

## O ser e o vir-a-ser da música

Conferência pronunciada em 24/08/2017 no 1º Ciclo de Seminários de Musicologia do Centre de Recherche Internationale sur le Jazz et Musiques Audiotactiles (Paris-Sorbone) - UFES/Centro Cultural Sesc Glória - Sala Virgínia Tamanini

Prof. Dr. José Eduardo Costa Silva  
[Zed2004@gmail.com](mailto:Zed2004@gmail.com)  
[www.joseeduardocostasilva.com](http://www.joseeduardocostasilva.com)

### Resumo

Um estudo filosófico sobre as determinações ontológicas da música, confrontadas à distinção comum entre música e música improvisada. Esse estudo é referenciado pela filosofia grega e pela hermenêutica contemporânea. As determinações apresentadas consistem em argumentos para a defesa da sentença: música e música improvisada são a mesma coisa.

### I- Introdução

Música e música improvisada são a mesma coisa. Então é preciso dizer porque empregamos nomes diferentes para esse fenômeno único. Essa é a questão que abordo na presente exposição. Uma questão que é da ordem do ser, pois o ser é invocado na determinação da semelhança, da diferença e na identificação do mesmo.

### II- Ser e música

A música é parte da totalidade do ente. Quer dizer, a música possui ser e existe efetivamente (*tò eón*) como coisa real que se dispõe aos sentidos (*tà ónta*). (SIMPLÍCIO, 117, 2, 2000, p.142) A música existe na estrutura da *alêtheia* - palavra que entre os gregos designa a verdade, e significa *des-ocultação*, revelação e, primordialmente, não esquecimento.<sup>i</sup> Na *alêtheia* instaura-se o vínculo entre lógos, pensamento e discurso que, por ser possibilitado pelo não esquecimento, permite a manifestação do que se vê e do que está para além do que se vê. (SPINELLI, 2009, p.7) E o que é válido para todo ente, é também para a música. O verdadeiro sobre a música condiz com a sua realidade (*tò eteón*) e com o enunciado que lhe concerne (*noêma*).

Existência e *alêtheia* – as condições ontológicas para a nomeação e significação da música. E no pensamento grego a música é significada em dois modos articulados, quais sejam: relação e lógos. A concepção de que a música expressa as relações numéricas provém dos pitagóricos. Ela está diretamente associada ao postulado metafísico de que o mundo está organizado segundo uma ordem inteligível. Dentre as suas formulações históricas, a de Platão desempenha papel paradigmático.<sup>ii</sup> Na célebre passagem do *Timeu*, em que o Demiurgo organiza a alma do mundo segundo o modelo da série harmônica, está contida a noção de que a música situa-se próxima ao mais alto grau hierárquico das *ideias*, justamente o que corresponde a seu status categórico.<sup>iii</sup> Assim, constituindo-se objeto privilegiado de investigação teórica, a música participa do *Quadrivium Clássico*, e, em uma esfera prática, destina-se à harmonização pedagógica da alma, como quer Platão no terceiro livro da *República*.<sup>iv</sup>

Também a concepção de que a música é *lógos* está associada ao postulado de que há uma inteligibilidade cósmica. Heráclito diz no fragmento LXXV: “O impulso contrário reúne, e de tons variáveis vem a ser a mais perfeita afinação, e todas as coisas se dão pelo conflito.”<sup>v</sup> No pensamento de Heráclito, à semelhança do que ocorre no dos pitagóricos, a música é mais uma vez modelo para a compreensão do cosmos. Esta noção é inequívoca no fragmento LXXVIII: “Eles não compreendem como uma coisa concorda discordando de si mesma; é uma afinação voltando-se em si mesma, como a do arco e da lira.”<sup>vi</sup> Afinação, quer dizer, Harmonia (*harmonié*) Os contrários que estão presentes nas estruturas de todas as coisas estão também presentes no pensamento e na linguagem.

