

A OBRA DE ARTE MUSICAL: UMA PERGUNTA PARA HEIDEGGER

THE MUSICAL WORK OF ART: A QUESTION FOR HEIDEGGER

CLAUDIA DRUCKER¹

Abstract: Heidegger's thinking on the arts has considered poetry in the first place, and then the visual arts. Music goes almost unmentioned. From works and composers it is never stated that they reach historical relevance (at least in the foundational sense that the thinker gives the terms). At the same time, Heidegger's thinking about the work of art could not fail to encompass music and influence later approaches, even if it just deconstructs established certainties. In this article, I try to expose the dual direction that characterizes the main lines of Heidegger's thinking about music and some of its implications.

Key-words: Hermeneutics - Esthetics - deconstruction - language - poetry

Resumo: O pensamento de Heidegger sobre as artes considerou a poesia, em primeiro lugar, e depois as artes plásticas. A música quase não é citada. De obras e compositores afirma-se que não alcançaram relevância histórica (no sentido fundacional que o pensador dá aos termos). Ao mesmo tempo, o pensamento de Heidegger sobre a obra de arte não poderia deixar de abarcar a música e influenciar abordagens posteriores, mesmo que maneira negativa, desconstruindo certezas sedimentadas. No presente artigo, tento expor a dupla direção que caracteriza as linhas principais do pensamento heideggeriano

Zusammenfassung: Heideggers Denken an die Künste hat die Dichtung in Betracht gezogen, zuerst, und dann die bildende Künste. Die Musik wird kaum erwähnt. Von Werken und Komponisten bestätigt man nie, daß sie geschichtliche Bedeutung erreicht haben (wenigstens nicht im grundlegenden Sinne, daß der Denker meint). Gleichzeitig sollte Heideggers Denken an das Kunstwerk die Musik umarmen und nachfolgende Untersuchungen beeinflussen. Das ist der Fall, eben wenn dieser Einfluß negativ ist und sedimentierten Gewissheiten dekonstruiert. In diesem Artikel versuche ich die doppelte Rich-

¹ Professora do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina. Email: claudia.drucker@ufsc.br ORCID: 0000-0003-1921-9611

sobre a música, bem como algumas de suas implicações.

Palavras-chave: Hermenêutica – Estética – desconstrução – linguagem – poesia

tung anzuführen, die die Grundzüge des Gedanken Heideggers über Musik und einige ihrer Auswirkungen charakterisiert.

Schlüsselwörter: Hermeneutik – Ästhetik – Dekonstruktion – Sprache – Dichtung

Historicamente, a música comparece no pensamento ocidental como a única arte que também é uma ciência. No seu sentido mais alto, seria uma arte excepcional, porque dispensa a audição. A educação musical elaborada pela cultura cristã se caracterizou por certo amálgama de várias teorias antigas, como a síntese boeciana de ensinamento prático e aposta na música como cognição. Apesar de não ter jamais alcançado a unanimidade, essa síntese foi forte o suficiente para inserir a música no *quadrivium* e separá-la das outras artes.

Por meio de muitas reviravoltas, já bem mais perto da nossa época, a música veio a ser concebida como o oposto completo de uma linguagem universal que ultrapassa o homem, e ao mesmo tempo lhe descortina uma verdade. Os filósofos esclarecidos propuseram a sua libertação, tanto quanto possível, das regras da boa composição, em favor da expressão individual livre. Com poucas exceções, a música se tornou a arte subjetiva por excelência, o veículo de uma interioridade que clama o seu direito a aparecer no mundo. Por ser a arte para a qual algumas vezes não importa a posição espacial da sua fonte em relação ao ouvinte, é considerada a menos espacial de todas. Seria a mais capacitada de exteriorizar estados internos, embora não seja a arte superior. Finalmente, ela volta a ser a arte mais verdadeira, como porta-voz da vontade universal.

Simplificadamente, se esse for o arco que reúne as contribuições principais à filosofia da música, então muitos dentre nós não nos encaixamos facilmente nele. A noção de que a música seja quase uma astronomia audível tem uma conotação antipsicologista que agrada a sensibilidade contemporânea, mas, ao mesmo tempo, a afasta por reivindicar um saber alternativo. Nos pitagóricos, o público contemporâneo sente a falta de uma distinção explícita entre arte e ciência, mesmo o público que suspeita do realismo. Muitos já se ressentiram de uma atitude puramente estética diante da arte, que rebaixa as obras de arte à função de deflagradora de sentimentos histórica e moralmente irrelevantes. Schopenhauer e Nietzsche, que levam ao ápice a concepção de música como o território da expressão da paixão e a dignifica. Essa postura poderia ser sedutora em épocas de recusa de toda forma de repressão do desejo, se o seu realismo e irracionalismo também não nos parecessem já datados.

Se aceitarmos que houve uma mudança de atitude e sensibilidade que caracteriza o pensamento contemporâneo, então Heidegger é um dos que a articularam. No presente ensaio, vai ser tomado como um formulador de anseios que encarnou como poucos o seu século de ânsia pela transformação da filosofia, graças à sua influência desconstrutiva sobre a Estética e contribuição para uma abordagem hermenêutica. No que diz respeito a problemas musicais, contudo, sua contribuição é quase involuntária. A declarações de Heidegger sobre a música dão a entender que ela não é uma das artes historicamente relevantes, a menos que esteja unida à poesia.

As bases para a filosofia da arte de Heidegger independem da consideração da arte e a precederam. Seguindo a trilha de Husserl, rejeitou o solipsismo e o psicologismo. Essa motivação é tão forte que as preleções preparatórias de 1925-6 sobre *Lógica*, um dos textos de base para a redação final de *Ser e tempo*, são precedidas por um “Prolegômeno” intitulado “O psicologismo e a questão da verdade”.² Além disso, o pensador ajudou a transformar Nietzsche, o aniquilador da moral, da metafísica e da autonomia subjetiva, em uma referência básica da filosofia do pós-guerra, principalmente a filosofia francesa. Desconstruiu a teologia como fundada na metafísica tradicional, antes que na vivência da fé.

Por trás de todas essas investigações se encontra a insistência constante no descentramento da existência e sua exposição originária. Nosso estar no mundo, de uma forma pré-consciente, ou pré-temática, para usar o vocabulário fenomenológico, é o ponto de partida legítimo e inescapável do pensamento. Estamos dispersos no mundo, desde sempre, e esta condição inviabiliza qualquer pretensão à objetividade. Donde a substituição de noções pseudo-objetivas como “animal racional” ou “imagem e semelhança de Deus” pela noção de um modo de ser que já está desde sempre “aí”. Ao invés de usar termos filosóficos tradicionais, Heidegger toma palavras do uso cotidiano e lhes dá um outro sentido, ou simplesmente as remete a um sentido que ficou esquecido. No substantivo ser-aí, a ênfase está na copertinência de ser e aí.

Igualmente determinantes são as estruturas da existência, que são tiradas da latência cotidiana, como o estar lançado (ou *Geworfenheit*), traduzido por Márcia Shuback como “estar lançado” e por Fausto Castilho como “dejecção”.³ A condição de ser lançado do ser-aí está na base de uma rede semi-estável de significados partilhados. O ser-no-mundo desde sempre

² Martin Heidegger. *Logik. Die Frage nach der Wahrheit*. (Frankfurt: Klostermann, 1995), 31. (Gesamtausgabe vol. 21.)

³ Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Frankfurt: Klostermann, 1977), 180; Márcia S. C. Shuback, trad. M. Heidegger, *Ser e tempo* (Petrópolis: Vozes, 1995), 189; F. Castilho, trad. M. Heidegger, *Ser e Tempo* (Campinas: UNICAMP; Petrópolis: Vozes, 2012), 387.

habita uma configuração contingente de associações e referências. O que não é contingente é que uma configuração qualquer sempre já vai ser encontrada, sem que demos conta disso. Todavia, não temos aqui uma filosofia do senso comum, pois este já não é mais o solo mais básico sobre o qual nos movemos. O senso comum pode caducar e vir ser substituído por um novo. Heidegger jamais deixa de sublinhar a possibilidade de uma ruína dos significados sedimentados e como, do ponto de vista do senso comum, essa ruína se converte em experiência da falta de um fundamento, ou angústia (no sentido que dá à palavra). Em suma, a existência tem um caráter pendular: ora ela se vê cercada por um mundo articulado, ora ela pende no abismo –que não é um abismo absoluto, mas a experiência do caráter contingente de toda cultura constituída. A existência humana pende entre extremos: o sentido sedimentado e a ruína do sentido que acomete o ser-aí quando se depara com a sua condição sem poder verbalizá-la com o auxílio do sentido sedimentado. Nem sentido sedimentado nem ruína de sentido, tomados isoladamente, são estados que descrevem de forma fiel o que somos, nem é superior ao outro.

Se o ser-aí como ser-no-mundo foi tão negligenciado na história da filosofia, é justamente porque a sua inevitabilidade nos torna cegos para ele. Lançamento e entrega são ainda mais operativos e poderosos porque não se prestam à contemplação distanciada. A forma mais constante e, nesse sentido, operante do estar no mundo é a ocupação e até o trabalho. A passividade ou receptividade iniciais do ser-aí não são incompatíveis com o viés prático de *Ser e tempo*; muito ao contrário reforçam-no. O eu com que nos deparamos “imediatamente e na maior parte das vezes” é aquele que ocupa um lugar no mundo, como professor, banqueiro ou padeiro, e interage com outros a partir de tal lugar.

