

Solange Aparecida de Souza Monteiro
(Organizadora)

Música, Filosofia e Educação 2

 **Atena**
Editora
Ano 2019

Solange Aparecida de Souza Monteiro

(Organizadora)

Música, Filosofia e Educação 2

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © da Atena Editora
Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação e Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os autores

Conselho Editorial

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
---	--

M987	Música, filosofia e educação 2 [recurso eletrônico] / Organizadora Solange Aparecida de Souza Monteiro. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Música, Filosofia e Educação; v. 2)
------	--

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7247-105-3
DOI 10.22533/at.ed.053190502

1. Música – Filosofia e estética. 2. Música – Instrução e estudo.
I. Monteiro, Solange Aparecida de Souza. II. Série.

CDD 780.77

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

A natureza e o valor da Educação Musical são determinados pela natureza e valor da música. Com base nesta premissa inicial, Reimer estabelece argumentos para afirmar a necessidade de uma filosofia para educação musical: A qualidade da compreensão sobre uma atividade profissional está relacionada ao impacto na sociedade que esta profissão pode obter. Assim, a educação musical só deixaria a “periferia da cultura humana” quando houvesse maior entendimento profissional do valor da educação musical. Para Liane Hentschke, a música não está no rol das “disciplinas sérias” por causa “uso que se tem feito dessa área de conhecimento e da atividade profissional decorrente dela” (Hentschke, Del Ben, 2003, p. 117). Para modificar este panorama, é preciso uma tomada de consciência dos profissionais que estão atuando no campo da pedagogia musical. Reimer entende que o profissional consciente do valor de sua profissão, mais que um elo na comunidade pedagógica, é alguém que tem a visão modificada a respeito da natureza e do valor de sua vida pessoal (1970, p. 4); As bases para a valorização da educação musical exigem a configuração de uma filosofia. No entanto, seus efeitos serão mais produtivos se essa filosofia estiver em desenvolvimento durante a formação do educador musical. Segundo Cláudia Bellochio, as pesquisas sobre educação musical no Brasil poucas vezes são referência para o ensino de música nas escolas, o que constituiria “um hiato entre a produção de pesquisas e a apropriação de seus resultados no contexto da escolarização” (2003, p. 129). Assim, a ausência de uma articulação entre ensino e pesquisa em nossas universidades reforça a necessidade de uma filosofia de educação musical, que seria capaz de conciliar os diversos saberes mobilizados e que estariam conjugados nas ações e reflexões da prática docente; A música é uma disciplina do conhecimento que também constitui caminho para se entender a realidade. Reimer (1970, p. 9) afirma que o aluno que entende a natureza real da música pode partilhar as visões da realidade que a música oferece. O problema nessa questão é o contraste entre o ensino da disciplina e a prática da mesma fora da escola. Enquanto em suas atividades extra-escolares o aluno se conecta com uma vasta gama de opções musicais e trafega por diversos contextos culturais (internet, TV, espaços públicos), na escola ele costuma ter contato com expressões musicais que pouco ou nada tem a ver com sua realidade sonora. Sobre o último ponto, vale esclarecer que não se trata de celebrar acriticamente o conhecimento musical que o estudante traz consigo, prática esta que, em geral, redundaria em uma reprodução destituída de aprofundamento contextual e analítico em relação às canções ou hits da mídia de massa. Por outro lado, a introdução da gramática da música (a teoria) desvinculada do fazer musical espontâneo resulta em uma prática inócua e sem sentido para o aluno. Se as visões concernentes a uma educação musical na contemporaneidade observam os novos contextos estabelecidos na sociedade, concebendo estruturas que constroem uma rede de relações a partir do conhecimento e da experiência do sujeito (Fonterrada, p. 175-6), ainda há nas escolas

um vazio entre o que é ensinado e o que é compreendido e praticado pelo aluno. Em relação a esse tópico, Bennett Reimer argumenta que uma alternativa para a fundamentação filosófica da educação musical é a abordagem estética da música. O autor assinala que a educação musical deve ter entendimento da natureza e do valor estéticos da música, a fim de realmente tornar-se educação musical. Porém, como veremos a seguir, essa opção por uma educação estética encontra oposição e contra-argumentação nos estudos de outros pesquisadores da educação musical.

No artigo PRINCESA ISABEL: GÊNERO E PODER NO IMPÉRIO E MÚSICA, os autores, Solange Aparecida de Souza Monteiro, Karla Cristina Vicentini de Araujo, Carina Dantas de Oliveira, Viviane Oliveira Augusto, Gabriella Rossetti Ferreira e Paulo Rennes Marçal Ribeiro, aprofundar conhecimentos sobre as relações de gênero, música e poder no império, verificando a vida da Princesa Isabel. Será utilizado um recorte da história do Brasil, do poder atribuído a Princesa Isabel, e questões particulares, da vida privada e conflitos de gênero vivenciados. No artigo EXPERIMENTALISMO E MÚSICA CONCRETA NO JAPÃO PÓS-GUERRA: RELIEF STATIQUE (1955) E VOCALISM AI (1956) DE TORU TAKEMITSU, o autor **Luiz Fernando Valente Roveran** busca uma visão endêmica do conceito de música concreta que emerge na década de 1950 em Tóquio. No ARTIGO FAARTES VIRTUAL: UM MODELO DE AMBIENTE VIRTUAL PARA O ENSINO DE ARTES NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MAZONAS, o AUTOR Jackson Colares da Silva busca descrever um modelo de Universidade Virtual adaptado ao contexto amazônico. **No artigo FEEDBACK EM MUSICOTERAPIA GRUPAL, os autores,** Marcus Vinícius Alves Galvão, Claudia Regina de Oliveira Zanini, buscam estudar, resultado de um projeto vinculado ao Programa Institucional Voluntário de Iniciação Científica (PIVIC).

NO ARTIGO FORMAÇÃO HUMANA: uma breve análise de paradigmas formativos na História da Humanidade e suas implicações ao Filosofar e à educação, as autoras **Letícia Maria Passos Corrêa e Neiva Afonso Oliveira,** disserta sobre o papel do Ensino de Filosofia e sua conexão com os processos relativos à formação humana na direção da compreensão de que nascemos humanos, mas precisamos continuar a sê-lo. No artigo **GOETHE E A EDUCAÇÃO: PRINCÍPIOS FORMAÇÃO A PARTIR DA OBRA OS ANOS DE APRENDIZADO DE WILHELM MEISTER,** Márcio Luís Marangon busca analisar a obra Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, de Goethe. representa uma síntese da dissertação “Guitarra Baiana: uma proposta metodológica para o ensino instrumental” (VARGAS, 2015) **GUITARRA BAIANA: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA O ENSINO INSTRUMENTAL, Alexandre Siles Vargas** Busca trazer a síntese da dissertação “Guitarra Baiana: uma proposta metodológica para o ensino instrumental” realizada durante nosso Mestrado em Música na subárea na subárea Educação Musical do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. **No artigo IDEIAS DE H. J. KOELLREUTTER PARA EDUCAÇÃO MUSICAL NO BRASIL E SUA POSIÇÃO QUANTO AO PAPEL DA**