*Harmonié*, em sentido estrito: *lógos* ou *mousike*. No período clássico *mousike* denomina a união de dança, ritmo e canto dada pelo *movimento*. No pensamento harmônico de Aristóxenes, esta palavra adquire o sentido de *melos*, qual seja, um movimento na memória dotado de uma ordem (*taksis*)<sup>vii</sup>, cujo princípio é reconhecido pela alma cognoscente (*anamnesis*). (ARISTOXENO, 1954, p.11) Em outros termos, *mousike* é a dimensão cantante da língua que resguarda sua potência polissêmica.<sup>viii</sup>

Heidegger reinterpreta os conceitos de *harmonié* e *mousike* à luz da noção de diferença ontológica. Em princípio, a *diferença* assinala o posicionamento do ser em relação ao ente. O ser tangencia o ente, abrindo-lhe parcialmente para o nome e a significação. O ser, não de todo apreensível pela linguagem, deixa-se insinuar entre o nome e a coisa. Assim, o que Heidegger diz sobre a palavra é correlato ao que diz sobre as obras de arte no ensaio *A Origem da Obra de Arte*. A verdade na linguagem decorre do estabelecimento de uma não síntese entre palavra e a coisa nomeada, que revela um *ficar entre a coisa e o significado da coisa*. Esse estado de tensão/suspensão (não-síntese) é a *consonância do quieto* (*harmonié/mousike/lógos*).

A *consonância do quieto* é o *vigor* (*Wesen*) da linguagem; o seu modo de ser essencial, qual seja: ser música. Sendo assim, o sentido mais apropriado para o seu estabelecimento é a escuta. *Consonância do quieto*; o *chamar recolhedor* que evoca mundo (significado) e coisa. *Chamar recolhedor: lógos!* Somente o cuidado em obedecer à invocação do *lógos* proporciona a escuta da unidade entre pensamento e coisa na linguagem. HEIDEGGER (2003, p.24)

Essa escuta não consiste em apenas perceber os estímulos sonoros; ela é a *postura acolhedora* que dá sentido à linguagem. Escutar a linguagem é *antecipar reservando*, isto é, mover-se cognoscitivamente no tempo. Repercute a tese principal de *Ser e Tempo*, qual seja, de que o sentido do ser é a *ekstasis* do tempo: o futuro (*antecipar*) reúne o passado no presente (*reservando*). Assim, há uma articulação essencial entre escuta, música e ser: escutando o *lógos* cantante, o homem retém a *diferença* que deixa intuir o ser do ente. HEIDEGGER (2003, p.26)

### III- Ser, vir-a-ser e música

Tal como conceituada, a música possui profunda articulação com o ser. Concebida como relação ou *lógos*, presente originariamente na estrutura da verdade, ela mesma é

condição para suas determinações conceituais. Ou seja, a música diz, a seu modo, sobre si, convertendo-se em pensamento autossuficiente. No entanto, persiste a indagação sobre a música em suas realizações múltiplas e particulares. Afinal, o que a sensibilidade (*Aísthêsis*) informa sobre os entes aparentemente está em conflito com o caráter unificador dos conceitos: não há, por exemplo, uma música, mas muitas que, a cada vez que são tocadas, revelam uma determinada particularidade. Há, inclusive, a distinção mencionada, entre música e música improvisada. Por conseguinte, vigora a questão que animou o pensamento grego originário, qual seja, decidir se o que comparece à sensibilidade é ser ou vir-a-ser.