1. Teoria fisiológica e abordagem hermenêutica do som.

Alguns elementos básicos da analítica existencial de *Ser e tempo*, mencionados apenas de passagem, incidem diretamente sobre o tema da audição e da música. Em primeiro lugar, decorre deles uma desconstrução da concepção empirista da percepção. Refiro-me a toda doutrina que suponha uma série de impactos ou impressões sobre nosso corpo e que então são reunidos. Se o rótulo abrange o empirismo britânico, já abrangerá antes o estoicismo, segundo o qual o corpo afetado dá o seu assentimento à afecção.⁴ A audição não é explicável pela teoria da unificação de pedaços separados de impres-

⁴ Løkke, Håvard. “The Stoics on Sense Perception”, in Simo Knuuttila e Pekka Kärkkäinen (org.) *Theories of Perception in Medieval and Early Modern Philosophy*, (s/l, Springer, 2008), 36.

sões. Nós desde sempre ouvimos vagões que rangem, motocicletas, colunas militares marchando, o Vento Norte, o pica-pau que bica e o fogo que crepita.⁵ A audição só é o que é por pertencer a um conjunto integrado. Um puro percepto é uma construção intelectual. A audição de puros sons é um ponto de chegada, resultante de uma operação de reconstrução.

Para Heidegger, encontramos sempre, de saída, um som mundanizado ou um mundo sonoro. Não há síntese interior que possa explicar o que já foi dado desde sempre como união —não apenas união dos cinco sentidos, mas antes, e principalmente, união do homem aberto ao seu mundo. A “paisagem sonora” só existe para o ser-aí e em vista deste, em vista da sua orientação articulada para aquilo que não é ele mesmo.

O musicólogo canadense Raymond Murray Schafer criou o conceito de *paysage sonore* ou *soundscape*.⁶ Em paralelo com a disciplina da ecologia, a ecomusicologia trata o ambiente sonoro como um recurso que pode se degradar, e pelo qual devemos nos tornar responsáveis. Assim, uso esse termo fora do seu contexto inicial, pois a paisagem sonora de que fala a hermenêutica é coetânea ao homem. Não existe paisagem sonora que possa ser colonizada pelo ruído incessante e monótono das máquinas, ou devolvida aos sons cíclicos e ocasionais da natureza, como paisagem natural. A paisagem sonora colonizada pela técnica ou a paisagem sonora do indígena, de baixa interferência sobre a natureza, são iguais, hermeneticamente falando. A paisagem sonora, mesmo uma que fosse anterior a qualquer intervenção civilizatória, já é escutada ao modo como o ser-aí pode escutar, ou seja, articulada como sentido.

Uma abordagem semântica que buscasse identificar uma categoria de sentido aplicável à audição também seria estranha a Heidegger. Originariamente falando, não existe um ente em particular que tenha sentido ou uma palavra que tenha seu significado definitivamente delimitado. Não se pergunta aqui pelo sentido de sons dados na paisagem sonora ou depurados e organizados como música, pela mesma razão por que não se pergunta por perceptos abstratos. O sentido é “aquilo em que se mantém a compreensibilidade de algo”; é “o que é articulável na abertura compreensiva”.⁷ Há sentido, antes de coisas e palavras terem sentido. Só há sentido na prática e significado das palavras por uma derivação ou modificação da conjuntura mundana que o ser-aí desde sempre encontra. Será preciso voltar a esse ponto, quando o tema for a origem da linguagem.

⁵ Heidegger, *Sein und Zeit*, 217, Shuback, *Ser e tempo*, 222, Castilho, *Ser e tempo*, 461.

⁶ Raymond Murray Schafer. *The Tuning of the World* (Random House, 1977).

⁷ Heidegger, *Sein und Zeit*, 201. Trad. minha. Cf. Shuback, *Ser e tempo*, 222. Castilho, *Ser e tempo*, 429.

Assim, na história da filosofia da arte, nunca houve uma distância “ótima” entre nós e as coisas. A interpretação objetiva afasta demais as coisas de nós, como se nada tivessem a ver conosco. A interpretação empirista as aproxima de nós em demasia. Quando considera as coisas como parte de uma corrente de sensações, esta interpretação nos constrange (*rückt uns zu sehr auf den Leib*) . “Em ambas as concepções, a coisa desvanece-se”.⁸ Trazendo estas palavras para a história da teoria da música, encontramos descrições objetivas e empiristas da música e da audição. Segundo um esquema um pouco arbitrário, pois será justificado precariamente, vou me limitar a assinalar dois momentos centrais na busca de um fundamento natural para a música, um antigo e um moderno. A tradição pitagórica postulou a música das esferas, isto é, a noção de que cada planeta produz a sua altura própria ao cruzar o céu, e que todas as alturas produzem um acorde perfeito. Esse acorde estaria baseado em combinações da tétrade, ou conjunto dos quatro primeiros números naturais, em diferentes proporções. A sua dignidade consiste menos em ser ouvido do que em ser compreendido. No que diz respeito à aritmética e à geometria (duas ciências inseparáveis no mundo grego), os pitagóricos se interessaram pelas propriedades dos números inteiros, ou com frações de números inteiros, e só deles. Assim, “trataram dos aspectos do som musical que podem ser numerados com números inteiros. Isto significou que sua atenção estava focada sobre intervalos musicais [desse tipo], pois estes se prestam prontamente à expressão numérica”.⁹ Nem todas as frações de números inteiros foram privilegiadas, mas apenas as contidas dentro da tétrada, isto é, os quatro primeiros números inteiros que, somados entre si, resultam em 10. Mais tarde esse conjunto é chamado por Zarlino o *quartenario*, em oposição ao *senario*, ou conjunto de tudo o que está incluído dentro do número 6 e que o próprio Zarlino empregou.¹⁰

O modo de medir e controlar relações numéricas preferido dos antigos foi usar cordas de comprimentos diferentes, usando um instrumento de uma só corda criado para esse propósito: o monocórdio. O monocórdio, como o nome diz, consiste em uma corda esticada sobre uma base, oca ou não – há modelos que se valem de uma pequena caixa de ressonância. Sobre a corda esticada, um traste deslizável permite dividir a corda em frações, encurtando-a. Os pitagóricos experimentaram tocar cordas cujos comprimentos estavam

⁸ Martin Heidegger, *Ursprung des Kunstwerkes*, 11, I. Borges-Duarte e F. Pedroso, “A origem da obra de arte”, in *Caminhos de Floresta* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002), 16.

⁹ Crocker, Richard L. “Pythagorean Mathematics and Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 22, no. 2 (Winter, 1963), 192.

¹⁰ Stuart Isacoff. *Temperament. How Music became a Battleground for the Great Minds of Western Civilization* (Nova York: Vintage, 2003), 137.

uns para os outros em proporções envolvendo os números 1, 2, 3 e 4. Um dos pilares do pitagorismo é justamente a correspondência entre as proporções encontradas dentro do quaternário, mediadas pelo uso de cordas vibrantes de comprimentos proporcionais entre si, e as relações harmônicas entre as notas musicais. Uma corda que seja o dobro de outra vai produzir a mesma nota uma oitava acima. A quinta corresponde ao som emitido por uma corda que seja limitada a $\frac{2}{3}$ da extensão inteira inicial. No caso de a corda inteira emitir uma nota dó, a corda encurtada emite uma nota sol da escala acima.

Um número de trabalhos recentes retomou as ideias musicais do século XVI, tanto nas suas variantes neoplatônicas e neopitagóricas, como nas mais iconoclastas. Vincenzo Galilei, o pai do famoso físico, argumentou em 1581 que tais frações só funcionam *ceteris paribus*. Ele mudou a espessura ou tensão de diferentes cordas para mostrar que as frações pitagóricas já não se verificavam por comparação.¹¹ A seu ver, os antigos formularam uma geometria do som, mas não uma física.

Na segunda metade do séc. XVII, a disciplina que investiga a física do som foi nomeada e suas investigações levadas adiante. Também se torna possível uma descrição objetiva da música, por exemplo, como uma sucessão organizada de diferentes alturas verticais (notas) e horizontais (tempo). A sucessão das alturas na música se distingue do som aleatório por obedecer a regras –por exemplo de sucessão harmônica-- enquanto a sucessão das unidades de tempo é regulada pelo ritmo e padrões métricos. Enquanto as regras de composição são obviamente variáveis histórica e culturalmente, pergunta-se sobre o substrato natural em que estão fundadas: o som como fenômeno físico e as relações de consonância e dissonância.

Concomitantemente, a série harmônica foi sendo progressivamente descrita e sugerida como um fundamento natural das regras harmônicas. A série harmônica é um fenômeno acústico que consiste numa sequência de notas relativas a uma nota mais baixa. Dada uma nota qualquer, outras notas vão ressoar junto com ela em intensidade decrescente, sempre na mesma ordem. Rameau foi possivelmente o teórico mais importante do século XVIII ao se basear na série harmônica para justificar as progressões de acordes corretas. Embora ambos estejam muito distantes sob outros aspectos, o pitagorismo postula uma ordem natural, assim como fará o influente teórico Rameau, o alvo da polêmica de Rousseau.

Finalmente, temos o reforço mútuo de ciência acústica e psicologia, no século XIX, com Helmholtz. Segundo uma abordagem psicofísica, o som é a face subjetiva de um fenômeno físico palpável. Ao som definido objetivamente como onda dotada de frequência vem se somar uma explicação do nosso aparelho auditivo como capaz de interagir com ele. O físico descreveu

¹¹ Isacoff, *Temperament*, 143.

o ouvido humano com base em um aparelho que ele mesmo construiu, no formato de câmara vibratória: o ressonador.¹² O ressonador de Helmholtz se assemelharia ao ouvido humano, pois sofre o impacto das ondas sonoras, ao invés de produzi-las. É usado até hoje para medir rebatimentos indesejáveis de frequências.