ESCUTA, os autores, **Patrícia Lakchmi Leite Mertzig Gonçalves de Oliveira, André Luiz Correia Gonçalves de Oliveira** apresenta aspectos da influência de Hans Joachim Koellreutter na prática musical e pedagógica no Brasil. No artigo **INTERATIVIDADE E MÚSICA NO VIDEOGAME: UM ESTUDO DE CASO SOBRE AS TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO PARA ÁUDIO DINÂMICO EMPREGADAS NA TRILHA MUSICAL DE JOURNEY (2012)**, o autor **Luiz Fernando Valente Roveran** busca estudar duas técnicas de composição para videogames aplicadas por Austin Wintory à música de Journey (2012). No artigo **JORNADA DE ESTUDOS EM EDUCAÇÃO MUSICAL: REFLETINDO SOBRE AS APRENDIZAGENS GERADAS NA ORGANIZAÇÃO DE EVENTOS** as autoras, **Natália Búrigo Severino, Mariana Barbosa Ament**, busca analisar os Estudos em Educação Musical (JEEM) é um evento destinado ao compartilhar de concepções, ideias e práticas de processos educativos em música. No artigo **LUIZ BONFÁ: uma breve trajetória, parcerias e apontamentos do estilo**, o autor **Tiago de Souza Mayer**, o trabalho consiste em traçar uma breve trajetória do violonista e compositor Luiz Floriano Bonfá, de modo a destacar parcerias relevantes e realizar apontamentos sobre seu estilo no violão. Para a fundamentação buscamos referências em Bourdieu (2006), Giovanni Levi (2006) François Dosse (2009). No artigo **MIGRANTES EM BOA VISTA: SUBJETIVIDADE DA MUSICALIDADE GAÚCHA PRESENTE NAS MANIFESTAÇÕES JUNINAS BOAVISTENSE**, autor **Marcos Vinícius Ferreira da Silva e Leila Adriana Baptaglin**, buscou compreender de que maneira a subjetividade da musicalidade gaúcha contribuiu para as múltiplas identidades da musicalidade boavistense. No artigo **a MÚSICA, EDUCAÇÃO E DESENVOLVIMENTO INFANTIL: EM FOCO AS RELAÇÕES COM O MEIO** da autora **Silvia Cordeiro Nassif**, objetivo trazer as contribuições da psicologia histórico-cultural para a educação musical. No artigo **MUSICALIZAÇÃO NA MATURIDADE: INCLUSÃO DE IDOSOS NA ÁREA DA EDUCAÇÃO MUSICAL POR MEIO DA FLAUTA DOCE E DO CANTO CORAL**, o autor **Jovenildo da Cruz Lima**, busca analisar nesta pesquisa a prática de inclusão de pessoas acima dos 60 anos por meio da musicalização com flauta doce, bem como o canto coral, buscando identificar possibilidades para a inclusão do idoso no âmbito da educação musical. No artigo **NA CALADA DA NOITE? SILÊNCIO**, a autora **Priscila Loureiro Reis**, discute a essência da música em sua unidade com o ser e o silêncio, apontando para uma musicalidade que desvela o ser e em tal desvelamento faz desencadear realidade, estabelecer sentido e constituir memória. No artigo **NARRATIVIDADE E RANDOMIZAÇÃO DA PAISAGEM SONORA EM JOGOS ELETRÔNICOS**, os autores **Fernando Emboaba de Camargo e José Eduardo Fornari Novo Junior**, propõem-se uma solução parcial para esse problema com base na fragmentação de longos trechos de ambiente sonoros associados à narrativa e uma posterior randomização temporal do conjunto de fragmentos sonoros. No artigo **NEGOCIANDO DISTÂNCIAS NAS AULAS DE MÚSICA: REFLETINDO SOBRE ALGUMAS CONTRIBUIÇÕES DE MICHEL MEYER**, a autora **Helen Silveira Jardim de Oliveira** busca compartilhar

algumas reflexões de nossa tese de doutorado defendida no ano de 2014 cujo título foi: Ensinar e aprender música: negociando distâncias entre os argumentos de alunos, professores e instituições de ensino. **No artigo NOVA TRANSCRIÇÃO DE “NOITE DE LUA” DE DILERMANDO REIS PARA VIOLÃO SOLO FUNDINDO A PARTE DOS DOIS VIOLÕES COM BASE NA GRAVAÇÃO ORIGINAL**, o autor Breno Raphael de Andrade Pereira sugere a execução da peça Noite de Lua de modo mais fiel ao áudio original. Essa nossa transcrição diferencia-se das demais pela semelhança com a gravação deixada pelo compositor, contrastando com os demais arranjos disponíveis no grave desvio com relação à *forma*, baixos e ritmo. **O artigo O CICLO DA APRENDIZAGEM CRIATIVA NA AULA DE PIANO EM GRUPO**, o autor José Leandro Silva Martins Rocha, Discute os resultados de uma pesquisa de mestrado (ROCHA, 2015), que teve por objetivo investigar a aprendizagem criativa na aula de piano em grupo, por meio de uma pesquisa-ação com alunos do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. No artigo **O DISCURSO MUSICAL DO SÉCULO XVIII: ACEPTÕES DE GOSTO NA OBRA DE FRANCESCO GEMINIANI (1687-1762)**, o autor Marcus Vinícius Sant’Anna Held Neves discorrer sobre diversas emulações retóricas almejadas por Geminiani (1687-1762) em sua obra tratadística, sobretudo nas *Regras para tocar com verdadeiro gosto* (c.1748), *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* (1749) e *A arte de tocar violino* (1751).

SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
PRINCESA ISABEL: GÊNERO E PODER NO IMPÉRIO E MÚSICA	
Solange Aparecida de Souza Monteiro	
Karla Cristina Vicentini de Araujo	
Carina Dantas de Oliveira	
Viviane Oliveira Augusto	
Gabriella Rossetti Ferreira	
Paulo Rennes Marçal Ribeiro	
DOI 10.22533/at.ed.0531905021	
CAPÍTULO 2	10
EXPERIMENTALISMO E MÚSICA CONCRETA NO JAPÃO PÓS-GUERRA: <i>RELIEF STATIQUE</i> (1955) E <i>VOCALISM AI</i> (1956) DE TORU TAKEMITSU	
Luiz Fernando Valente Roveran	
DOI 10.22533/at.ed.0531905022	
CAPÍTULO 3	18
FAARTES VIRTUAL: UM MODELO DE AMBIENTE VIRTUAL PARA O ENSINO DE ARTES NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS	
Jackson Colares da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.0531905023	
CAPÍTULO 4	34
FEEDBACK EM MUSICOTERAPIA GRUPAL	
Marcus Vinícius Alves Galvão	
Claudia Regina de Oliveira Zanini	
DOI 10.22533/at.ed.0531905024	
CAPÍTULO 5	47
GOETHE E A EDUCAÇÃO: PRINCÍPIOS FORMAÇÃO A PARTIR DA OBRA OS ANOS DE APRENDIZADO DE WILHELM MEISTER	
Márcio Luís Marangon	
DOI 10.22533/at.ed.0531905025	
CAPÍTULO 6	60
GUITARRA BAIANA: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA O ENSINO INSTRUMENTAL	
Alexandre Siles Vargas	
DOI 10.22533/at.ed.0531905026	
CAPÍTULO 7	76
IDEIAS DE H. J. KOELLREUTTER PARA EDUCAÇÃO MUSICAL NO BRASIL E SUA POSIÇÃO QUANTO AO PAPEL DA ESCUTA	
Patrícia Lakchmi Leite Mertzig Gonçalves de Oliveira	
André Luiz Correia Gonçalves de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.0531905027	

CAPÍTULO 8	85
INTERATIVIDADE E MÚSICA NO VIDEOGAME: UM ESTUDO DE CASO SOBRE AS TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO PARA ÁUDIO DINÂMICO EMPREGADAS NA TRILHA MUSICAL DE <i>JOURNEY</i> (2012)	
Luiz Fernando Valente Roveran	
DOI 10.22533/at.ed.0531905028	
CAPÍTULO 9	95
JORNADA DE ESTUDOS EM EDUCAÇÃO MUSICAL: REFLETINDO SOBRE AS APRENDIZAGENS GERADAS NA ORGANIZAÇÃO DE EVENTOS	
Natália Búrigo Severino	
Mariana Barbosa Ament	
DOI 10.22533/at.ed.0531905029	
CAPÍTULO 10	102
LUIZ BONFÁ: UMA BREVE TRAJETÓRIA, PARCERIAS E APONTAMENTOS DO ESTILO	
Tiago de Souza Mayer	
DOI 10.22533/at.ed.05319050210	
CAPÍTULO 11	111
MIGRANTES EM BOA VISTA: SUBJETIVIDADE DA MUSICALIDADE GAÚCHA PRESENTE NAS MANIFESTAÇÕES JUNINAS BOAVISTENSE	
Marcos Vinícius Ferreira da Silva	
Leila Adriana Baptaglin	
DOI 10.22533/at.ed.05319050211	
CAPÍTULO 12	121
MÚSICA, EDUCAÇÃO E DESENVOLVIMENTO INFANTIL: EM FOCO AS RELAÇÕES COM O MEIO	
Silvia Cordeiro Nassif	
DOI 10.22533/at.ed.05319050212	
CAPÍTULO 13	130
MUSICALIZAÇÃO NA MATURIDADE: INCLUSÃO DE IDOSOS NA ÁREA DA EDUCAÇÃO MUSICAL POR MEIO DA FLAUTA DOCE E DO CANTO CORAL	
Jovenildo da Cruz Lima	
DOI 10.22533/at.ed.05319050213	
CAPÍTULO 14	135
NA CALADA DA NOITE? SILÊNCIO	
Priscila Loureiro Reis	
DOI 10.22533/at.ed.05319050214	
CAPÍTULO 15	152
NEGOCIANDO DISTÂNCIAS NAS AULAS DE MÚSICA: REFLETINDO SOBRE ALGUMAS CONTRIBUIÇÕES DE MICHEL MEYER	
Helen Silveira Jardim de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.05319050215	
CAPÍTULO 16	160
NOVA TRANSCRIÇÃO DE “NOITE DE LUA” DE DILERMANDO REIS PARA VIOLÃO SOLO FUNDINDO A PARTE DOS DOIS VIOLÕES COM BASE NA GRAVAÇÃO ORIGINAL	
Breno Raphael de Andrade Pereira	