Há na tradição filosófica uma disposição a considerar que o debate entre os pensadores pré-socráticos seja orientado por uma contenda entre os defensores das teses da unidade e imobilidade do ser e os defensores das teses que advogam a pluralidade e o movimento. Nesse debate, identifica-se, sobretudo, a oposição entre a Escola Eleata (Parmênides) e a Escola Jônica (Heráclito) que certamente repercute na história da filosofia. (BEAUFRET, 1978, p.154-192 )

Não obstante, é preciso fazer ressalva à apontada oposição. Ser e vir-a-ser, respectivamente, unidade e multiplicidade, imobilidade e movimento são articulados. Evidentemente, esse é um tema que ultrapassa os limites dessa exposição, porém, para o argumento que ora desenvolvo, atento ao fragmento XXXVI (D.50, M26) de Heráclito: “É sábio, ouvindo não a mim mas ao lógos, concordar que todas as coisas são uma.” (KAHN, 2012, p.72)

A propósito, a dialética dos opostos, traço essencial do pensamento de Heráclito, está assimilada na filosofia desde o classicismo. Em Aristóteles esta assimilação é inequívoca: “O ser se diz de muitas maneiras”. (ARISTÓTELES, 1981, T.1, 1028 – 29-35, p.347) Em Platão, ao contrário do que comumente se pensa, o Idealismo (formal) não exclui as noções de movimento e multiplicidade ontológica, ou, em outros termos, não há o divórcio entre abstração e sensibilidade, e sim um jogo de mútua colaboração entre um e outro. (SPINELLI, 2009, p.9-12)

Por outro lado, Hegel credita a Heráclito a paternidade de sua dialética (HEGEL, 1978, p.319-324) e Nietzsche credita a Empédocles a paternidade de sua doutrina do Eterno Retorno. (SOUZA, 1978, XXXIV) E similarmente, na ontologia de Heidegger, o ser se diz na totalidade (múltipla) do ente (HEIDEGGER, 1988, §44), e, na “estética” de Pareyson, a forma em si articula essencialmente imobilidade e mobilidade.<sup>ix</sup>

É justamente desse modo, articulando ser e vir-a-ser, que Aristóxenes de Tarento, discípulo de Aristóteles, inclui em sua compreensão de música a noção de movimento, correlata à noção aristotélica de *Anamnese*:

“É evidente que a compreensão da melodia consiste em seguir com a escuta e o pensamento (*aisthesis e dianoia*) toda a sucessão das notas. De duas coisas vem a compreensão do vir a ser do *melos* e das outras partes da *mousike*: a percepção e a memória. Ter percepção do que está acontecendo e lembrar o que aconteceu. De nenhum outro modo está o desenrolar da música.” (ARISTOXENO, 1954, p. 59)

#### IV- Conclusão

O que os gregos descobrem na teorização da música possui validade genérica: a música, assim como todo ente, apresenta-se como articulação entre os dados da sensibilidade e potência cognoscente que está envolvida na relação fenomênica. Ser e vir-a-ser convivem em solidariedade no ato da nomeação, da compreensão e significação do fenômeno. Assim, a música completa-se necessariamente na escuta. É a escuta ativa e inteligente que decide, a partir dos dados sensíveis, o que é música. É a escuta que reconhece a possibilidade da matéria envolvida na criação e produz expectativa e emoção.

Retomo, portanto, a sentença que inicia essa exposição: música e música improvisada são a mesma coisa. Assim é porque a escuta reconhece o vir-a-ser da música como parte do ser da música. Nesse sentido, não importa à escuta, se a música é improvisada ou pré-determinada. Pois a música só acontece nos movimentos temporais que lhes são próprios, quais sejam: o movimento linear pelo qual transcorre o fluxo musical, e o movimento de antecipação, pelo qual o ser música completa o seu sentido na escuta.

