a música e a poesia são maneiras com que o ser se diz pela linguagem. Utilizam a técnica, mas não são pura técnica, música e poesia jogam com a própria técnica para o ser se mostrar, além do dito.

Poesia é linguagem. Música é linguagem.

A experiência da música possibilita o vislumbre do ser pela linguagem. Ao escutarmos uma música, escutamos a musicalidade da música acabamos por caminhar nos limites que ela, como linguagem, nos permite experienciar o ser.

Escutar não é simplesmente ouvir a música. Escutar aqui guarda um sentido muito mais amplo, aberto de possibilidades, que é o de estar atento e à procura do que a música, como linguagem, como modo de dizer o ser, tem a nos oferecer. Escutar a música é buscar o ser pela e partindo da música.

Quando essa escuta se dá podemos desfrutar da verdade do ser, do que o ser como música, sendo assim como linguagem, nos mostra de si mesmo.

A verdade então é o ser mostrando-se, descobrindo-se, desvelando-se, ou melhor, é o que do ser é descoberto, desvelado, mostrado.

O que é descoberto só é descoberto a partir do que está coberto, encoberto e depois de ser feito o movimento para descobrir-se. O coberto e o descoberto se coadunam e se precisam, um não é sem o outro e se revezam pelo movimento de desvelar. Do estático, passando pelo movimento, a verdade se descobre. O descobrir-se então é movimento. O movimento é *poiesis*. Mostramos em nosso percurso que nessa dinâmica de movimento, toda obra de arte, embora aparentemente diferente na sua forma de se mostrar é fundamentalmente *poiesis*.

A música é movimento entre som e silêncio, o movimento do som se dá a partir da estática do silêncio. Música nesse sentido é o desvelar-se da própria verdade. Música é *poiesis* e como *poiesis* revela na sua própria verdade a verdade do ser.

Interpretar a música é caminhar pela música entre as verdades desveladas do ser, desvelando o ser a cada experiência da música, que pronuncia no desvelado o velado, acabando por experienciar o velado entre os limites de seu próprio desvelar.

Música é movimento.

Caminhar é movimento.

Interpretar é movimento.

Caminhar é Interpretar caminhos.

Caminhar é *poiesis*.

Música é, então, poiesis.

Terminamos aqui o nosso percurso. Através de poucas palavras e em um caminho torto, teimamos em buscar na origem do movimento a tentativa de compreender o mundo que a música e as artes como um todo mostram em seu movimento.

Bibliografia

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ANDRADE, Carlos Drummond de. 1902-1987 Antologia poética(organizada pelo autor)/Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, Record, 2002.

ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

ASSIS, Machado de. Trio em lá menor. In: *Várias Histórias*. São Paulo: Globo, 1997.

_____. Um homem célebre. In: *Várias Histórias*. São Paulo: Globo, 1997.

_____. Esaú e Jacó. ? (texto tirado da internet).

_____. Cantiga de esponsais. In: *Histórias sem data*, 1884 ? (texto tirado da internet).

_____. Cantiga velha. ? (texto tirado da internet).

_____. Marcha fúnebre. ? (texto tirado da internet).

BARTHES, Roland. Aula. São Paulo: Cultrix, 2000.

_____. O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAILLY, Auguste. Dicctionnaire grec-français. Paris, FR: Librairie Hachette, 1996.

BENVENISTE, Émile. O vocabulário das instituições indo-européias. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.

BRANDÃO, Junito de Souza. Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega I e II. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

CARNEIRO LEÃO, Emmanuel. Aprendendo a pensar I e II. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

CASTRO, Manuel Antônio de. Tempos de metamorfose. Rio de Janeiro, RJ. Tempo brasileiro, 1994.

_____. Linguagem: nosso maior bem. Rio de Janeiro, RJ. Faculdade de Letras da UFRJ, 2004.

_____. Machado de Assis e a modernidade. In, Tempos de metamorfose. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994. - p. 158-162.

_____. Machado de Assis e a identidade brasileira. In, Tempos de metamorfose. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994. - p. 199-206.

FERRATER MORA, José. Diccionario de filosofia Madrid: Alianza diccionarios, 1981.

HANSLICK, Eduard. Do belo musical. Campinas: Ed. da Unicamp, 1989.

HEIDEGGER, Martin, Ensaio e conferências. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

_____. A caminho da linguagem: a linguagem; a essência da linguagem; o caminho para a linguagem. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

_____. A origem da obra de arte. Lisboa: Edições70.

_____. Heráclito: a origem do pensamento ocidental: lógica: a doutrina heraclítica do *lógos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998a.

_____. Introdução à metafísica. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

_____. Língua de tradição e língua técnica. Lisboa: Passagens, 1995.

_____. A constituição onto-teo-lógica da metafísica, in Que é isto - a filosofia? Identidade e diferença. São Paulo: Duas Cidades, 1971.

HOUAISS, Antônio. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

JARDIM, Antônio. Música: vigência do pensar poético. Tese (Doutorado em Poética) - Faculdade de Letras, UFRJ, 1997.

_____. Música: uma outra densidade do real: para uma filosofia de uma linguagem substantiva. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: CBM, Manuscrito.

MICHELAZZO, José Carlos. Do um como princípio ao dois como unidade : Heidegger e a reconstrução ontológica do real. São Paulo: Fapesp 1999.: Annablume.

NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

_____. Assim falou Zaratustra. São Paulo: Martin Claret, 2001.

Os Pensadores Originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito. Tradução: Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

PLATÃO. A república. São Paulo: Martin Claret, 2001.

_____. Diálogos: fedro. Rio de Janeiro: Ediouro.

SARAIVA, F. R. dos Santos. Dicionário latino-português. Rio de Janeiro-Belo Horizonte: Garnier, 1993.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. Introdução à poética da ironia. In: *Linha de Pesquisa 1*(2000). - p. 27-48.

_____. O estilo narrativo de Machado de Assis. In: SECCHIN, Antonio Carlos, ALMEIDA, José Maurício Gomes de e SOUZA, Ronaldo de Melo e (organização de). *Machado de Assis - Uma revisão.* Rio de Janeiro, In-Folio, 1998. - p. 65-79.

_____. O princípio da reversibilidade em Machado de Assis. In: (?). *Humanidades*, v.8 n.3.- p. 335-345.