Ao contrário, para Heidegger o fato de termos um aparelho sensorial não prova que o som é uma onda mecânica; só prova que podemos conceber também a nós mesmos como corpos dotado de propriedades físicas que complementam as de outros corpos, e que essa abordagem objetiva é eficaz. O ressonador de Helmholtz tem sua utilidade, mas não a de servir como um modelo para a audição humana:

De fato, escutamos uma fuga de Bach mediante os ouvidos, mas não poderíamos jamais escutar uma fuga de Bach com os ouvimos, se considerássemos que o escutado enquanto onda sonora que percute o tímpano. *Nós* escutamos, não o ouvido. Decerto escutamos mediante o ouvido, mas não com o ouvido, se “com” significa, aqui, que o ouvido é o órgão sensorial que nos transmite o escutado.¹³

Pode ser inclusive o caso, como acrescenta o pensado, de alguém escutar grandiosamente mesmo sem o auxílio do aparelho sensorial, como Beethoven. A música das esferas tampouco cabe dentro da analítica existencial do ser-aí, no sentido em que não há nada para entender se não for entendido como o ser-aí entende.

A abordagem originária de Heidegger implica que as teorias rivais não são propriamente erros. Elas só não são originárias. São interpretações que não sabem que o são, fundadas na abertura compreensiva que é velada pela emergência de um mundo compreensivo articulado. As opções por congelar o som em uma frequência física, ou como uma idealidade, são tomadas como uma “confirmação” de que os projetos históricos do ser-aí permitem a interpretação do som desta maneira. A fisiologia moderna e o conjunto da ciência natural não são recusados como mais um dado cultural entre outros, dissolvendo-se no relativismo. As abordagens não-hermenêuticas e não-fenomenológicas são falsas se tomadas por si mesmas, como válidas absolutamente, mas atestam que, antes de a cultural ocidental fazer essa escolha, existe um nível mais originário.

¹² “Ele foi o primeiro a compreender plenamente que a análise da consonância ou dissonância, para não dizer nada da existência de tons combinados e de timbres de instrumentos musicais combinados exigia mais do que a física da estrutura vibrante. A análise tinha que incluir a interação do som provindo da fonte da vibração sobre outra estrutura vibrante, o ouvido humano.” James Bell, C. Truesdell e Murray Campbell, “Physics of Music”, in *Grove Music Online*, ed. Deanne Root. 23 de fevereiro de 2017. <http://oxford.online.com>. Tradução minha.

¹³ Martin Heidegger, *Der Satz vom Grund* (Frankfurt: Klostermann, 1997), 70.

O mesmo se pode dizer do empirismo. O empirismo pressupõe que coisas imprimem a sua marca sobre nós, tomando o nosso corpo como o correlato passivo capaz de receber o correlato ativo. O corpo está para o mundo como a lacre está para o sinete. Em contraste, não só a audição pode ser reformulada, mas toda a fenomenologia da percepção é reformulada a partir de *Ser e tempo*; todos os sentidos passam a ser situados no mundo. O nosso habitar o espaço, o nosso ser um corpo todos podem ser traduzidos para a linguagem da dejectão ou ser jogado no mundo desde sempre. Desde sempre o mundo é significativo para nós em todos os seus aspectos, mas esses sentidos estão à espera de uma articulação sempre histórica e contingente. Essas são possibilidades humanas, metade escolhidas e metade determinadas pelo mundo como um mundo histórico particular se atualizou. A prioridade do estar no mundo perpassado por uma série de remissões determina a relação de Heidegger com o ouvir, por contraste com uma premissa empirista de que as coisas imprimem em nós a marca que já têm.

Nossa imersão primeira em um mundo sonoro é o que faz com que um aparelho auditivo seja operativo. Ele não nos serviria, se não fôssemos orientados na nossa constituição para a audição, isto é, para um exterior minimamente compreensível. Puros sons, se existissem, já seriam desde sempre captados junto com uma conjuntura contingente de sentidos, de tal forma que só se pode falar em um som idêntico a si mesmo de maneira aproximativa, quando ouvido em situações e mundos distintos.

O pensamento de *Ser e tempo* não procede tanto por refutação, mas muito mais por recuo e inclusão. A história da filosofia é uma espécie de confirmação da abordagem originária, incluindo a adoção, por parte dos filósofos, do quadro conceitual da ciência natural. Definir o que mais essencial à música recorrendo a uma fórmula como a da sucessão organizada de diferentes alturas verticais (notas) e horizontais (tempo) e a nossa audição como voltada essencialmente para essas qualidades é a “prova” do esquecimento da nossa condição primeira, que é a compreensão, ao invés de provar que a abordagem objetiva está correta porque leva a resultados palpáveis, na prática cotidiana. Não se nega que as descobertas de Helmholtz e seus predecessores ilustres nos ajudem a construir instrumentos musicais de som mais nítido, ou que tenham proporcionado à música ocidental um alcance jamais sonhado pelas outras, com a introdução de novos sistemas de afinação. A questão é explicar esse progresso como impelido apenas pela curiosidade e experimentação, ou acrescentar a essas faculdades uma imersão histórica e cultural.

Heidegger afirma ao mesmo tempo seu caráter derivativo, além de tremendamente eficaz. O derivativo também pode muito bem ser o que encobre, quando é tomado pelo originário. Dá-se então um esquecimento ou repressão do originário. As interpretações são verdadeiras no sentido em

que são possibilidades do ser-aí, da sua compreensão e autocompreensão, mas são falsas no sentido em que encobrem a relação originária do ser-aí com o som, se a tomamos abstraindo da sua relação precisamente com a existência. Eis a direção em que o pensamento posterior de Heidegger vai se encaminhar, ou seja, tomando-a como o ponto de interseção de todos os outros comportamentos do ser-aí. No caso específico da música, todavia, não é possível fazê-lo sem levar em consideração seu copertencimento à poesia.

2. A escuta como primeiro ato da fala.

Heidegger não visa reformular a filosofia da percepção, a não ser de modo secundário. A transformação na filosofia visada pela hermenêutica se mostrará em todo o seu alcance, se abordarmos a importância da compreensão. Esta última se mostra muito antes na fala do que no som.

Por tudo o que foi dito até agora, é apenas coerente que o movimento de recuo constante em direção ao mais originário também marque o esboço de uma filosofia da linguagem heideggeriana. O projeto de uma filosofia existencial da linguagem está ao menos indicado no curso *Lógica: a pergunta sobre a verdade* e em *Ser e tempo*, mesmo que não plenamente desenvolvido. Interessa a Heidegger a prática cotidiana da fala como origem de qualquer futura tomada de posição sobre temas de uma filosofia da linguagem como a proposição e o significado. O fenômeno da compreensão cotidiana precisaria ser delimitado antes que se pudesse confrontar com a lógica no seu próprio território, por assim dizer. Não se trata de desistir da lógica, mas de remetê-la ao seu solo e de não aceitar as suas premissas. O fio condutor da filosofia heideggeriana da linguagem não é conteúdo da proposição, seja ele referido a dados dos sentidos ou a relações, sendo que as proposições são compreendidas pela mente em situação de ócio. A linguagem não é retirada da situação em que ocorre primeiramente: a lida prática. Ainda assim, o tema da compreensão se encaminha antes para ser abordado no âmbito da linguagem do que na música.

A linguagem, segundo Heidegger, precisa ser compreendida a partir do que é mais básico. A lida prática cotidiana é o estado em que nos encontramos na maior parte das vezes, e ela se organiza em torno de tarefas. A existência tem uma estrutura teleológica, entendendo com isso que as tarefas são determinadas por propósitos ou finalidades, e fazemos algo para obter algo mais. O direcionamento para tarefas não se encarna tanto em gestos corporais, embora os envolva, mas principalmente na compreensão. A compreensão está na base da linguagem: “a linguagem (*Sprache*) só é possível porque há compreensão, isto é, o ser-aí, ao qual a estrutura do compreender

(des *Verstehens*) pertence”.¹⁴ De fato, o verbo escolhido, *verstehen*, não por acaso também significa “escutar”. Aqui, trata-se de escutar o modo como o ser-aí estrutura o seu mundo prático cotidiano, tomado como origem existencial da linguagem.

A lida cotidiana faz suas conexões teleológicas, as únicas dentro das quais algo inicialmente aparece “como” algo. O instrumento aparece como esse ou aquele (p. ex., um martelo), de acordo com a tarefa determinada que o pôs no meu campo de trabalho (circunvisão). Além de martelar com o martelo, também posso deparar-me com ele enquanto martelo. Não se trata de tomar uma distância contemplativa absoluta em relação à lida prática, perguntando, socraticamente, o que é um martelo. Sem que o instrumento deixe de ser instrumento, podemos modificar a nossa relação com ele e tomá-lo como tema da sentença. A intenção do autor foi explicar a gênese prática da proposição.

Heidegger aceita que as sentenças tenham a estrutura da síntese e diérese, associação e dissociação, já indicada por Aristóteles e por boa parte da lógica posterior. Junção e separação são as relações principais que podem existir entre sujeito e predicado, pois o predicado pode ser afirmado do sujeito, ou negado dele. A estrutura vazia e formal da síntese e diérese, contudo, está baseada na compreensão prática cotidiana, e precisa ser preenchida pela analítica existencial. As operações fundamentais do discurso são remetidas a nexos prático-fáticos.

Pode-se dizer que a linguagem sofre uma “operação de ontologização”.¹⁵ Não se pode duvidar de que o mundo se presta à linguagem; ambos estão mutuamente referidos. As relações internas à proposição são o vestígio de uma articulação de sentido encontrada desde sempre, por assim dizer. Quanto mais se recua, mais se caminha na direção de um imbricamento sempre já dado de ser-aí e mundo. Uma das estruturas desse imbricamento é a compreensão, articulada em sentenças. Contudo, a ontologização não significa que existe uma linguagem objetiva e silenciosa da natureza, copiada pela língua humana audível. Esta não é um espelho objetivo do mundo que dispensa o ser-aí nem é um mecanismo autônomo, arbitrário ou convencional. No limite, a linguagem surge da significatividade reunida do mundo, mas só existe mundo significativo por causa das relações que o ser-aí entabula com o seu “aí”.