Música e música improvisada são a mesma coisa também porque possuem mesma *techné* e *poiésis*. Quer dizer, os processos composicionais e de interpretação (*techné*) envolvidos em uma e outra, processos tais como variação, derivação, imitação e produção de contraste, são os mesmos e, na música, eles só serão válidos se possibilitarem a revelação da unidade artística (*poiésis*), pela qual reconhecemos o produto de uma atividade técnica como obra.<sup>x</sup>

Pode-se objetar e dizer que música e música improvisada se diferem devido ao fato de que uma emprega as “formas tradicionais pré-determinadas” e a outra não emprega tais formas, dando-se à revelia. Evidentemente, tratam-se de noções insuficientes de forma e de música. Afinal, nem toda música é feita segundo o plano de uma forma tradicional pré-determinada. Segundo, e mais importante: toda música possui um sentido implícito de forma, que condiz com o lógos de quem a produz e de quem a escuta. O sentimento de forma (binário, ternário, livre) é correlato ao lógos que permeia os processos composicionais e de escuta, que se revelam no tempo da própria execução. Uma má execução, por exemplo, pode arruinar o sentimento de forma de uma sinfonia assim como o de um improviso jazzístico.

Por fim, há de se destacar que toda música pode ou não servir-se dos processos diversificados de notação e registro, os quais interagem dialeticamente com a própria criação. Isso só reforça a noção de que a pluralidade de técnicas, processos e obras participam, em sua diferença, da unidade de um mesmo lógos.

#### Bibliografia

- ARISTOTE. *La Métaphysique. Tome I, Introduction, notes et index par J. Tricot*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1981.
- ARISTOXENO. *Elementa harmonica*. In: Rios, R. Da (Ed.) *L'armonica*. Roma: Typis Publicae Officinae Polygraphicae, 1954.

BEAUFRET, Jean .*O Poema de Parmênides*. In: Pensadores, Vol. Pré-Socráticos. SP: Victor Civita, 1978.

GUSMÃO, Cyntia. *Musas e Música nos planos epistêmicos da memória na antiga Grécia*. Revista Música, V.16 nº 01, 2016 – p.01-16 – USP – SIBI – Portal de Revistas - <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/123173/119524>

HEGEL. *Preleções sobre a História da Filosofia*. In: Pensadores, Vol. Pré-Socráticos. SP: Victor Civita, 1978.

HEIDEGGER. *A Caminho da Linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. RJ: Ed. Vozes, 2003.

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

HEIDEGGER. *A questão da técnica, in: cadernos de tradução n 2 DF/USP*. SP: USP, 1997.

KAHN, Charles H. *A arte e o pensamento de Heráclito. Uma edição dos fragmentos com tradução e comentário*. SP: Paulos, 2012.

KAHN, Charles H. *Pitágoras e os Pitagóricos – uma breve história*. SP: Ed. Loyola, 2001.

MATTÉI, Jean-François. *Pitágoras e os Pitagóricos*. SP: Paulos, 2000.

NEUBAUER, John. *The emancipation of music from language: departure from mimesis in eighteenth-century aesthetics*. New Haven: Yale University Press, 1986.

SOUZA, José Cavalcante. *Fragmentos, Doxografia e Comentários. Seleção de textos e supervisão* In: Pensadores, Vol. Pré-Socráticos. SP: Abril Cultural, 1978.

PAREYSON, L. *Estética: Teoria da Formatividade*. Trad. de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

PLATÃO. *A República*. Trad. Enrico Corvisieri. Col. Pensadores. SP: Nova Cultural, 1997.

PLATÃO. *Timeu*. Trad. Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

SIMPLÍCIO. *Física, 117, 2*. In: *Os Pré-Socráticos – Col. Os Pensadores*. SP: Abril Cultural, 2000.

SPINELLI, Miguel. *Aísthêsis e nóêsis: de como a filosofia grega rompeu com as aparências*. In: *Kriterion: Revista de Filosofia*, vol.50, nº 119, BH, June 2009 – Print version: ISSN 0100-512X – <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-512X2009000100007>