DOI 10.22533/at.ed.05319050216

CAPÍTULO 17 175

O CICLO DA APRENDIZAGEM CRIATIVA NA AULA DE PIANO EM GRUPO

[José Leandro Silva Martins Rocha](#)

DOI 10.22533/at.ed.05319050217

CAPÍTULO 18 189

O DISCURSO MUSICAL DO SÉCULO XVIII: ACEPÇÕES DE GOSTO NA OBRA DE FRANCESCO GEMINIANI (1687-1762)

[Marcus Vinícius Sant'Anna Held Neves](#)

DOI 10.22533/at.ed.05319050218

CAPÍTULO 19 205

O ENSINO DE SAMBA-REGGAE BASEADO NA TEORIA ESPIRAL DO DESENVOLVIMENTO MUSICAL DE SWANWICK E TILLMAN

[Alexandre Siles Vargas](#)

DOI 10.22533/at.ed.05319050219

SOBRE A ORGANIZADORA..... 220

NA CALADA DA NOITE? SILÊNCIO

Priscila Loureiro Reis

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro – RJ

RESUMO: A procura pelo sentido do ser é inerente ao humano e se dá na unidade entre ser e pensar, onde o homem consuma sua plenitude de ser o humano que é, o modo como lhe foi dado participar do real. Ao longo da trajetória da Cultura Ocidental, marcada principalmente pela funcionalidade técnica, a ausência de sentido impera. O presente artigo discute a essência da música em sua unidade com o ser e o silêncio, apontando para uma musicalidade que desvela o ser e em tal desvelamento faz desencadear realidade, estabelecer sentido e constituir memória.

PALAVRAS-CHAVE: Música, silêncio, ser, sentido, memória.

ABSTRACT: The pursuit for the sense of being is inherent to the human and occurs in the unity between being and thinking, where man consumes his fullness of being the human that he is, the way that was given to him to participate of the real. Along the Western Culture trajectory, marked mainly by technical functionality, the absence of meaning prevails. This article discusses the essence of the music in its unity with being and silence, pointing to a musicality

that unveils being and in such unveiling causes reality, establish meaning and constitute memory.

KEYWORDS: Music, silence, being, meaning, memory.

Esperar o inesperado. Ver o invisível. Escutar o inaudível. Dizer o inefável.

Não se trata de um jogo de palavras opostas que apenas fazem brilhar a força dos contrários. Tal qual um labirinto em que a saída se mascara em tantas e quantas possibilidades, assim parece ser a vida do humano. O humano, na sua condição de ser uma doação do real e o próprio real se dando, é inteiramente possibilidades e para possibilidades. Nasce com sua essência de ser quem e o que somente ele pode ser e trava na vida a sua maior batalha: acessar sua essência, conhecer a si próprio, isto é, descobrir-se e desencobrir-se. Mas o que estaria encoberto no humano? Será que tal encobrimento se dá também na pedra, na árvore, na lagartixa ou numa begônia? É o que nos parece. Encobrimento e desencobrimento se dão em toda a realização de todo real que se realiza. Entretanto, o modo de desencobrimento que se dá no humano é diferente do modo de desencobrimento que se dá na pedra que é diferente do modo de desencobrimento que se dá na árvore e na lagartixa e numa begônia e

por aí afora. A diferença aqui tão enfatizada aponta para a possibilidade do humano saber ser possibilidade de desencobrimento. Entretanto, este saber não deve ser atribuído ao que comumente chamamos de capacidades e/ou habilidades exclusivas do homem por ser este um animal racional. A classificação do homem como um animal racional é uma das traduções de uma sentença aristotélica *ζῷον λόγον ἔχον*¹ – sentença esta que tenta aproximar a experiência histórica dos gregos com o modo de ser próprio do homem. De acordo com Leão (2010), a sentença grega enfatiza a experiência do viver em sua significação originária, um viver que acolhe a vigência do mistério da realidade em seus diversos modos de surgimento. Heidegger entende que a “interpretação posterior dessa caracterização do homem, no sentido de *animal rationale*, ‘animal racional’, não é, com efeito, ‘falsa’, mas encobre o solo fenomenal que deu origem a essa definição da presença.” (HEIDEGGER, 2014, p. 228). É que classificar o humano enquanto ser dotado de racionalidade supõe todo um modo de se acessar o conhecimento baseado em proposições representacionais que reduzem o mistério extraordinário do real à lógica da razão e do cálculo. A representação tenta assumir um lugar que não lhe pertence, um lugar que só pode ser ocupado por aquilo que se apresenta, se desencobre. O modo de desencobrimento que se dá no humano lhe possibilita saber ser desencobrimento não necessariamente pela sua capacidade racional de formular conceitos, mas sobretudo, pela possibilidade de acolher a vigência do mistério extraordinário do real escutando e atendendo ao apelo das questões que o interpelam: Quem sou? O que sou? Por que sou? Para quê sou? E a questão das questões, se realmente sou. É a indagação que o poeta manifesta em seus versos:

O vento sopra sem saber.
A planta vive sem saber.
Eu também vivo sem saber, mas sei que vivo.
Mas saberei que vivo, ou só saberei que o sei?
Nasço, vivo, morro por um destino em que não mando,
Sinto, penso, movo-me por uma força exterior a mim.
Então quem sou eu? (PESSOA, 2005, p. 155)

Imbuídos pelas questões, adentramos o caminho do pensamento e da reflexão numa procura pelo sentido de ser não somente isto que o humano é, mas pelo sentido do ser, isto é, o que possibilita todo e qualquer sentido.

Se fossemos embarcar na via científica², dissecaríamos nas menores partes possíveis toda argamassa que compõe o humano. Concordaríamos que é uma composição bastante complexa para muito além do corpo, isto é, tecidos, órgãos,

1 A sentença recebeu pelo menos duas traduções: *animal rationale* (o homem é um ser racional) e ser vivo, que tem língua e discurso: o homem é um ser que fala. Vale ressaltar que, a nosso ver, ambas as traduções fazem perder o vigor originário da experiência dos gregos.

2 Um trabalho desta natureza tem aparentemente um recorte científico. Neste caso, o termo “científico” não é tratado genericamente e sim enquanto fundamentação.

células, ossos, músculos, sentidos, entre outros. Saramago (1995) resumiu numa palavra aquilo que lhe pareceu ser o humano: inominável. Ser o inominável é ser o sem nome, o indefinível. Mas é certo que a ciência jamais aceitaria como definição a indefinição. Significa dizer que não é próprio da ciência admitir como possibilidade de acesso ao saber um conceito que não pode ser medido, calculado, representado, ou seja, um conceito que não pode ser conceituado. Mas por intuirmos que justamente aí reside algo de misterioso e sagrado é que preferimos percorrer outra via que não a científica para pensar a procura que se dá no humano pelo sentido de ser e pelo sentido do ser.

Um olhar desatento talvez não perceba tanta diferença entre pensar o sentido de ser o que o humano é e pensar o sentido do ser, mas algo nos pede um pouco de cautela e faz com que tenhamos o cuidado de perceber que aí se instala uma diferença primordial para o caminho de pensamento que estamos a tomar. É que estamos por demais habituados a pensar o ser enquanto verbo de ligação, mas restrito a esta classificação nos parece que o ser perde seu caráter originário de potência e vigência.

O entendimento gramatical a que está reduzido o verbo ser como uma mera ligação implica o esquecimento ontológico, isto é, o esquecimento da questão fundamental que se impõe para toda e qualquer coisa – o esquecimento não acidental acerca da questão – o que é o é? (JARDIM, 2005, p. 166, grifo do autor)

Jardim (2005) esclarece que o pensamento baseado nas proposições representacionais, muito características na e da Cultura Ocidental, impõe a adequação de ideias como fundamento para constituição de conceitos. Na verificabilidade de uma afirmação, como por exemplo, o quadro é branco, pergunta-se o que é quadro, pergunta-se o que é branco, verifica-se se há adequação entre estes dois termos e a partir daí constata-se se a frase é correta ou não. Entretanto, não se pergunta o que é o é! Este passa totalmente despercebido, mas se procuramos pelo sentido do ser, urge tirá-lo da gaveta do esquecimento e trazê-lo para o pensamento.