A sentença dissocia o martelo do contexto onde se mostrou como tal inicialmente, sem abolir o contexto. Mediante a dissociação o instrumento

¹⁴ M. Heidegger, *Logik*, 151.

¹⁵ Franco Volpi, “La question du lógos dans l’articulation de la facticité chez le jeune Heidegger, lecteur d’Aristóteles”, in Jean-François Courtine (org.) *Heidegger 1919-1929: de l’herméneutique de la facticité à la métaphysique du Dasein*, (Paris: Vrin, 1996), 56.

não mais aparece como bom para algo, mas aparece em outras associações pertinentes à linguagem. A sentença promove uma nova forma de associação —ainda vinculada à primeira— como associação de significados capazes de mostrar aquilo que está diante do ser-aí, e promove uma dissociação como abstração do seu nexos teleológico inicial. Na sentença se encontra o vestígio daquela relação inicial de lida comprometida com tarefas, subjugado ao fator mais decisivo, a saber, que na sentença algo se mostra como *o* que é —e não *para* que é. Eis como na origem da sentença se encontram operações pré-conscientes de síntese e diérese conforme a sentença.

A sentença está existencialmente mais próxima da compreensão do que a audição. É nela que o sentido gerado existencialmente pelos nexos teleológicos dentro dos quais o ser-aí se move se tornam portadores da verdade. Foi dito acima que a percepção é situada. Ela nunca está sozinha, como sensação simples, mas carrega consigo uma série de significados. Ainda assim, podemos dizer que a percepção depende da linguagem muito mais do que a linguagem depende dela. Eis um padrão que não se alterará no pensamento posterior de Heidegger, a saber, a interdependência de compreensão e palavra, o que torna bastante difícil justificar uma compreensão puramente musical.

Isso é verdade mesmo quando concordemos que Heidegger participa de uma tendência à demção do sentido da visão como sentido principal e substituição da visão pela audição como porta-voz da verdade. Nunca é seguro seguir um rastro de influências, mas é possível dizer que Heidegger se insere dentro de uma tendência da hermenêutica que lhe é anterior, e privilegia a palavra em detrimento da imagem. Antes disso, Schopenhauer e Nietzsche haviam proclamado a superioridade da música.¹⁶ Por um lado, a audição se torna a maior prova da nossa receptividade originária, da nossa entrega lançada no mundo. Por outro lado, a articulação pela linguagem é a mais originária e a mais verdadeira do que aquela onde o som está presente, sem a palavra.

Podemos suspeitar que seriam possíveis uma síntese e diérese *musicais*? Em 1955 ou 1956, Heidegger chega a se referir a Mozart como “um dos mais ouvintes dentre os ouvintes”.¹⁷ Ora, o estar lançado originário do ser-aí, ainda que não audível, poderia descrito como um *acordo não aleatório* — se este acordo puder ser articulado em sons, estaremos diante de uma definição possível de origem da música. Como apontando, segundo a analítica existencial não há distância reflexiva possível em relação ao existir, e todas as expressões que poderiam dar a entender que essa distância é possível são evitadas, como “tomar consciência de si em uma situação” ou “perceber a si

¹⁶ Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993), 265.

¹⁷ M. Heidegger, *Der Satz vom Grund*, 100.

mesmo dentro de uma situação”. O eu não é abolido, mas é tratado como um fenômeno de superfície, o epifenômeno de um acontecimento mais profundo que desafia as noções de autonomia e individualidade. Quando o eu consegue tomar um mínimo de distância frente aos significados sedimentados em que se move, isso raramente se deve a um ato volitivo consciência, mas a uma mudança no nível dos sentimentos.

A rigor, Heidegger evita falar em sentimentos, dando preferência à “afinação” – *Stimmung*, palavra polissêmica que pode ser traduzida simultaneamente por “atmosfera”, concordância” e “afinação”. As traduções para o português disponíveis são escolhas que tentam abarcar as quatro direções que se quer indicar: acordo, estado anímico, afinação, e pertencimento a uma “atmosfera” ou ambiente.¹⁸ Existe um acordo do externo com o interno que é muito simplesmente a forma como ambos são encontrados ao mesmo tempo, e quase como se foram o mesmo. Ocasionalmente, verifica-se que afinação e sentimento são entendidos como sendo o mesmo.¹⁹ Além disso, o sentimento é entendido como concordância não-aleatória e até mesmo potencialmente audível, o que poderia justificar que um compositor seja um grande ouvinte.

No entanto, esta direção não é seguida. O padrão da prioridade da palavra sobre o som – ou, no mínimo, da inseparabilidade de palavra e música – não se altera na obra subsequente de Heidegger, embora encontre outras formulações. É o que se depreende da raridade de comentários heideggeriano sobre a música. Nisso Heidegger segue a grande maioria dos filósofos, para quem a arte da palavra é superior à arte dos sons organizados. Consideremos algumas menções posteriores à linguagem – melhor dizendo, ao *lógos*. Em meados da década de 1930, Heidegger se volta para a Grécia antiga e leva para lá o seu método de exploração dos sentidos das palavras. Vou me referir ao seu tratamento de *lógos*, advertindo que se trata de um termo muito anterior a outros já usados até aqui, como “lógica” (que deriva de *lógos*) ou

¹⁸ Shuback: “disposição”, *Ser e tempo*, 188; Castilho: “estado de ânimo”, *Ser e tempo*, 383, Marco Antônio Casanova: “tonalidade afetiva”, trad. M. Heidegger, *Nietzsche I* (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007), 91.

¹⁹ Como na passagem: “o sentimento não é nada que transcorra apenas na ‘interioridade’, mas é aquele modo de ser fundamental de nosso ser-aí, por força do qual e de acordo com o qual já sempre somos alçados para além de nós mesmos em direção ao ente em sua totalidade, ao ente que nos diz respeito ou não de um modo ou de outro. Tonalidade afetiva não é nunca um mero ser afinado em uma interioridade estabelecida por si, mas é sempre, em primeiro lugar, um deixar-se afinar em meio a tal ou tal tonalidade afetiva. A tonalidade é, precisamente, o modo de ser fundamental como nos encontramos fora de nós mesmos. No entanto, é assim que somos essencial e constantemente”. Casanova, *Nietzsche I*, 92, trad. Martin Heidegger, *Nietzsche I* (Frankfurt: Klostermann, 1996), 100. (GA 6.1)

“sentença”, mas não se confunde com eles, nem há ponto de contato imediato entre a reflexão sobre o *lógos* e o que normalmente se chama lógica. Se em *Ser e tempo* era necessário recuar às estruturas existências para reconstruir a partir delas uma lógica e uma filosofia da linguagem, aqui se trata de recuar mais ainda na história, de modo que nem o pensamento de *Ser e tempo* tem uma conexão imediata com o que Heidegger busca agora.

Não existe uma sentença aristotélica literal que enuncie *ánthropos zôon lógon échon*: “o homem é o animal dotado de fala”. Há sentenças próximas a esta, mas nenhuma idêntica. Na *Ética a Nicômacos* 1098a1: *leípetai dè praktiké tis toú lógon échontos zôou*, “resta a atividade específica do animal que tem *lógos*”; na *Política*: (1253a10), *lógon dè mónon ánthropos échei tón zôon*: “entre os animais, só o homem tem *lógos*”. Nas duas citações, importa demarcar a atividade específica do homem frente aos animais. Por razões históricas, ela foi traduzida como o uso da razão: *homo est animal rationale*. No entanto, quanta diferença entre as duas traduções! Está aí uma das maiores contribuições de Heidegger: ter mostrado o frescor de textos que pareciam já mais que compreendidos. Ele, por sua vez, insistirá que *lógos* e *légein* estão associados, nos seus usos mais arcaicos, a “recolher” e “reunir”. Nós poderíamos acrescentar que em latim acontece algo bem semelhante: há o verbo *legere*. *Lego* quer dizer tanto “eu leio” quanto “eu escolho” quanto “eu aponto”. Por isso, em português, temos o verbo “coleccionar”, derivado do latim *legere*, no sentido de “reunir”.

O interesse pelo *lógos* aproxima Heidegger de Aristóteles, mas também afasta. Heidegger retém o fato de a linguagem ser o que nos torna humanos, e que a linguagem é ligação e separação de palavras. De Heráclito, Heidegger retém a noção de linguagem humana como resposta a uma linguagem não totalmente humana e talvez inaudível para o ouvido. Como apontado acima, já se mencionava um déficit na compreensão aristotélica da origem profunda da linguagem em *Ser e tempo*. A reunião ainda tácita do ser-aí com os seus múltiplos envoltórios mundanos não foi levada em consideração pela história da lógica. Agora, Heidegger recorre aos pensadores pré-socráticos para tentar dar conta dessa reunião, patrocinada pela união de homem e ser. Vê-se que os critérios a partir dos quais Heráclito e Aristóteles são comparados não são os convencionais, e aliás aristotélicos, segundo os quais, antes de Sócrates, os pesquisadores não conseguiam diferenciar a perguntar sobre o ser e a pergunta sobre a natureza. A linha divisória, segundo Heidegger, é traçada precisamente pela disposição maior ou menor a considerar a articulação pré-proposicional que o discurso torna explícita.

Tomemos o seu fragmento 50, segundo a numeração padrão de Diels e Kranz: “não de mim, mas do *lógos* tendo ouvido é sábio homologar: tudo

é um”.²⁰ Na tradução de Heidegger, no curso sobre Heráclito, de 1943-4, segundo Márcia Shuback: “se não ouvirem simplesmente a mim, mas se tiverem auscultado (obedecendo-lhe, na obediência) o *lógos*, então é um saber (que consiste em) dizer igual o que diz o *lógos*: tudo é um”.²¹ O homem não é o “sábio”, em primeiro lugar. O sábio é um tipo de fala, a saber, uma fala afinada com o Um ou todo. Só por referência ao que é sábio homologar pode o homem dizer algo sábio.