---

<sup>i</sup> A noção de que o existente situa-se na estrutura da verdade é fundamental no pensamento grego. É por essa noção, retomada no pensamento contemporâneo por Heidegger no parágrafo 44 de *Ser e Tempo*, que se estabelece o vínculo entre verdade e discurso. Da pluralidade de sentidos que a palavra *alêthêia* apresenta, destaco aquele salientado por Spinelli, a propósito de sua leitura do fragmento 1 de Heráclito: “Mas outros homens esquecem do que fazem despertos, assim como esquecem do que fazem dormindo”. Esse fragmento comporta o jogo semântico entre os verbos *lantháno* (esquecer, ocultar, omitir), *epilantháno* (fazer esquecer) e *lêtô* (esquecimento). Acrescentado o alfa privativo a *lêtô* (*alêtô*), tem-se a palavra *a-lêtheia*, que doravante expressa o sentido de não esquecimento, ou seja, o sentido do que se mantém na alma como um saber. (SPINELLI, 2009, p.7)

<sup>ii</sup> “Pitágoras teria chegado à concepção de que todas as coisas são números através, inclusive, de uma observação no campo musical: verifica, no monocórdio, que o som produzido varia de acordo com a extensão da corda sonora. Ou seja, descobre que há uma dependência do som em relação à extensão, da música em relação à matemática. Pitágoras concebe a extensão como descontínua: constituída por unidades indivisíveis e separadas por um intervalo. Segundo a cosmologia pitagórica esse intervalo seria resultante da respiração do universo que, vivo, inalaria o ar infinito (*pneuma ápeiron*) em que estaria imerso. Mínimo de extensão e mínimo de corpo, as unidades comporiam os números. Os números não seriam, portanto – como virão a ser mais tarde -, meros símbolos a exprimir o valor das grandezas: para os pitagóricos, eles são reais, são a própria alma das coisas, são entidades corpóreas constituídas pelas unidades contíguas. Assim, quando os pitagóricos falam que as coisas imitam os números, estariam entendendo essa imitação (mimesis) num sentido perfeitamente realista: as coisas manifestariam externamente a estrutura numérica que lhes é inerente. (SOUZA, 1978, XXIII-XXIV) Ver ainda: Pitágoras e os Pitagóricos de Jean-François Mattéi e Pitágoras e os Pitagóricos – uma breve história de Charles Kahn. O primeiro oferece uma incursão mais detalhada nas nuances determinantes do pitagorismo, tais como

---

os aspectos teóricos da música e da cosmologia. O segundo captura em um modo sintético o sentido do pitagorismo dentro do pensamento clássico.

iii “Mas o deus fez a alma primeira e anterior ao corpo, quer quanto à gênese, quer quanto à excelência, a fim de que ela o dominasse e governasse – sendo ele governado -, a partir dos seguintes elementos e da seguinte maneira: entre a substância indivisível e que se conduz sempre da mesma maneira e a substância divisível que se gera nos corpos, a partir destas duas constituiu uma terceira forma de substância, misturando-as. E de novo, constituiu uma substância a partir da natureza do Mesmo e da natureza do Outro, e segundo estas, entre aquilo que nelas é indivisível e aquilo que é divisível pelos corpos. E, tomando estas três entidades, constituiu-as numa única forma, ajustando à força a natureza do Outro que resiste à mistura, à natureza do Mesmo. Misturando-as com a substância, formou uma unidade a partir destes três elementos, e em seguida distribuiu este todo em tantas porções quantas convinha, sendo cada uma delas uma mistura do Mesmo, de Outro e de substância. E iniciou a divisão da seguinte maneira: primeiro retirou uma porção do todo; depois retirou uma porção dupla da primeira; e uma terceira, que era uma vez e meia a segunda e o triplo da primeira; e uma quarta, dupla da segunda; e uma quinta, tripla da terceira; e uma sexta, que era oito vezes a primeira; e uma sétima que era vinte e sete vezes a primeira. Depois disto, preencheu os intervalos duplos e triplos retirando porções daquela mistura e colocando-as no meio daquelas porções iniciais, de tal maneira que houvesse dois meios em cada intervalo, o primeiro dos quais ultrapassa um extremo e é ultrapassado pelo outro na mesma fração de cada um, enquanto outro ultrapassa um extremo e é ultrapassado pelo outro no mesmo número. Desta ligação, foram gerados nos intervalos atrás mencionados novos intervalos de um e meio, um e um oitavo; por meio de um intervalo de um e um oitavo, encheu todos os intervalos de um e um terço, deixando ficar uma porção de cada uma deles, tal que este intervalo que restou fosse delimitado pela relação entre o número duzentos e cinquenta e seis e o número duzentos e cinquenta e três. Essa assim foi consumida a mistura de onde tinha cortado estas porções.” (PLATÃO, 2004, 34a-36b)