Antes de qualquer tentativa de pensarmos a questão do ser, é preciso esclarecer de antemão a completa impossibilidade de defini-lo. O ser não cabe em conceitos, em proposições, em formulações. Se nossos maiores esforços se concentrarem na tentativa de esgotar o ser em definições, reconhecemos que estaremos sempre fadados ao fracasso. Contudo, não é por isto que não possamos perguntar pelo ser e adentrar o caminho da reflexão. É verdade que por vezes, ao longo deste trabalho, recorreremos a conceituações, mas são apenas aproximações que encontramos para estabelecer um diálogo com as questões que estamos tratando. É verdade também que não conseguiríamos fazer de outro modo. Vale ressaltar que nossa pretensão não é responder às questões, mas colocá-las tal qual elas já se apresentaram a nós. Colocamos a questão do ser por ele próprio já ter se anunciado, de alguma maneira. Uma vez escutado seu apelo, já não é mais possível ignorá-lo. Só nos resta escutar, cada vez mais atentamente, pois pensar o ser é o que se apresenta a nós como o mais digno de ser pensado. No âmbito deste trabalho, nossa tentativa é pensar o ser em

sua relação primordial com o silêncio e a música.

Inicialmente, podemos nos aproximar do modo como Heidegger coloca a questão do ser. Para o pensador, o ser pode ser pensado como “a ‘força silenciosa’ do poder que quer, isto é, do possível.” (HEIDEGGER, 2009, p. 30). Se outrora afirmamos que o humano enquanto doação do real é inteiramente possibilidades e para possibilidades, como força silenciosa do possível o ser é A possibilidade das possibilidades, isto é, o que faz com que, de algum modo, tudo o que vigora ou não possa vir a vigorar, o que faz com que tudo o que se apresenta ou não possa vir a se apresentar, o que faz com que tudo o que está encoberto possa vir a se descobrir.

A relação entre silêncio e música no pensamento do ser tem sido, para nós, cada vez mais emblemática pela proximidade destas três vigências. Ao admitirmos o ser como a força silenciosa do possível enquanto A possibilidade das possibilidades, podemos nos aproximar do silêncio como uma de suas facetas (do ser). Significa: silêncio enquanto condição de e para possibilidades de um dizer, sendo ele próprio um dizer. Pensar o silêncio como condição de e para possibilidades de um dizer, sendo ele próprio um dizer, implica sair da esfera dicotômica que antagoniza silêncio e som como se o silêncio fosse ausência de som e vice-versa. Somente escapando desta relação binário-opositiva é possível pensar música e silêncio como uma unidade que diz o ser, música como voz do silêncio, música enquanto possibilidade do dizer propriamente dito. O fato de o discurso musical dizer o inaudito³ aproxima música e silêncio numa unidade que desvela o ser em tudo o que desencadeia realidade. O discurso do ser é o discurso dos discursos e requisita toda nossa atenção nos convidando a uma disponibilidade de sincronia, diacronia, sintonia, aguardo, espera, escuta, entrega.

Antes de prosseguirmos cabe abrir um parêntese para esclarecer que nas questões que referimos anteriormente a cerca do modo de descobrimento que se dá no humano, a importância não está tanto no *quem* sou ou no *o que* sou ou no *por que* sou ou no *para quê* sou. Se há alguma importância em atender o apelo de tais questões, e nós cremos que é importantíssimo, pensamos que é muito mais pela localidade para a qual elas, as questões, nos enviam. E que lugar é este?

A palavra “lugar” significa originariamente ponta de lança. Na ponta de lança, tudo converge. No modo mais digno e extremo, o lugar é o que reúne e recolhe para si. O recolhimento percorre tudo e em tudo prevalece. Reunindo e recolhendo, o lugar desenvolve e preserva o que envolve, não como uma cápsula isolada mas atravessando com seu brilho e sua luz tudo o que recolhe de maneira a somente assim entregá-lo à sua essência. (HEIDEGGER, 2012a, p. 27)

O lugar para o qual somos enviados pelas questões é o lugar onde somos entregues à nossa própria essência: lugar de habitação em que o homem habita e concomitantemente é habitado, “morada do homem: o extraordinário.” (HERÁCLITO apud LEÃO, 1980, p. 133); lugar de reunião que faz convergir pensamento, mistério, espanto, encanto, saber e necessariamente não-saber; lugar de procura em que se

3 Na contramão do senso comum, pensamos o inaudito aqui como uma comunhão do dito e não dito.

busca o sentido de ser o humano que somos e não somos; lugar de cura (cuidado) que salvaguarda, ainda que apenas em parte, o ser, este sim, um agir inaugural que não cessa de acontecer _condição para todo e qualquer sentido; lugar de vibração que faz soar e ouvir na calada da noite o canto das musas, a música primeva onde se dá “o mais alto grau de realização de qualquer real.” (LEÃO, 2010, p. 38); lugar de recolhimento onde vigoram silêncio, escuta e fala; lugar de solidão em que se conjuga a mais íntima convivência; lugar de convivência em que se conjuga a mais íntima solidão; lugar de quietude que faz consonância com linguagem; lugar de angústia perante a compreensão de poder-ser, a cada instante, tantas e quantas possibilidades. É neste lugar que é possível romper limites e transcender fronteiras espaço-temporais para esperar o inesperado, ver o invisível, escutar o inaudível e dizer o inefável.

1 | PARA ALÉM DA FUNCIONALIDADE DE TUDO E TODOS

O despertador toca. Programado pelo homem para programar o despertar do homem, o despertador pronuncia o som do tempo medido, anunciando *Krónos*. Acostumado com o tempo medido, o homem atual pula da cama e inicia sua série de fazeres. E são tantos! No ritmo acelerado da vida moderna, o irromper do dia traz consigo o ímpeto para a pressa, impulso para uma produção cada vez mais exagerada embora insuficiente. Fascinado pela ciência e pela técnica, o homem moderno ou pós-moderno, tendo acolhido a vigência destas, tenta dominar, controlar, prever, determinar, comandar e conduzir aquilo que não pode ser dominado, controlado, previsto, determinado, comandado e conduzido: o real.

Parece que era outro o tempo em que os recursos tecnológicos ainda não exerciam tanta influência sobre o homem. Paira momentaneamente em nós a dúvida se este é um mero saudosismo em relação ao passado ou se de fato as transformações tecnológicas trouxeram consigo um modo distinto de se apreender e constituir mundo. Pensando mais profundamente esta questão a dúvida se dissipa e percebemos que o contrário é que é verdadeiro. Significa que foi um modo distinto de se apreender e constituir mundo, mais especificamente o modo da Cultura Ocidental, que fez com que a técnica e seu desenvolvimento trouxessem consigo as transformações tecnológicas que na época atual tanto influenciam o humano.

Na calada da noite? Angústia. Sim, uma profunda angústia em relação ao ofuscamento de saber, informação, tecnologia e fazeres vigentes na contemporaneidade da Cultura Ocidental, época de superficialidades, efemeridades, banalizações. Tamanha angústia não se dá apenas pelos excessos já mencionados, mas principalmente porque estes excessos tentam sufocar, por assim dizer, o pensamento que pensa o sentido do ser. É verdade que pensar a dimensão originária do ser é inerente ao humano, independente da época e cultura em que está inserido. Entretanto, o alarido técnico-científico ocupou de tal forma a existência do homem que este, em geral, não

se abre para as possibilidades do que não seja previsível, calculável e funcional. Seu contentamento com o ter é sempre insuficiente, pois o ter só pode abarcar plenamente o ser quando o homem se apropria deste, tomando posse do que se é. Mas, quando se esquece de pensar o sentido do ser, cada vez mais se faz presente o vazio que se dá na ausência do sentido. Por isto, “urge o pensamento do sentido.” (HEIDEGGER, 2012b, p. 59).

Mas afinal o que estamos chamando de sentido? O que estamos chamando de ser? E o que estamos chamando de sentido do ser? Numa primeira aproximação apresentamos o ser como A condição de possibilidade das possibilidades de todo e qualquer sentido, mas esta colocação ainda não esclarece muito as coisas. A grande dificuldade que encontramos para responder estas questões é a impossibilidade de esgotar o ser e o sentido numa definição, como já explicitamos anteriormente. Mas esta é a expectativa, na qual já estamos inseridos pela tradição técnico-metafísica, de respondê-las objetivamente através do discurso. Na referida tradição, o pensamento metafísico é o eixo norteador em que se passou a buscar o fundamento da totalidade dos entes por meio de toda uma operação intelectual, lógica e racional para estabelecê-lo como conceito. Nestas bases, o homem deixou de apreender o real desde o próprio real, isto é, desde como o próprio real se diz, se mostra, se apresenta, para adequá-lo e correspondê-lo a um conjunto de parâmetros pré-estabelecidos. Entretanto, a pergunta pelo ser não pode ser respondida pelo discurso, isto é, pelas definições e adequações, onde se tenta representar algo por um outro algo logicamente comprovado.