Essas são palavras difíceis de traduzir para as nossas circunstâncias, de um modo que encontrem eco na nossa experiência. Não é recomendável pensar no *lógos* como o esboço do conhecimento das leis físicas, ou pelo menos não exclusivamente, pois o *lógos* abarca a totalidade do que há para ser dito, sem recortar a natureza como um domínio separado. Parece impossível replicar a experiência pré-socrática nos nossos dias, com as nossas categorias. É assunto para uma discussão se o retorno de Heidegger aos pré-socráticos tem por objetivo apenas compreendê-los sem o auxílio de categorias posteriores e de certa forma artificiais, ou se existe uma intenção implícita de reviver a experiência do Tudo-Um. É bastante possível que haja insinuações de neopitagorismo ou neoplatonismo no Heidegger tardio, apesar de todas objeções a tais insinuações que podemos formular com o auxílio do próprio Heidegger. Meu propósito foi apenas frisar que o sábio do fragmento de Heráclito não se torna audível como música, mas apenas mediante o pensador que chega a dizer “tudo é um”. Sempre nos deparamos com a necessidade de investigar a palavra do pensador e do poeta para encontrar o seu vestígio. Assim como na fase de *Ser e tempo* há uma ênfase nos envolvimento de que não somos conscientes, e que, no entanto, são os mais decisivos para a compreensão. Poderíamos até considerar que houve uma retomada, ainda que modificada, do que anteriormente fora descrito como afinação. A afinação originária, no pensamento de Heidegger é o prelúdio de uma voz falante, ao invés de cantante.

O que pode haver de originário na música se encontra na musicalidade marcam os poetas líricos e trágicos. A poesia de Hölderlin é de importância capital para o pensador: “o meu pensamento está ligado inevitavelmente à poesia de Hölderlin. Não considero Hölderlin um poeta qualquer, cuja obra foi tematizada, como muitas outras, pelos historiadores da literatura. Hölderlin é, para mim, o poeta que indica o futuro, que aguarda o deus”.²²

²⁰ José Cavalcante de Souza (org. e trad.), *Os pré-socráticos*, José Cavalcante de Souza (org. e trad.) (São Paulo: Abril, 1973), 90. (Coleção Os pensadores vol. 1.)

²¹ Martin Heidegger, *Heraklit* (Frankfurt: Klostermann, 1994), 243, GA 55, Márcia S. C. Shuback, trad. M. Heidegger, *Heráclito* (Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1998), 270.

²² Há três traduções para o português para a declaração “*Mein Denken steht in einem unumgänglichen Bezug zur Dichtung Hölderlins*”, além da proposta aqui. Cf. Irene Borges

Mas o envolvimento musical de Sófocles ou Hölderlin é pensado como decorrência do seu envolvimento com a palavra: “assim como a poesia lírica exibe um movimento e uma característica básica que tende ao musical, assim a música tem exibe um movimento e uma característica básica que tende à poesia”.²³ A música sem palavras parece suceder a poesia.²⁴

Seria agora o caso de inverter o ponto de partida da investigação e considerar o que Heidegger de fato tem a dizer sobre a arte, em geral, para verificar se aí também a música, ao final, não é uma variante da fala, sem nenhum traço próprio que merecesse atenção maior do que aquela efetivamente dispensada pelo autor. Haveria em alguma parte da obra a insinuação de que a música pudesse explicitar a articulação do mundo, em pé de igualdade com a fala?

3. É possível uma obra de arte musical?

O papel da arte em *Ser e tempo* é nulo, como assinalado. As artes são possibilidades da existência, entre outras, que se realizam ou não, e ademais se realizam sempre dentro de um horizonte fático, como se depreende da alusão à poesia.²⁵ As menções a obras literárias têm um caráter ilustrativo de estruturas existenciais. A orientação hermenêutica, ainda assim, nos interessa, pois já dispensa a definição de arte como um construto humano que apela aos sentidos, por contraste com as sentenças, que apelam ao pensamento. Heidegger enfatizará a capacidade humana de compreender, de preferência às capacidades clássicas do perceber e do pensar, também na sua futura preocupação com a arte. Desde o começo, sua abordagem também dispensa um possível caráter alegórico da arte, quando uma figura sensível visa repre-

Duarte: “O meu pensamento está iniludivelmente ligado à poesia de Hölderlin.” Trad. M. Heidegger *Já só um deus pode nos salvar*, (Covilhã: Universidade da Beira interior, 2009), 41. Decerto houve aí um erro de revisão, e a tradutora teve a intenção de traduzir o adjetivo *unumgänglich* por “ineludível”. Cf. José Pedro Cabrera: “O meu pensamento sustenta-se numa relação incontornável com a poesia de Hölderlin”. Trad. “Martin Heidegger entrevistado por *Der Spiegel*”, in François Fédier (org.) *Escritos políticos 1933-1966* (Lisboa: Instituto Piaget), 239. A de Emanuel Carneiro Leão é de difícil acesso e não foi conferida (“Martin Heidegger entrevistado pelo *Der Spiegel*”, *Tempo Brasileiro*, n° 50, jul.-set. 1977).

²³ Günther Pöltner, “Heidegger”, in Stefan Lorenz Sorgner (org.), *Music in German Philosophy: An Introduction* (Locais do Kindle 3182-3183). Edição do Kindle.

²⁴ Sobre a poesia como origem da música, em uma interpretação inspirada por Heidegger, cf. Jardim, Antônio. *Música: vigência do pensar poético* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005).

²⁵ Heidegger, *Sein und Zeit*, 22, Shuback, *Ser e tempo*, 43, Castilho, *Ser e tempo*, 71.

sentar, na medida do possível, algo apenas inteligível. Menos ainda caberia falar do apelo irracionalista da música às paixões mais recônditas. Por tudo que foi alegado acima, o primado da compreensão está na origem tanto da produção artística como da cognitiva. O modo como ambas diferem não é o modo como corpo e espírito diferem; a hermenêutica é a busca deste modo alternativo de respeitar a diferença entre arte e pensamento, arte e ciência, ao mesmo tempo em que aponta a sua origem comum – não no espírito, mas na compreensão situada.

O interesse de Heidegger pela lógica e pelo tema da verdade não esmorece, mas em meados dos anos 1930 algumas posições básicas do pensamento de *Ser e tempo* ressurgem à luz de preocupações novas relativas à arte e história europeia. Não cabe aqui resumir o conjunto de três ensaios “A origem da obra de arte”, iniciado em 1935, o único em que o pensador tentou uma definição geral da obra de arte. O ensaio foi publicado na coletânea *Caminhos de floresta* em 1950, com a indicação do autor que a versão aí constante fora apresentada entre novembro e dezembro de 1936.²⁶ Vou retomar apenas algumas das suas noções principais. Assim como Hegel antes, e Gadamer depois dele, Heidegger define a obra de arte por referência ao mundo grego. Ao ver destes autores, reconhecer a grandeza e importância histórica da arte grega pré-filosófica não implica necessariamente em aceitar um gosto convencional e tradicionalista. No mínimo, a preferência pelos gregos não provém da rejeição da arte contemporânea, “pós-canônica”, cuja estranheza despertaria o desejo de fuga a um passado já familiar e menos complexo. O importante é, primeiramente, compreender como a obra de arte grega se relacionou com o seu mundo, deixando em segundo plano a pergunta sobre ela ainda ser um modelo para os nossos dias. De fato, em “A origem da obra de arte”, as artes medievais, barrocas ou contemporâneas basicamente brilham pela sua ausência.

Como Hegel antes dele, e Gadamer depois, Heidegger dá como certo que a arte foi, antes do advento da filosofia, a portadora da verdade e a inspiradora moral do povo grego, e também o explicam em termos de um caráter fundacional da arte. Essa só foi a sequência cronológica porque é a sequência que satisfaz a ordem das coisas. Mesmo que ciências como a geometria e a matemática já fossem conhecidas, eram cultivadas em pequenos círculos iniciáticos, e não tiveram impacto sobre a cultura geral senão após o advento da filosofia, com Sócrates e Platão. Mas mesmo a filosofia só poderia surgir depois da arte. O papel fundacional da arte é explicado com respeito ao seu caráter de obra.

²⁶ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in: *Holzwege* (Frankfurt: Klostermann, 2003), 375. (GA v. 5). Filipa Pedroso, trad. M. Heidegger, Referências, in: Irene Borges-Duarte (coordenação científica da edição e tradução), *Caminhos de floresta*, (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002), 441.

Hegel partiu, apesar de tudo, de um quadro kantiano, em que a liberdade humana se vê cerceada pela férrea necessidade que caracteriza a natureza. O modo como o homem pôde afirmar a sua liberdade foi, primeiramente, a obra de arte. É uma irrupção do mundo histórico na paisagem natural, que Hegel, com sua herança kantiana, compreende como irrupção da liberdade em uma ordem natural que não carece dela. A obra de arte introduz um elemento livre e, nesse sentido, novo e distinto na paisagem natural. A obra de arte foi o que foi – até o advento da filosofia e da teologia – porque inaugura uma nova ordem de coisas, em que a liberdade faz uma aparição brilhante no mundo. Eis porque Hegel enfatiza o caráter de obra da arte. Ele não dispensa totalmente a noção platônico-aristotélica de *poiesis*, como um encontro de matéria e forma, do sensível e do suprassensível. A obra de arte é isso também. Mais importante, contudo, é que ela é uma ocorrência palpável do espírito humano, isto é, da liberdade, no mundo, operativa como obra. Por isso, não é definida mediante o conceito platônico e aristotélico de imitação da natureza, no sentido em que ela é histórica e formadora de história. A obra de arte, para Hegel, tampouco é puro espírito, no sentido de algo que é inaparente e inefetivo no mundo, nem algo puramente extenso, físico ou material.