iv “E todos os conteúdos musicais que são úteis à voz foram-nos dados com vista à harmonia na audição. De fato, para aquele que se serve das Musas com o pensamento, a harmonia, que tem movimentos afins aos circuitos de nossa alma, não é contributo para um prazer irracional, como atualmente se julga; mas foi-nos concedida pelas Musas como aliada da geração, no circuito discordante da nossa alma, do regresso à ordem e à concórdia. Por seu lado, o ritmo foi-nos concedido pelas mesmas Musas para os mesmos fins, dada a condição desmedida e falha de graças presentes em muitos de nós, os homens.” (PLATÃO, 2004, 47d)

v Segundo tradução de Charles H. Kahn - LXXV (D.8, M.27d-28c) Aristóteles, *Ética, Nicomaqueia* – VIII I, 1155b4 (KAHN, 2012, p.88).

vi Segundo tradução de Charles H. Kahn - LXXVIII (D.51, M.27) Hipólito, *Refutação IX.9.2* (KAHN, 2012, p.89)

vii “O culto à deusa Mnemosyne apresentava forte analogia com a *mousike*. Suas filhas Musas apareciam relacionadas a campos técnicos, ou artísticos como dizemos atualmente. Em Hesíodo essas determinações ainda são um pouco difusas, só posteriormente elas ganham funções específicas. Contudo, seus nomes nos dão algumas pistas: Thálea (da festa); Melpômene (do canto); Terpsícore (da dança); Eutérpe (da alegria); Érato (do amor); Polímnia (dos muitos hinos); Kalíope (da bela voz); Kléos (do murmurinho) e Urânia (das coisas celestes). A presença de Urânia no panteão das musas evidencia uma fronteira difusa entre os planos do que chamamos hoje ciência e arte. Urânia mais tarde será associada à astronomia.” (GUSMÃO, 2016, p.12)

viii “O conceito grego de *musike* abrangia ambos, música e linguagem, porque a música fundamentava-se sobre o invariável comprimento e entonação das sílabas gregas. Uma comparável imitação musical de palavras não é possível nas modernas línguas europeias, pois nestas o comprimento e a entonação de uma sílaba dependem da particular ênfase semântica que esta receba no contexto.” (NEUBAUER, 1986, p.22)

---

<sup>ix</sup> A forma em si é das outras formas, o horizonte mirado pela intenção formativa. A forma em si é formatividade; o princípio atuante que dá estatura a qualquer forma. A forma em si singulariza-se no processo formativo que diz respeito a uma forma singular, circunscrita em suas possibilidades ontológicas. O cessar do processo formativo é que dá o caráter de fechamento à forma. Entretanto, esta, enquanto composto de intenção formativa e matéria, converte-se em um organismo que contém possibilidades ontológicas latentes. Nisso reside seu caráter de abertura. (PAREYSON, 1993:204-210)

<sup>x</sup> Em seu ensaio sobre a técnica, Heidegger oferece um critério de diferenciação entre artesanato e arte. O artesanato é produto direto da técnica (*techné*). A arte provém da *techné* que produz a *poiésis*, isto é, que a unidade artística. Esta última contém o traço (*der riss*), que abre o ente para a verdade (*alêtheia*). (HEIDEGGER, 1997, 41-93)