É que o ser não somente não pode ser definido, como também nunca se deixa determinar em seu sentido por outra coisa nem como outra coisa. O ser só pode ser determinado a partir de seu sentido como ele mesmo. Também não pode ser comparado com algo que tivesse condições de determiná-lo positivamente em seu sentido. O ser é algo derradeiro e último que subsiste por seu sentido, é algo autônomo e independente que se dá em seu sentido. (LEÃO, 2010, p. 204)

Mas, poderá argumentar o leitor, se o ser não pode ser definido, de que adianta perguntar por ele? Se não pode ser conceituado, a pergunta pelo ser não serve pra nada? Não tem utilidade alguma? Ora, contra-argumentamos, desde quando as questões que nos tomam tem que ter alguma utilidade, tem que servir para alguma coisa? Aliás, desde quando tudo tem que ter alguma utilidade e serventia? Respondemos: desde quando a técnica moderna passou a vigorar como principal matriz pulsante. Na vigência da técnica como dimensão tudo é pensado no âmbito da funcionalidade causal, onde só tem valor o que é útil para os sistemas de produção e consumo. Disto resultou a correlação de sujeito e objeto.

É esta a distorção fundamental que se arraiga em nosso modo de ser moderno: a realidade se esgota na correlação de objetividade- subjetividade. Em todo espectro de relações da modernidade, a alternativa de sujeito e objeto exerce uma decisão de essência: a decisão de que na funcionalidade de tudo e de todos reside o sentido de ser e realizar-se, mora o vigor originário do valor e da verdade. (LEÃO, 2010, p. 159)

A funcionalidade de tudo e de todos nos impede de ver o real tal qual ele se

mostra. A funcionalidade de tudo e de todos nos impede de escutar o real tal qual ele se diz. A funcionalidade de tudo e de todos nos impede de perceber o real tal qual ele se apresenta. Ver, escutar e perceber querem dizer uma unidade de apreensão do real, isto é, de tudo o que se mostra, de tudo o que se diz e de tudo o que se apresenta. É que na funcionalidade, o homem tenta decidir como, quando, em que medida e a causa pela qual o real se manifesta. O que nos parece tão difícil aceitar ou compreender é que o real independe do humano! No relacionamento do homem com o real, o homem não é nem sujeito nem tampouco objeto, mas é ele também doação do real (sem deixar de ser o próprio real em sua dinâmica). O real se dá, se mostra, se diz e se apresenta no humano, mas não apenas no humano, não é exclusivo ao humano e muito menos pode ser determinado ou controlado pelo humano. Na tentativa de manipular o real para obter algum controle ou segurança, o homem reduziu tudo e todos ao nível da funcionalidade correndo o risco dele próprio se tornar apenas mais um recurso técnico. É o que nos alerta Castro:

O conhecimento dito técnico-científico nunca é neutro, embora nele o valor determinante seja a eficiência do funcional. Mas eficiência para quê? O perigo está em aliciar e tornar o ser humano apenas mais um instrumento funcional num mundo funcional, fazendo do ser humano apenas “recurso técnico” e um consumidor. (CASTRO, 2015, p. 25)

Mas vamos com calma. Falávamos do ser e agora falamos do real. O que é isto a que estamos chamando de real? O real é doação do ser em seu movimento de aparição, eclosão, presentificação. Neste sentido, as questões referentes ao ser e ao sentido do ser ou mesmo quaisquer outras questões que nos interpelam são doação do real. As questões, em si mesmas, não tem uma função, não cumprem um papel. As questões simplesmente nos tomam ou não. São as questões que nos dão um aceno, nos fazem um apelo. A nós, cabe tão somente escutar este apelo e o modo como nós, humanos, podemos fazê-lo é pensando.

Assim, pensar o ser e o sentido do ser não é questão de utilidade ou funcionalidade. Aliás, na perspectiva do mundo funcional consolidado na relação causa-efeito pensar o ser é mesmo inútil, uma vez que não gera lucro, não contribui para o desenvolvimento econômico e, portanto, não tem valor, mas sobretudo porque não é causa-efeito. Justamente desta relação causal queremos nos desviar para retornar ao lugar das questões que fazem um apelo ao homem sobre o ser e o sentido.

No pensar, o ser se torna linguagem. [...] no pensar, o *sentido* do ser se torna *linguagem* do ser. E é na sua escuta que o homem pode apreendê-la. [...] Humanizar-se é aprender a pensar, porque nele se dá o sentido de ser e do ser. E nele e por ele, o humano encontra o seu lugar no todo da realidade, porque pelo pensar realiza o sentido do que é em suas possibilidades. (CASTRO, 2014, p. 188, grifos do autor)

Na unidade entre ser e pensar, o homem consuma sua plenitude de ser o humano que é, o modo como lhe foi dado participar do real. De todos os entes o homem é o único capaz de pensar sobre si e sobre a essência do que é ser não apenas o humano

que é, mas o ser que faz acontecer realidades e estabelecer sentido. “Sentido, enfim, é compreender-se sendo o que já desde sempre se é.” (CASTRO, 2015, p. 33). Somente na unidade entre ser e pensar, para além da funcionalidade de tudo e de todos, é que o homem ainda pode não se deixar automatizar e resistir à vigência técnico-científica moderna como se esta fosse o único modo de apreensão do real. Somente na unidade entre ser e pensar, para além da funcionalidade de tudo e de todos, é que o homem ainda pode se encantar com o mistério do real se desvelando e admitir sua pequenez e finitude perante o mistério da vida e da morte, da terra que germina flores, frutos, brotos e raízes, dos oceanos grandiosos, das incontáveis espécies de insetos e animais, aos quais o próprio homem nomeou por lhe ser entregue o mistério da linguagem. Somente na unidade entre ser e pensar, para além da funcionalidade de tudo e de todos, é que o homem pode reconhecer que não possui absolutamente nenhum controle sobre o mistério do real e que “nada mais é do que a ponta do fio de cabelo no flanco de um cavalo.” (CHUANG TSU apud MERTON, 2003, p. 133).

Na calada da noite? Música. Ao refletir sobre a falta de sentido que o pensamento no Ocidente percorreu desde o imperialismo técnico-científico, optamos por deixar de lado o utilitarismo à que também a música se inseriu para pensar a música enquanto realização e realizadora do real, música que manifesta o ser. Ao assumirmos este caminho não significa que não consideramos os diversos papéis que a música cumpre em nossa sociedade, embora de fato não consideremos. Mas, nos parece um grave problema reduzir a música ao cumprimento de determinados papéis e funções. Afinal, tudo o que é útil acaba no inútil em algum momento, “o que é útil terminará por determinar sua própria inutilidade.” (JARDIM, 2013, p. 51). Para esta reflexão propomos uma hipótese: imaginemos que a música não contribui no raciocínio lógico, não desenvolve a coordenação motora, não estimula a memória, não interfere na capacidade de concentração, e por aí afora. Se a música não colaborasse nestes aspectos citados ou noutros, então ela não serviria para nada? Não teria utilidade? Deixaríamos de escutar ou fazer música pelo fato de que ela não contribui para alguma coisa neste sentido a que estamos pensando? Qual foi a última vez que escutamos uma música e tivemos a sensação de que o tempo parou? Qual foi a última vez que paralisamos diante uma música e rimos, ou choramos, ou sentimos alguma coisa que palavra nenhuma seria capaz de exprimir? Qual foi a última vez que fomos tocados, encantados, desarrumados internamente, mexidos e remexidos, pelo impacto de uma música?

Colocado dessa maneira, parece que vamos gradativamente caindo numa armadilha. É que nos parece que neste sentido, a música continua reduzida a alguma funcionalidade, mais especificamente a de provocar e/ou produzir emoções, sentimentos. Mas nesta afirmação percebemos ainda que a essência da música continua a nos escapar, pois em sua essência, a música não se reduz nem à funcionalidade de provocar e/ou produzir emoções.