Obra em alemão se diz *Werk*, em proximidade com o adjetivo *wirklich*, “efetivo”, ou “operante”, como sugiro, para sublinhar sua proximidade de *Werk*. O “efetivo ou operativo não produzido pelo homem” é o que chamamos realidade.²⁷ Assim, a obra de arte é dotada de certa autonomia ontológica, ainda que abrigue uma tensão que a empurra nas direções opostas do espírito e da aparência. Os *Cursos de Estética* já são principalmente uma ontologia? Se com isso quisermos nos aproximar de algumas tendências modernas que terminam por um retorno à objetividade, a resposta é negativa.²⁸ Mas as palavras introdutórias de Hegel sobre a esterilidade última da Estética, ou seja, de uma ciência das sensações não conducentes ao conhecimento, encontram seu fundamento último em uma posição de fundo sobre o que é a arte.

Heidegger faz uma referência a Hegel em “A origem da obra de arte”, a propósito do o papel central da tragédia atica na demoção definitiva da religião pré-olímpica ou, como Hegel o chama, “a luta dos deuses antigos e novos”.²⁹ No entanto, a citação mais necessária, aquela em que a impor-

²⁷ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I (Frankfurt: Suhrkamp, 1986), 49, Marco Aurélio Werle, trad. Hegel, *Cursos de Estética*, II (São Paulo: EdUSP, 1999), 51.

²⁸ Gethmann-Sieft, Anne-Marie. *Einführung in Hegels Ästhetik* (Munique: W. Finkl, 2005), 224, 258. Penso que a autora se refere, sem citar nomes, a Roman Ingarden e, principalmente, à filosofia anglo-saxã.

²⁹ Martin Heidegger, *Ursprung des Kunstwerkes*, 29, I. Borges-Duarte e F. Pedroso, A origem da obra de arte, 40. Cf. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, II (Frankfurt: Suhrkamp, 1986), 46, Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle, trad. Hegel, *Cursos de Estética*, II (São Paulo: EdUSP, 2014), 183.

tância da noção de obra seria reconhecida, ficou implícita.³⁰ Para Hegel a obra é uma categoria autônoma em relação à distinção entre espírito e matéria, ainda que sempre atravessa pela oposição entre sensibilidade e espírito, aparência e verdade apenas inteligível. Eis como Heidegger pode partilhar a opinião sobre a centralidade da obra sem adotar premissas fundamentais do pensamento de Hegel. Heidegger pode se valer da noção de obra sem se valer das oposições esclarecidas entre liberdade e necessidade e entre sujeito e objeto. A crença que permanece é que a obra é o lugar privilegiado de acontecimento da existência.

A arte é o grande modelo ou paradigma da emergência de uma existência humana e histórica onde ela ainda não existia, uma emergência que já é desde sempre caracterizada por algumas “decisões” fundamentais sobre temas existencialmente importantes. Essas decisões não são imediatamente formuladas como texto sagrado ou constitucional – todos esses supõem o texto poético. Graças ao seu referencial grego, Heidegger também toma a arte como ponto de referência: “o templo, no seu estar-aí-de-pé, dá às coisas pela primeira vez o seu rosto, e aos homens dá pela primeira vez a perspectiva acerca de si mesmos”.³¹ Só a obra pode fazê-lo, pois nela emerge o humano a partir do pré-humano e em conflito com ele. A noção de obra em Heidegger não envolve diretamente uma síntese de natureza e história. Existe decerto tensão no interior de cada obra, mas uma mais originária: a tensão entre terra e mundo. Não é fácil definir o que seja a terra sem aceitar o testemunho da ciência natural, e a filosofia parece ter se libertado da noção de terra no momento mesmo em que completou a sua despedida do “mito”. De fato, as características que Heidegger atribui à terra lembram a cosmogonia e a poesia trágica grega, como algo que se doa incansavelmente ao homem, e ao mesmo tempo reserva os seus segredos. Pode-se entender a terra também como o elemento que ancora um povo histórico e contingente em seu contexto particular.

O mundo, por sua vez, é entendido como a “fenda”, ou movimento estranho à terra, por meio do qual ela se torna a terra dos homens históricos.³² O rasgo principal é precisamente que ergue a obra a partir da terra, sem que a tensão entre ambos jamais possa ser resolvida: o excesso de cultura mata a obra, assim como a falta de certa violência ou emergência fundadoras. Mesmo a terra, no sentido de natureza, natureza é antes de tudo uma natureza pátria; por outro lado, o mundo também precisa desse elemento terreno para

³⁰ Anne-Marie Gethmann-Sieft, “Hegel, Heidegger und die Griechen”, in A. Gethmann-Sieft e Elisabeth Weisser-Lohmann (org.), *Kultur – Kunst – Öffentlichkeit*, (Munique: W. Fink, 2001), 209.

³¹ Heidegger, *Ursprung des Kunstwerkes*, 29; Borges-Duarte e Pedroso, *A origem da obra de arte*, 40.

³² Heidegger, *Ursprung des Kunstwerkes*, 51; Borges-Duarte e Pedroso, *A origem da obra de arte*, 66.

ser o mundo desta comunidade e não de outra qualquer. Assim, a arte não é apenas um ponto de referência entre outros, um dado importante da cultura, ao lado da economia, geografia ou história de um povo. Ao contrário, todas essas dimensões estão na dependência da arte, de alguma forma. Elas se depreendem das obras: elas nascem da terra, tornada linguagem na obra e por meio dela

É nesse sentido que cabe entender a relação entre arte e verdade. A compreensão da verdade em Heidegger é tal que ela não é o oposto da arte, mas acontece de modo privilegiado nela. Heidegger refere-se então à obra como “acontecer da verdade”. Não cabe aqui justificar de modo suficiente a noção de verdade em Heidegger, entendida a partir de uma tradução literal do grego *alétheia*, “desabrigamento”. Nesse contexto particular, com a devida vênua, podemos reformular a noção de acontecer da verdade como a fundação de um ponto de referência ou padrão diante do que todas as coisas, fatos e eventos são comparados. Novamente, existe um momento histórico que autoriza a dizê-lo e no qual a música chamada hoje instrumental parece ter função de entretenimento. A música dramática está intimamente ligada à poesia, e assim Heidegger pode encontrar o lugar da música no mundo antigo entre as artes aléticas.

Contemporaneamente a situação é bem outra, como atestam as referências à obra de arte e à música em particular feitas por Heidegger no período de redação de “A origem da obra de arte” e obras posteriores.³³ A referência mais extensa de Heidegger a um compositor específico, e à música de modo geral, se encontra no primeiro curso sobre Nietzsche, de 1936, “A vontade de poder como arte”, na seção intitulada “Seis fatos fundamentais a partir da história da Estética”. Trata-se de uma sinopse sobre as relações entre filosofia e arte, cujo penúltimo capítulo é a filosofia de Hegel, em especial a sua compreensão da arte como carecimento absoluto (no passado). O ensaio sobre a obra de arte fora iniciado no anto anterior e apresentado pelas primeiras vezes em 1936; ambos os textos pertencem ao mesmo âmbito de discussão.

O surgimento da Estética em sentido estrito, isto é, enquanto disciplina autônoma, no século XVIII, é o terceiro momento. É a época da “distinção estética”, para usar os termos de Gadamer, quando a obra de arte é abstraída de “objetivo, função e significado de conteúdo” para ser “pura” obra de arte.³⁴ O surgimento da Estética equivale à virada cartesiana para dentro da subjetividade. Só estados internos interessam; eles são a medida de tudo o

³³ Rüdiger Bayreuther, Musikwissenschaft, in: *Heidegger-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, org. Dieter Thomä (Stuttgart e Weimar: J. B. Metzler, 2013), 509 s. As principais referências de Heidegger à música se encontram citadas abaixo.

³⁴ Hans Georg Gadamer, *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*, trad. Flávio Paulo Meurer (Petrópolis: Vozes, 2008), 135 [91].

que seja externo: eis a premissa partilhada. O mundo externo não deixa de existir, mas se torna inacessível, senão por meio de uma mediação por representações, que não é neutra, mas constitutiva ou, no mínimo, autorizada.

No ataque de Vincenzo Galilei ao contraponto e ao pitagorismo já se encontra o germe da posição esclarecida de Rousseau e Diderot. A música é doravante associada exclusivamente ao sentimento, seja ele impositivo e violento, seja ele de fruição agradável e leve. A seção 53 da *Crítica da faculdade de julgar* de Kant é um exemplo de que ambos os sentimentos coexistem, embora não tenham o mesmo teor. O quarto momento é a rejeição da distinção estética, por parte de Hegel, concomitante com a percepção do fim da arte, ou seja, que “a arte perdeu a força em relação ao absoluto, a força absoluta”.³⁵

O momento seguinte não é tanto uma superação dos precedentes, mas uma resposta a ambos: é a proposta wagneriana de obra de arte total, não apenas como reunião de todas as artes, mas como dissolução das fronteiras entre música, poesia, dança, artes visuais etc. Em 1870, no ensaio “Beethoven”, essa noção é atenuada pelo privilégio da música, que Wagner retirou de Schopenhauer. Corretamente ou não, e certamente sob a influência de Nietzsche, Heidegger vê em Wagner um acontecimento niilista da maior importância. Wagner radicaliza a Estética ao enfatizar o irracional, as paixões e o ilimitado, ao mesmo tempo em que toma o partido da arte moderna, no sentido em que os belos dias da arte não precisam pertencer ao passado. Sobre esse projeto, Heidegger diz que fracassou, porque a música não pode tomar o lugar da poesia como arte suprema, e que essa escolha já é de fato um sintoma da época. É porque o século XIX já não sabe como a poesia pode ser fundadora é que pode sugerir que a música tome o seu lugar:

O fato de a tentativa de Richard Wagner ter precisado fracassar não reside apenas no predomínio da música ante as outras artes. Ao contrário, a própria possibilidade de a música ter, em geral, assumido esse predomínio já tem sua razão de ser na posição fundamental crescentemente estética em relação à arte na totalidade. O fracasso da tentativa wagneriana deveu-se com isso, antes de tudo, à concepção e à avaliação da arte a partir do mero estado sentimental, assim como à crescente barbarização do próprio estado sentimental, que acabou por se tornar mera efervescência e ardor do sentimento entregue a si mesmo. [...] Foi preciso que a ascensão até a efervescência dos sentimentos oferecesse o espaço faltante para uma posição fundamental e articulada em meio ao ente, o tipo de coisa que somente a grande poesia e o grande pensamento podem criar.³⁶

³⁵ M. Heidegger, *Nietzsche I*, 101; trad. Casanova, 78.

³⁶ M. Heidegger, *Nietzsche I*, 105; trad. Casanova, 81.

Da música do século XIX diz-se que não se elevou acima do fluxo quase totalmente desregrado das sensações, e da música de outras épocas nada se diz. Da poesia já fora dito que é a obra de arte por excelência, nos ensaios sobre a origem sobre a obra de arte. Agora se afirma que só ela pode sequer entrar em diálogo com o pensamento a respeito do lugar da arte nos nossos dias. A música faz companhia às outras artes, no que diz respeito a uma crise de relevância das artes, mas a poesia – a de Hölderlin, em especial – pode ao menos apontar essa crise tematicamente, ao invés de passar por cima dela, como faz Wagner.

Parece que não existe autonomia musical, donde a incapacidade da música para guiar uma discussão sobre o lugar da arte no mundo. Uma declaração do pensador o enfatiza. Em conjunto com a referência a Bach, Mozart e a Wagner, ela praticamente encerra o conjunto dos textos dedicados à música. Trata-se da resposta a um questionário proposto a várias personalidades, em 1962, pela revista *Melos*. A enquete constava de duas perguntas: se o entrevistado conhecia a obra de Igor Stravinski e se a apreciava. A resposta é como se segue:

Caro Sr. Strobel:

Com respeito à sua solicitação, quebrei a regra de não responder a enquetes, estabelecida por mim há muito tempo.

Suas perguntas são, corretamente consideradas, uma só, enquanto recordarmos a sabedoria antiga, segundo a qual só conhecemos aquilo de que gostamos. Desse modo, só conheço duas obras de Igor Stravinski: a “Sinfonia dos Salmos” e o melodrama “Perséfone”, baseado na poesia de André Gide. Ambas as obras transportam para um presente mais moderno a tradição imemorial (*uralte*), de diferentes maneiras. São música no sentido supremo da palavra: obras enviadas pelas musas.

Contudo, por que estas obras não conseguem mais fundar o lugar a que pertencem? Essa pergunta não se refere às limitações da arte de Stravinski. Ela incide muito antes sobre a determinação destinal da arte enquanto tal, isto é, do pensar e do poetar.

Atenciosamente,
Martin Heidegger³⁷

Heidegger chegou a abordar a pergunta se o ensaio sobre a obra de arte caminha na direção de concordar com a tese famosa de Hegel sobre o caráter de passado da arte. Um epílogo foi acrescentado para a publicação, em que único ponto de convergência aceito em relação a Hegel é que é preciso perguntar se “é a arte ainda um modo essencial e necessário como acontece

³⁷ Martin Heidegger, “Über Igor Strawinsky”, in *Aus der Erfahrung des Denkens*, 1910-1976 (Frankfurt: Klostermann, 2002), 181. GA 13.

a verdade que é decisiva para o nosso ser-aí histórico”. Todo o resto fica em aberto, inclusive porque Heidegger solicita aos leitores que considerem nada mais, nada menos que “o pensar ocidental desde os gregos”, qual a relação tem Hegel com ele e o que lhe permite falar em fim da arte.³⁸ Em correspondência privada, Heidegger admite que concordara com Hegel sobre o caráter de passado da arte, mas também pede que o leitor comece por considerar as diferenças entre o seu pensamento e o de Hegel.³⁹ Fica em aberto se simplesmente chamamos obras de arte mais entes do que os gregos estavam dispostos a chamar, ou se até o nome “arte” é usado hoje em um sentido profundamente distinto, condizente com uma atitude também profundamente distinta da parte do público. Ora, esta hipótese é muito mais condizente com o *corpus* heideggeriano. Mesmo quando Heidegger nos solicita que levemos em consideração que o seu pensamento não é hegeliano –no que diz respeito à concepção de verdade--, ele repete que temos uma relação com a arte diferente daquela que os gregos tiveram e que incide de maneira profunda sobre aquilo que chamamos arte. Quando a arte não é mais uma maneira essencial e necessária em que acontece uma verdade decisiva para o nosso ser-aí histórico, isso afeta tanto as obras como o público e o artista. Na poesia de Hölderlin, Heidegger pensa ter encontrado um interlocutor, mas não na música.

A resposta à pergunta sobre o estatuto da obra musical como obra de arte legítima em Heidegger está em aberto, em que pesem as reticências do autor. Se a essência da arte é ser obra, a música deve ser obra também. Também nela acontece a tensão entre mundo e terra, nos termos do ensaio sobre a origem da obra de arte. Historicamente, é também inegável que a música é uma das artes mais populares, tanto no sentido de apelar a várias pessoas como no sentido de apelar a pessoas de uma comunidade específica, mas não de outras. Muitas vezes, peças que não foram compostas e executadas a partir do propósito específico de ser simbólicas de uma comunidade e de uma época terminaram por sê-lo, tal que satisfariam as condições para que sejam historicamente relevantes.

³⁸ Heidegger, *Ursprung des Kunstwerkes*, 68; Borges-Duarte e Pedroso, *A origem da obra de arte*, 87.

³⁹ Nas palavras do autor, em uma carta de 25 de abril de 1950 a Rudolph Krämer-Bardoni: “Quando, no Posfácio do meu ensaio (*Holzwege*, p. 66-67), concordo com a citação de Hegel que diz que a arte é ‘sob o aspecto da sua vocação suprema, algo passado para nós’, isto não é nem uma aceitação da concepção de arte de Hegel nem uma afirmação que a arte acabou. Eu diria, ao contrário, que a essência da arte se tornou digna de questionamento para nós. Não posso ‘permanecer ao lado de Hegel’, porque nunca me aproximei dele, impedido pela diferença abismal na determinação da essência da verdade (tradução minha, apud Dastur). Dastur, Françoise. Heidegger’s Freiburg version of the “Origin of the Work of Art”, in: Risser, James (org.) *Heidegger toward the Turn –Essays on the Work of the 1930’s* (Albany: SUNY Press, 1999), 125.

No que tange à ocorrência de termos musicais em Heidegger, seria preciso incluir as menções à fuga. No alemão existem os homônimos *Fuge* e seu parônimo *Fug*. Na marcenaria, *Fuge* é a ranhura que permite a junta das peças, ou simplesmente a “junta”. Mais tarde, a *fuga* latina foi assimilada à língua alemã como *Fuge*, embora o seu sentido literal tenha se perdido. A noção musical de fuga designa um princípio composicional baseado na imitação. “Imitação”, falando musicalmente, é o procedimento de introduzir variações em um tema, desde as mais simples até as mais complexas, desde que a integridade do tema básico se mantenha. A fuga é a forma mais complexa de técnicas imitativas anteriores como o cânone medieval, o moteto e o *ricercare*. Assim pode-se dizer dos temas variantes, em todos estes formatos, que eles “vão ao encalço” do tema inicial, ou o “afugentam”, mesmo que o nome “fuga” só seja usado a partir do séc. XVII para descrever um estilo de domínio profundo da arte do contraponto instrumental.

Já em *Introdução à metafísica*, Heidegger começa a se valer do termo arcaico *Fug*, usado sobretudo na expressão coloquial igualmente antiquada “*mit Fug und Recht*” (“muito justificadamente”). *Fug* significa algo “pertinência” no sentido de “competência”, e é assim que é usado para traduzir *diké*, ao invés da escolha mais convencional por “justiça”.⁴⁰ Em português já foi vertido como “juntura”.⁴¹ Na seção 39 de *Contribuições à Filosofia* encontramos um jogo de palavras que aproxima *Fuge* e *Fug*, por ocasião de algo como um ensaio sobre a fuga: “a fuga [*die Fuge*] é algo essencialmente distinto de um ‘sistema’”.⁴²

Seria necessário um estudo aprofundado desta seção e de sua constelação de sentido que envolve *Fuge*, *Fug* e termos correlatos como *sich fügen* (submeter-se a), *einfügen* (inserir), *das Fügsasme* (dócil) e *verfügen* (ordenar). Na falta de um estudo suficiente, vou me limitar a apontar que o modo mais imediato como o elemento musical está presente na seção 39, sem predominar sobre os outros, é que o próprio texto das *Contribuições à Filosofia* envolve apresentações retomadas de um mesmo tema, em contraste com uma progressão linear. As seis fugas corresponderiam aos seis capítulos internos do escrito, excluídos o primeiro e o último, que já tinham sido mencionadas na seção 3: “a ressonância, a conexão de jogo, o salto, a fundação, os que estão por vir e o último deus”.⁴³

⁴⁰ Heidegger, M. *Einführung in die Metaphysik*, 157.

⁴¹ Carneiro Leão, *Introdução à metafísica*, 182.

⁴² Heidegger, *Beiträge zur Philosophie*, 81. O tradutor brasileiro optou por tentar reunir todos os sentidos principais do termo, donde se lê “junção livre e fugidia” ao invés de “fuga”. Cf. Casanova, *Contribuições à Filosofia*, 83.

⁴³ Heidegger, *Beiträge zur Philosophie*, 9; Casanova, *Contribuições à filosofia*, 13.