Na calada da noite? Silêncio. É que pensar a música como manifestação

do ser requer de nós a disponibilidade para uma escuta que só é possível se nos recolhermos da balbúrdia, da agitação, do cotidiano, do impessoal onde se tenta padronizar tudo e todos para as finalidades pretendidas. Tal recolhimento possibilita não uma paralisia, como muitos tendem a pensar, mas uma certa movimentação. Não estamos pré-ocupados, entretanto, com a medida em que se dá este movimento, mas sim com o fato de que há necessariamente algum movimento. E que movimento é este? A questão que se põe no sentido manifestante da música nos movimenta de um lugar desconhecido, inabitado, do ainda não-sabido, para as possibilidades de uma experiência. Se não fosse assim, a questão não seria questão! Mas o que quer dizer experiência?

Toda procura advém sempre enquanto experiência. Todo conceito advém sempre enquanto experiência [...] Das experiências surge um aprendizado, passível de ser ensinado, porque é um saber baseado em conceitos, por exemplo, um carpinteiro que ensina o aprendiz a fazer móveis. Das experiências surge uma aprendizagem, algo absolutamente pessoal e impossível de ser ensinado, porque não é redutível aos conceitos. A aprendizagem é experiência das questões. (CASTRO, 2011b, p. 215)

Justamente por não ser redutível aos conceitos, não nos é possível prever que tipo de saber pode resultar de tal experiência com a música. E nem é nossa intenção. Aliás, a maior presunção do intelectualismo calculável-metafísico tem sido a de querer pré-ver e pré-fabricar saberes e significados enquadrando tudo, inclusive a música, em algo servil e utilitário. O desvio deste pensamento é necessário, pois a música é literalmente imprevisível, principalmente se considerarmos o caráter de invisibilidade das duas dimensões que a compõem: o som e o silêncio. O que nos é possível é tão somente experimentar a música colocando-nos inteiramente à escuta, experimentar a música a partir do apelo originário do ser, experimentar a música como o desvelamento do ser. Na dimensão originária da música, o desvelamento se dá numa dinâmica essencial de desencobrimento onde o silêncio é condição de possibilidades e para possibilidades de um dizer que se mostra e de um mostrar que se diz, isto é, linguagem, isto é, sentido, conforme nos aponta Jardim (2013). Ora, o som acontece a partir do silêncio, condição de possibilidades, sua voz, sua fala. Pensar a música como a fala do silêncio implica necessariamente ouvir a música escutando o silêncio. Escutar o silêncio é necessariamente uma escuta do real, de tudo o que é, de tudo o que se apresenta e se mostra. Somente no pensamento calculável e calculista o silêncio poderia ser ausência, mas, originariamente pensando, silêncio é um modo de pronúncia do real, é um modo como o real se apresenta, é, portanto, presença.

A reflexão a cerca do silêncio em seu relacionamento com o dizer inaudito da música é uma meditação a cerca da espera necessária em tudo e por tudo o que se diz, se mostra, se faz presente, surge, nasce, aparece _ eclosão do real, desencadeamento de realidade, acontecer de realizações. A música, sendo um dizer que irrompe no e do silêncio, nos convida a uma atitude de sintonia, diacronia, sincronia, aguardo, escuta, entrega, espera. Tal espera se contrapõe com a atitude apressada do homem

atual, uma pressa que o coloca num fazer permanente e automático, numa ânsia por resultados rápidos e objetivos. Intercambiar a falta de sentido no pensamento acelerado que calcula com a escuta do sentido no pensamento sereno que espera, tomando a música e o silêncio como caminhos de reflexão é um convite que beira uma provocação. Tal provocação nos instiga a nos despirmos, ainda que não inteiramente, mas em alguma instância, da relação causal a qual o pensamento ocidental nos inseriu para percorrermos a via da escuta. A escuta de que? Do silêncio. E por que consideramos tão importante ouvir o silêncio? Porque “é na musicalidade do silêncio acontecendo que o ser se dá.” (CASTRO, 2011a, p. 103).

2 | O QUE NA MÚSICA É MUSA, SENTIDO E MEMÓRIA

Escutar o silêncio, colocar a música como sua fala e pensar este dizer musical como uma possibilidade de desencadeamento de realidade pode parecer estranho aos nossos ouvidos modernos. Para uns pode sugerir uma experiência mística; para outros um jogo de palavras redundantes; para outros ainda um emaranhado de termos abstratos. Mas não se trata nem de misticismo nem de redundância nem de abstração. Trata-se de pensar o movimento da música no dizer desvelante do real, cuja linguagem se dá no silêncio. Este dizer não nos parece místico mas mítico; não redundante mas circundante; não abstrato mas concreto. Vimos que um dos problemas da modernidade se concentra em reduzir tudo, inclusive a música, à causas e efeitos para cumprimento de finalidades. Não é à toa que temos música para festejar, música para dançar, música para apreciar, música para interpretar, música para analisar, música para vender, música para comprar, música para... Mas será que é possível vislumbrar alguma instância em que a música não seja para? No âmbito da funcionalidade, a música perdeu o vigor de ser o que originariamente é. Precisamos perguntar pela essência da música para penetrarmos com mais profundidade em seu dizer mítico, circundante e concreto.

Perguntar pela essência de alguma coisa é perguntar aquilo que ela é. O que é o é da música? A cada vez que perguntamos pela essência de algo nos afastamos necessariamente das proposições representacionais promovidas pela funcionalidade causal. Então nos é possível estabelecer outras relações com as coisas que não a das funções. O caminho implica em escutarmos o que as palavras dizem originariamente, isto é, palavras que dizem não porque se tornaram símbolo das coisas, mas porque nomeiam as coisas pelo que elas originariamente são. O que diz a palavra música em seu sentido originário? O que a palavra música nomeia?

Não é possível nos aproximar do sentido originário de música sem recorrermos à cultura arcaica grega, lá onde se deu os primeiros passos do que chamamos hoje de Ocidente. É importante, entretanto, considerar que o termo originário revela muito mais do que habitualmente entendemos. Não se trata de um momento cronológico que

marca o início de uma era. Resgatar o sentido originário de música é uma tentativa de captar o que não cessa de se doar enquanto música, a despeito das transformações que possam ter ocorrido ao longo da Cultura Ocidental. Mas é verdade que para resgatar seu sentido originário precisamos fazer uma retrospectiva para o contexto em que o termo música se deu. Vejamos:

A palavra música se diz em grego ἡ μουσική, e significa a arte das musas. A palavra é claramente aparentada com musa, não apenas com respeito à semântica, mas também sob o ponto de vista fonético. A palavra musa aparece quase por inteiro na palavra música, e é incontestável que possuem o mesmo radical. (JARDIM, 2005, p. 144)

Para os gregos, o termo ἡ μουσική (*mousikè*) tinha um sentido muito mais amplo do que habitualmente consideramos. Era uma forma adjetivada de musa, no contexto mítico, qualquer das nove deusas filhas de *Mnemosyne* e *Zeus*. De acordo com o mito, *Zeus* convoca *Mnemosyne*, deusa da memória, para partilhar o leito com o intuito de gerar divindades que pudessem lembrar a sua vitória sobre os deuses do Olimpo. As musas foram geradas no intuito de fazerem memorar os feitos de *Zeus*, isto é, conservar seus feitos na memória, não deixá-los cair no esquecimento. É da essência das musas, portanto, a capacidade de constituir memória e o modo como elas (as musas) o faziam era cantando. É assim que nos chegou o entendimento de musa como palavra cantada. A partir desta primeira colocação temos a aproximação entre música, musa e memória. Esta aproximação é determinante para o sentido originário de música, pois no sentido mais radical (em sua raiz) que possa ter, música é a palavra cantada que constitui memória.

Um segundo aspecto importante a ser observado na cultura arcaica grega se instala na oralidade, dado que o modo de apreensão da realidade nesta tradição era essencialmente auditivo. Numa era em que a escrita ainda não tinha sido inventada, o saber só podia ser constituído pelo que não podia ser esquecido, isto é, pelo que podia ser conservado na e pela memória. A palavra memória dita numa época em que a escrita ainda não havia sido desenvolvida traz um sentido muito distinto da memória dita numa época em que o acesso ao conhecimento só é legitimado pelos suportes da escrita. É até difícil para nós imaginar este cenário totalmente isento de livros, jornais e recursos promovidos pelo desenvolvimento cada vez mais acentuado da tecnologia como câmeras televisoras, computadores, celulares e talvez o ápice de todos os recursos, a internet, capaz de aproximar distâncias num grau jamais visto. O excesso de informação a que estamos expostos hoje a todo instante nos inebria de tal maneira que não é possível dar conta de tanta informação, de tanto conhecimento, de tanto saber. Muito menos possível é conservar tanta informação, tanto conhecimento e tanto saber na memória.