Assim, a estrutura fugal do texto só faz sentido se considerarmos que as contribuições são projetadas como um retorno ao “primeiro início” que permanece impensado. O pensamento sistemático seria incapaz de um retorno sobre si mesmo, e pensar o seu próprio começo, enquanto o que tem o modo da fuga é a junção articulada que tem a estrutura de uma resposta, isto é, de um olhar para trás, para o que determinou a filosofia até hoje, sem que aparecesse como tal. As menções à fuga musical nem se justificam por si mesmas, nem são puramente gratuitas. Dizer que as *Contribuições à Filosofia* têm uma ordenação musical exige o entendimento de uma questão do pensamento: “os diversos ‘momentos’ que são constitutivos da ‘fuga’ se destacam, quanto à acentuação, diversamente, segundo o ângulo a partir do qual ela é considerada”.⁴⁴

Não existe uma música que possa ser o correspondente sonoro da poesia de Hölderlin, isto é, não existe música alética de forma autossuficiente do mesmo modo como a arte e até mesmo o mito são, nas suas esferas próprias. Nem mesmo a fuga, que recebe menção especial nas *Contribuições à Filosofia*, em um sentido técnico, isto é, abstraído do uso comum. Temos aí uma dinâmica constante na obra do pensador, que consiste nem tanto em ignorar a música, mas em lhe conceder uma relevância condicionada a outras preocupações. O assunto do discurso “Lassidão” (“Gelassenheit”), de 1955, proferido por ocasião do 175º. aniversário do compositor Conradin Kreutzer, não é a música, mas a técnica. Em circunstâncias atuais, é a técnica que toma o lugar da arte na função de dar às coisas pela primeira vez o seu rosto, e aos homens dá pela primeira vez a visada acerca de si mesmos. Podemos dizer que uma *freeway*, que não segue os contornos sinuosos da paisagem natural mas rasga nela uma via plana, ou o copo descartável e reciclável são tão emblemáticos da civilização atual como a escultura de Fídias foi em sua época, consideradas as devidas diferenças. A obra de arte antiga e medieval são ocorrências singulares, um traço que não escapa a Hegel e foi mais tarde definido como aura, por Walter Benjamin.⁴⁵ A perda da aura ou da singularidade não é um fator a ser considerado na possível aproximação entre a arte antiga e a técnica atual. A técnica não precisa de entes singulares para se desabrigar, mas os entes singulares ao contrário é que apontam para o seu pertencimento a uma rede de sentido. A *freeway* e o copo podem facilmente ser substituídos. Só cumprem sua função se, precisamente, não tiverem singularidade alguma mas pertencerem a uma cadeia de transporte

⁴⁴ Ingeborg Schüssler, “Le système et la fugue: deux modes de penser”, in Mejía, Emmanuel e Schüssler, Ingeborg. *Heidegger's Beiträge zur Philosophie: Internationales Kolloquium vom 20.-22. Mai 2004 na der Universität lausanne* (Schweiz), 98.

⁴⁵ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Stuttgart: Reclam, 2011), 11.

ou de consumo. No entanto, podem instigar o pensador na medida em que descortinam o caráter de todo ente como fundo de reserva para um emprego presente ou futuro.

Em relação à técnica, Heidegger aponta na direção de uma atitude existencial lassa, ou seja, receptiva e não- agressiva, comparável com aquela do ouvinte musical, e que, no entanto, não parece ter nenhuma relação privilegiada com a música. O som permanece menos importante que a palavra, e a música menos relevante do que a poesia. Isso é verdadeiro mesmo quando a audição é valorizada às custas da visão, e até mesmo quando a percepção é reformulada hermeneuticamente, ao invés de ser definida como sensação.

Por fim, neste artigo foi dada ênfase ao lugar da música dentro do conjunto das artes, principalmente das artes tardias, por assim dizer. Cabe acrescentar que, se o leitor deixar de lado o compromisso de chegar a uma confrontação com as questões de fundo relativas à trajetória histórica da grande arte, pode destacar temas isolados, como o uso que o pensador faz de conceitos musicais. É quase inaceitável para um leitor inclinado à música que Heidegger, sendo o pensador do tempo, não tivesse algo a dizer sobre uma arte eminentemente temporal.

Referências bibliográficas

- Bayreuther, Rüdiger. Musikwissenschaft, in: *Heidegger-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, org. Dieter Thomä. Stuttgart e Weimar: J. B. Metzler, 2013.
- Bell, James, Truesdell, C. e Campbell, Murray. Physics of Music, in: *Grove Music Online*, ed. Deanne Root. 23 de fevereiro de 2017. <http://oxford.online.com>.
- Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Stuttgart: Reclam, 2011.
- Borges-Duarte, Irene e Pedroso, Filipa, trad. M. Heidegger, A origem da obra de arte in: Irene Borges-Duarte (coordenação científica da edição e tradução), *Caminhos de floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- Borges-Duarte, Irene, trad. M. Heidegger, *Já só um deus pode nos salvar*. Covilhã: Universidade da Beira interior. 2009.
- Cabrera, José Pedro, trad. M Heidegger, *Martin Heidegger entrevistado por Der Spiegel*, in: José Pedro Cabrera, trad. M. Heidegger, *Escritos políticos 1933-1966*, François Fédiér (org.). Lisboa: Instituto Piaget, s/d.
- Carneiro Leão, Emmanuel, trad. *Introdução à Metafísica*. Brasília e Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília e Tempo Brasileiro, 1978.
- Casanova, Marco Antônio, trad. M. Heidegger, *Nietzsche I*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- Casanova, Marco Antônio. *Contribuições à Filosofia*. Do acontecimento apropriador. Revisão: Gabriel Lago Barroso. Rio de Janeiro: Via Verita, 2015.
- Castilho, Fausto, trad. M. Heidegger, *Ser e tempo*. Campinas: UNICAMP; Petrópolis: Vozes, 2012.

- Crocker, Richard L. Pythagorean Mathematics and Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 22, 2 (Winter, 1963), 189- 198.
- Dastur, Françoise. Heidegger's Freiburg version of the "Origin of the Work of Art". In: Risser, James (org.) *Heidegger toward the Turn – Essays on the Work of the 1930's*. Albany: SUNY Press, 1999.
- Gethmann-Siefert, Anne-Marie. Hegel, Heidegger und die Griechen. In: *Kultur – Kunst – Öffentlichkeit*, org. A. Gethmann-Siefert e Elisabeth Weisser-Lohmann. Munique: W. Fink, 2001.
- Gethmann-Siefert, Anne-Marie, *Einführung in Hegels Ästhetik*. Munique: W. Finkl, 2005.
- Hegel, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik*, I. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.
- Hegel, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik*, II. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.
- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Frankfurt: Klostermann, 1977. (Gesamtausgabe vol. 2.)
- Heidegger, Martin. *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*. Frankfurt: Klostermann, 1989. GA 65.
- Heidegger, Martin. *Einführung in die Metaphysik*. Frankfurt: Klostermann, 1983. GA 40.
- Heidegger, Martin. *Heraklit*. Frankfurt: Klostermann, 1994. GA 55
- Heidegger, Martin. *Logik. Die Frage nach der Wahrheit*. Frankfurt: Klostermann, 1995. GA 21.
- Heidegger, Martin. *Nietzsche I*. Frankfurt: Klostermann, 1996. GA 6.1
- Heidegger, Martin. *Der Satz vom Grund*. Frankfurt: Klostermann, 1997. GA 10
- Heidegger, Martin. Über Igor Strawinsky, in: *Aus der Erfahrung des Denkens, 1910-1976*. Frankfurt: Klostermann, 2002. GA 13.
- Heidegger, Martin. Der Ursprung des Kunstwerkes, in: *Holzwege*. Frankfurt: Klostermann, 2003. GA 5
- Isacoff, Stuart. *Temperament: How Music became a Battleground for the Great Minds of Western Civilization*. Nova York: Vintage, 2003.
- Jardim, Antônio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Løkke, Håvard. The Stoics on Sense Perception. In: *Theories of Perception in Medieval and Early Modern Philosophy*, org. Simo Knuuttila e Pekka Kärkkäinen. Springer, 2008.
- Meurer, Flávio Paulo, trad. Gadamer, Hans Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*; nova revisão da tradução feita por Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2008.
- Pedroso, Filipa, trad. M. Heidegger, Referências, in: Irene Borges-Duarte (coordenação científica da edição e tradução), *Caminhos de floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- Günther Pöltner, Heidegger, in: Stefan Lorenz Sorgner (org.), *Music in German Philosophy: An Introduction*. Edição do Kindle.
- Schafer, Raymond Murray. *The Tuning of the World*. Random House, 1977.

- Schüssler, Ingeborg. Le système et la fugue: deux modes de penser, in: Mejía, Emmanuel e Schüssler, Ingeborg. *Heideggers Beiträge zur Philosophie: Internationales Kolloquium vom 20.-22. Mai 2004 an der Universität Lausanne (Schweiz)*. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 2009, pp. 85-102.
- Shuback, Márcia S. C., trad. M. Heidegger, *Ser e tempo I*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- Shuback, Márcia S. C., Trad. Martin Heidegger, *Heráclito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1998. Trad. Martin Heidegger, *Heráclito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1998.
- Souza, José Cavalcante de, trad. *Os pré-socráticos*, org. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril, 1973. (Coleção Os pensadores vol. 1.)
- Volpi, Franco. La question du lógos dans l'articulation de la facticité chez jeune Heidegger, lecteur d'Aristóteles, in: *Heidegger 1919-1929: de l'herméneutique de la facticité à la métaphysique du Dasein*, org. Jean-François Courtine. Paris: Vrin, 1996.
- Werle, Marco Aurélio, trad. G. W. F. Hegel, *Cursos de Estética, II*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- Werle, Marco Aurélio e Tolle, Oliver, trad. G. W. F. Hegel, *Cursos de Estética, II*. São Paulo: EDUSP, 2014.