Mas nem sempre foi assim, nem sempre o conhecimento, que permitiu o desenvolvimento das culturas e suas manifestações, esteve reduzido às páginas de

um livro, às folhas de um jornal ou mesmo às gravações operadas pelas câmeras de cinema ou tevês, meios fonomecânicos etc. Conservar a memória já foi muito mais árduo do que possa nos parecer. No processo de conservação da memória, e com ela da identidade e da unidade cultural, a música, ou melhor dizendo, o-que-na-música-é-música, a musicalidade, foi o mais alto grau de possibilidade tecnológica possível. Só o musical merecia ser memorável. Isto é, só o que pudesse integrar a musicalidade era passível de ser memorável. Claro está isto, numa época histórica em que o homem era o suporte de sua própria memória. A partir da instauração da dicotomia entre o homem e sua memória, dicotomia vigente hoje, evidentemente fica muito difícil se compreender a música em sua relação com o que, para o homem, seja e possa vir a ser necessariamente memorável. (JARDIM, 2005, p. 180)

Quem era este homem que não acessava o conhecimento por meio de suportes tecnológicos, mas que trazia consigo o suporte supremo de sua própria memória? Quem era este que não recebia o conhecimento por meios de comunicação, mas era ele detentor do máximo poder da tecnologia de comunicação da época? Este era o *aedo*, o poeta-cantor. Na cultura oral grega, o poeta não era rechaçado, muito menos era um moleque de recados⁴. Pelo contrário, era quem estava mais próximo do saber, acima muitas vezes até mesmo dos reis. Ele ouvia o canto das musas, guardava seu canto na memória e assim passava a obter o poder de cantar, e com seu canto o poder de instaurar realidades, transpassar fronteiras, fundar conhecimento. O sábio era o poeta, aquele que não somente conservava na memória o que não podia ser esquecido como transmitia isto que não podia ser esquecido pela palavra cantada. As musas cantavam para o poeta que cantava para os homens comuns. A relação do poeta com as musas e com a memória é fundamental para compreendermos o sentido originário de música, pois com o poeta o sentido do canto se instaura. Vejamos como Torrano contextualiza o poeta na cultura arcaica grega:

Nesta comunidade agrícola e pastoril anterior à constituição da *pólis* e à adoção do alfabeto, o aedo (i.e., o poeta-cantor) representa o máximo poder da tecnologia de comunicação. Toda a visão de mundo e consciência de sua própria história (sagrada e/ou exemplar) é, para este grupo social, conservada e transmitida pelo canto do poeta. É através da audição deste canto que o homem comum podia romper os restritos limites de suas possibilidades físicas de movimento e visão, transcender fronteiras geográficas e temporais, que de outro modo permaneceriam infranqueáveis, e entrar em contato e contemplar figuras, fatos e mundos que pelo poder do canto se tornam audíveis, visíveis e presentes. O poeta, portanto, tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela Memória (*Mnemosyne*) através das palavras cantadas (Musas). (TORRANO, 1992, p. 16, grifos do autor)

O dizer cantante do poeta numa cultura oral tinha mesmo o poder de constituir uma espaço-temporalidade tão própria que modificava as experiências dos homens e assim era pela possibilidade que seu canto possuía de constituir mundo e mundos, pela possibilidade de seu canto instaurar sentido. O saber do poeta era “um saber produzido não pela habilidade gerada pela representação, mas para se efetuar como o que, em se realizando, se apresenta.” (JARDIM, 2005, p. 186). Jardim nos indica

⁴ Moleque de recado é uma expressão irônica usada por Gilvan Fogel (2007, p. 43) para enfatizar a funcionalidade atribuída ao poeta na modernidade.

a ligação íntima que os gregos mantinham com a dimensão poética, esta capaz de desencadear realidade e conduzir do desconhecido ao conhecido, do encoberto ao desencoberto. Inteiramente distinta da dimensão poética é a dimensão técnica (assimilada pela modernidade ocidental), justamente a que viria se tornar o principal modo de apreensão do saber na cultura marcada pela escrita, pela representação. Mas há um dado curioso: ambas as palavras, técnica e poética, dizem de um produzir, mas não qualquer produzir, dizem de um fazer, mas não qualquer fazer. O que faz com que o produzir da técnica seja diferente do produzir da poética? Será que sempre foi assim? Por que a cultura oral grega é marcada essencialmente pela dimensão poética enquanto a cultura gerada pelo desenvolvimento da escrita, talvez a maior de todas as tecnologias, é marcada essencialmente pela dimensão técnica? Compreender a diferença entre a dimensão técnica e a dimensão poética nos aparece assim como um terceiro aspecto relevante no encaminhamento para a essência da música como palavra cantada que estabelece sentido e constitui memória.

Heidegger (2012b) nos conduz ao entendimento de que a palavra técnica (no grego τέχνη, *tékhnē*), em sua essência, se dá como um modo de desencobrimento e isto tanto nas habilidades artesanais, quanto nas habilidades artísticas referentes às belas-artes, como ainda na assimilação ou produção de conhecimento. Técnica, pensado desta maneira, é possibilidade de fazer ser algo que não era; é possibilidade de fazer aparecer algo que não estava presente; é possibilidade de desencobrir algo que estava encoberto. No entanto, “o decisivo da τέχνη não reside pois, no fazer e manusear, nem na aplicação de meios, mas no desencobrimento mencionado. É neste desencobrimento e não na elaboração que a τέχνη se constitui e cumpre em uma pro-dução.” (HEIDEGGER, 2012b, p. 18). A palavra produção não é pensada aqui como fabricação ou rendimento. Em seu sentido etimológico a palavra produção “é constituída pelo prefixo *pro* (*hervor*) – para frente, para diante – e do verbo *ducere* (*bringen*) – conduzir, levar. Produção como fazer sair, aparecer, trazer à luz, apresentar” (MICHELAZZO, 1999, p. 159). Produzir, em sentido grego, é ação da poética. A palavra poética se diz no grego antigo ποιήσις (*poiésis*) e aponta para um “deixar-viger o que passa e procede do não vigente para a vigência” (PLATÃO apud HEIDEGGER, 2012b, p. 16). Temos assim que poética se refere a um produzir, a um fazer ser algo que não era, a um fazer aparecer algo que não estava presente e a um desencobrir algo que estava encoberto. Por pertencer à produção, técnica essencialmente pertence à poética, é algo poético. A diferença decisiva entre técnica e poética se dá na trajetória da Cultura Ocidental, onde a técnica foi perdendo seu sentido originário de um produzir marcado pelo desencobrimento para se converter num produzir marcado pela exploração. Esta a principal diferença entre ambas as dimensões, pois ao receber um caráter de exploração, a técnica dá ao movimento de desencobrimento um sentido de utilidade, de funcionalidade.

O modo de exploração vigente na técnica moderna transformou o relacionamento do homem com a natureza, do homem com a terra e por que não dizer do homem

com o homem. Explorando a natureza, explorando a terra e explorando a si mesmo o homem parece ter perdido o interesse em tudo o que não lhe pareça útil, que não tenha alguma finalidade, que não sirva para alguma coisa. Mas alguém pode contra-argumentar dizendo que a técnica também possibilita assombro, espanto e encanto. E não deixa de estar correto, afinal é mesmo impactante cada nova descoberta que a técnica produz. Haja visto pelos meios de transporte, só para citar um exemplo, que de pernas passou a cavalos e carruagens e bicicletas e carros e navios e trens e aviões e helicópteros e submarinos (não necessariamente nesta ordem). Distâncias que puderam ser encurtadas graças à técnica, muito útil para oferecer conforto e facilidades no viver. Entretanto, o encantamento com o desencobrimento baseado na utilidade tem duração, está fadado a terminar logo que qualquer outra coisa substitua sua função. Na vigência da técnica como dimensão o sentido se ausenta.

O modo de desencobrimento da dimensão poética é inteiramente outro. O dizer poético “designa aquela linguagem que mais se aproxima do ser” (MICHELAZZO, 1999, p. 141). Nada tem a ver com exploração nem com utilidade ou inutilidade, mas com uma abertura a tudo o que foge do lugar-comum, do cotidiano, do óbvio e do previsível abrindo possibilidades para a singularidade e a novidade com que o real a cada vez se apresenta. A dimensão poética é a unidade de ser e pensar, referida anteriormente; é a possibilidade de perceber o mistério articulado com o encanto frente ao revelado, desvelado, desencoberto. “Por isso mesmo é que a musicalidade é sempre poética, pois nela se dá e acontece a *poíesis*. Essa é a unidade vigorante e irradiante que funda todo o acontecer do nada em tudo. [...] Sempre se faz presente a unidade como o a-ser-pensado, pois é não-causalidade. Só o nada, o silêncio, o vazio está dado.” (CASTRO, 2011, p. 116). O que na música é música é o que na poética é poética, o fundar do acontecer do nada em tudo, o desencadeamento de realidade, o desencobrimento do real.

A unidade de música e poética traz a experienciação do acontecimento de *alétheia*, palavra que chegou a nós como verdade, mas que carrega um sentido bastante diferente do que habitualmente conhecemos. O termo grego *alétheia* para verdade em seu sentido originário não tem a ver com correção ou adequação de conceitos. Esta é a tradução que nos chegou na modernidade. Em seu sentido grego originário, *alétheia* aponta para um desvelamento, passagem do encoberto ao desencoberto, do velado ao desvelado. A palavra *alétheia* traz em sua origem a negação de *Léthe*, palavra grega para esquecimento. O alfa privativo é a negação do esquecimento. A palavra *alétheia*, deste modo, aponta para um não esquecimento. Ora, o esquecido é o que permanece oculto. O não esquecido é o que permanece não ocultado. *Alétheia* é, assim, a não ocultação do que não pode ser esquecido, um processo dinâmico de aparição, de desencobrimento. O que não pode ser esquecido é o que deve ser lembrado e o que deve ser lembrado se articula diretamente com o memorável. *Alétheia*, verdade, é, portanto, acionamento de memória. O dizer mítico, circundante e concreto da música é o dizer poético que possibilita sair de um espaço-tempo linear-cronológico para

adentrar um espaço-tempo incomum, não usual, imprevisível, onde ainda é possível se encantar e/ou se assombrar com *alétheia*, movimento de velamento e desvelamento do real. A essência poética configura uma unidade com a essência da música como experiência de *alétheia*, numa musicalidade desvelante que estabelece sentido e constitui memória.

3 | NA MUSICALIDADE DO SILÊNCIO

Desde o início deste trabalho colocamos a questão do ser e do sentido em sua articulação com a música e o silêncio. Percorremos a trajetória da Cultura Ocidental em que tudo, inclusive a música, foi reduzido a uma funcionalidade apontando que em seu sentido originário música não se reduz ao cumprimento de uma função pré-determinada. No dizer mítico, circundante e concreto da música nos aproximamos de sua essência enquanto musicalidade capaz de desencadear realidade, estabelecer sentido e constituir memória. A partir destas colocações podemos fazer algumas provocações: onde podemos inserir a música instrumental, se tomamos a palavra cantada como ponto de partida para a essência da música? Tudo o que tem musicalidade é música? O que chamamos de música na atualidade da Cultura Ocidental conserva o sentido originário de música que desenvolvemos ao longo deste trabalho?

É preciso esclarecer que não há cisão entre música instrumental e música vocal. Esta separação é mais uma das categorias propostas no percurso da Cultura Ocidental cujo saber é baseado no método científico. Qual é o mecanismo da ciência senão isolar o objeto de seu contexto e conceituá-lo segundo seus atributos? Ora, dizer que uma música é instrumental porque não possui uma letra sendo cantada é anular a essência da música e criar uma dicotomia que não existia em seu sentido originário. E isto porque toda palavra é instrumental! Não instrumental no sentido técnico, como meio para um fim, mas no sentido de instrumento musical propriamente dito. É que toda palavra possui um ritmo próprio e uma entonação própria, de acordo com quem diz e como diz. Toda palavra carrega consigo uma musicalidade própria. A palavra é instrumento não pelo significado que comporta, mas pela sua musicalidade. É a musicalidade da palavra que possibilita estabelecer sentido e não seu significado. Música não se restringe assim à música vocal por ser esta a única que canta. E isto porque todo instrumento (musical) é palavra! É que todo instrumento possui um ritmo próprio e uma entonação própria, de acordo com quem toca e como toca. Todo instrumento carrega consigo uma musicalidade própria. O instrumento é palavra na medida em que o instrumento canta com sua musicalidade, do modo como somente ele pode cantar. É a musicalidade do instrumento que possibilita estabelecer sentido e não seu significado. Música não se restringe assim à música vocal ou música instrumental. Então toda palavra é música? É se for capaz de estabelecer sentido e constituir memória. Não é se não for capaz de estabelecer sentido e constituir memória. Toda música instrumental é música? É se for capaz de estabelecer sentido e constituir

memória. Não é se não for capaz de estabelecer sentido e constituir memória. Toda música é música? É se for capaz de estabelecer sentido e constituir memória. Não é se não for capaz de estabelecer sentido e constituir memória. Vivemos numa era em que jamais se produziu tanta música e vivemos numa era onde jamais se viu tanta escassez de música. Não nos cabe aqui apontar exemplos para diferenciar o que é música ou o que não é música, pois isto pareceria arrogância e até mesmo arbitrário de nossa parte. Nossa intenção foi apontar um princípio que possibilite a discussão: é música tudo o que com sua musicalidade estabelece sentido e constitui memória. Mas o que tem a ver o silêncio com tudo isto que foi posto? Como pode haver musicalidade no silêncio? “Toda realização musical é ontológica, porque, originando-se no *logos* do ser, são a voz/canto do silêncio, luz irradiante. Ser é Silêncio. Este não é o fim do processo, do acontecer incessante, é seu princípio, o originário.” (CASTRO, 2011a, p. 121).

A unidade de música e silêncio se apresenta como um movimento dinâmico gerador de sentido e memória. Silêncio vela o ser sendo condição para seu desvelar. Música desvela o ser sendo condição para seu velar. Ser é a unidade de silêncio e música na medida em que guarda em si esta tensão de velamento e desvelamento. A musicalidade do silêncio é a musicalidade do ser em tudo o que vela e desvela. Na musicalidade do silêncio o ser se diz.

REFERÊNCIAS:

CASTRO, Manuel Antônio de. Musicalidade: o penhor de aprender e ensinar. **Terceira margem:**

Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Pós-Graduação, Ano XV, n.25, jul-dez., p. 93-125, 2011a.

_____. **Arte: o humano e o destino.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011b.

_____. Pensar. In **Convite ao pensar.** Coord. e org. Manuel Antônio de Castro... [et. al.] – 1. ed. – Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 187 e 188, 2014.

_____. **Leitura: Questões.** 1. ed – Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2015.

FOGEL, Gilvan. O desaprendizado do símbolo (a poética do ver imediato). **Revista TB,** Rio de Janeiro, out. – dez., p. 39-51, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **Sobre o humanismo.** Trad. Emmanuel Carneiro Leão. – 3 ed. – Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2009.

_____. **A caminho da linguagem.** Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback – 6 ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2012a.

_____. **Ensaios e conferências.** Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback – 8. ed. – Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012b.

_____. **Ser e tempo.** Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback – 9. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes;

Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2014.

JARDIM, Antonio. **Música: vigência do pensar poético**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. Poética: o modo essencial de pronúncia do real. **O sagrado, a arte e a filosofia**. Renata Tavares, Everton Grein (org.). São Paulo, SP: LiberArs, vol. 2., p. 45-67, 2013.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. **Diagrama. Heráclito. Fragmentos. Origem do pensamento**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

_____. **Aprendendo a pensar II**. 3 ed. Teresópolis, RJ: Daimon, 2010.

MERTON, Thomas. **A via de Chuang Tzu**. 11ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

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

PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Alberto Caetano / Fernando Pessoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

TORRANO, Jaa. **Teogonia. A origem dos deuses**. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 1992.

SOBRE A ORGANIZADORA

SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO: Mestre em Processos de Ensino, Gestão e Inovação pela Universidade de Araraquara - UNIARA (2018). Possui graduação em Pedagogia pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1989). Possui Especialização em Metodologia do Ensino pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1992). Trabalha como pedagoga do Instituto Federal de São Paulo campus São Carlos(IFSP/Câmpus Araraquara-SP). Participa dos núcleos: -Núcleo de Gêneros e Sexualidade do IFSP (NUGS); -Núcleo de Apoio às Pessoas com Necessidades Educacionais Específicas (NAPNE). Desenvolve sua pesquisa acadêmica na área de Educação, Sexualidade e em História e Cultura Africana, Afro-brasileira e Indígena e/ou Relações Étnico-raciais

Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/5670805010201977>

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-105-3



9 788572 471053