

Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
Centro de Ciências Sociais Aplicadas  
Programa de Pós-Graduação em Educação  
Núcleo de Estudos e Pesquisa em Educação, Ciência e Tecnologia - NEPECT  
Grupo de Estudos da Complexidade - GRECOM

Silmara Lídia Marton

*Música, filosofia, formação:  
Por uma escuta sensível do mundo*

Natal -RN  
2005

Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
Centro de Ciências Sociais Aplicadas  
Programa de Pós-Graduação em Educação  
Núcleo de Estudos e Pesquisa em Educação, Ciência e Tecnologia - NEPECT  
Grupo de Estudos da Complexidade – GRECOM

Silmara Lídia Marton

*Música, filosofia, formação:  
Por uma escuta sensível do mundo*

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como exigência parcial à obtenção do título de Mestre em Educação, sob a orientação da professora Dra. Maria da Conceição Xavier de Almeida.

Natal -RN  
2005

Catálogo da Publicação na Fonte. UFRN / Biblioteca Setorial do CCSA  
Divisão de Serviços Técnicos

Marton. Silmara Lídia  
Música, filosofia, formação: por uma escuta sensível do mundo. /  
Silmara Lídia Marton. – Natal, 2005.  
179 p. il.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria da Conceição Xavier de Almeida.  
Dissertação (Mestrado em Pedagogia) – Universidade Federal do Rio  
Grande do Norte. Centro de Ciências Sociais Aplicadas. Programa de Pós-  
Graduação em Educação.

1. Educação – Tese. 2. Filosofia - Tese. 3. Complexidade – Tese. I.  
Almeida, Maria da Conceição Xavier de. II. Universidade Federal do Rio  
Grande do Norte. III. Título.

RN/BS/CCSA

CDU 37.036(81)(043.3)

## BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Maria da Conceição Xavier de Almeida – UFRN  
(Orientadora)

---

Prof. Dr. Edgard de Assis Carvalho – PUC/SP  
(1º Examinador)

---

Profa. Dra. Terezinha Petrucia da Nóbrega – UFRN  
(2º Examinador)

---

Profa. Dra. Josineide Silveira de Oliveira – UERN  
(Suplente)

---

Profa. Dra. Eugênia Maria Dantas – UFRN  
(Suplente)

*Para Airton Luna, que conheci num momento de música e, desde então, encanta minha vida.*

*À minha mãe, Sônia Maria de Paiva Marton, exemplo vivo de persistência e superação. Antes severa e firme, hoje a minha amiga confidente.*

*Ao meu pai, Vicente Marton, homem simples, lutador, de muita fé e extrema generosidade.*

## AGRADEÇO

Aos meus pais, Vicente e Sônia, que muito trabalharam para iniciar minha vida e a vida das minhas irmãs nos estudos. Com vocês aprendo que sempre é preciso praticar a humildade, a generosidade, o respeito e a esperança para viver.

Às minhas irmãs Salete, Cibele, Silvana e Cecília, tão diferentes entre si e tão especiais! Sou grata pelos momentos prazerosos, engraçados e sérios que já tivemos juntas. Saudades!

Ao meu tio Juca (*in memoriam*), com quem troquei muitas idéias filosóficas e, que um dia, me disse para fazer um curso de mestrado.

A Airton, meu companheiro, sempre presente. Obrigada pela paciência, carinho e compreensão, principalmente quando tudo parece tão difícil de se concretizar.

Ao meu amigo e padrinho Souza, que também foi meu colega do curso de graduação. Grande filósofo com quem conversei prazerosamente horas a fio sobre filosofia.

Aos amigos da minha saudosa cidade de São Paulo, parceiros de momentos tristes e alegres e de muita cumplicidade, fidelidade e confiança mútua.

À minha orientadora Ceiza Almeida, mestre e amiga que sabe conjugar muito bem generosidade, inteligência, ousadia, docilidade e franqueza. Sempre me senti abrigada pela sua presença.

Ao GRECOM – Grupo de Estudos da Complexidade, que marcou minha vida intelectual fazendo-me vislumbrar um caminho científico integrado com saberes distintos e aberto a possibilidades. A pesquisa somente foi possível graças a esse grupo. A todos os amigos, agradeço pelos momentos de troca de idéias muito fecundos, de muita cantoria e deliciosos cafés. Um abraço especial a Ana Cecília, Rita, Fátima, Bruna, Josineide, Elisa, Sérgio, Carlos Aldemir, Henrique, Iran e Alex, que estão carinhosamente guardados no meu coração.

À família de Maurício, Fernanda e Maria Morena, pelos momentos alegres, pelos debates filosóficos e pelas rodinhas de violão em torno da fogueira.

Ao NEPECT – Núcleo de Estudos e Pesquisas em Educação, Ciência e Tecnologia, um espaço ímpar de discussão e convivência acadêmica.

À professora Terezinha Petrúcia da Nóbrega, mestre na capacidade de perceber os sonhos dos alunos e alimentá-los com reflexões singulares e ousadas.

À professora Wani Pereira Fernandes que, sempre generosa e sensível às necessidades dos outros, emprestou livros e revistas que serviram de apoio a minha pesquisa.

Ao professor Edgard de Assis Carvalho por sugestões valiosas ao desenvolvimento desse trabalho.

Ao músico e professor Ronaldo Ferreira de Lima que, além da entrevista a mim concedida, me propiciou momentos de música memoráveis.

À Margarida Knobbe, escritora que, pelos seus textos, me inspirou a começar a escrever.

Ao amigo e professor Osvaldo Chiavone Filho que sempre, com sorriso aberto, motivou a mim e a Airton a perseverar em meio às dificuldades da vida.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRN pela receptividade e constantes gestos de simpatia.

Ao Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) pelo apoio financeiro essencial para o desenvolvimento da presente pesquisa.

Aos músicos Cleudo Freire, Gil Jardim e Benito Juarez que generosamente concederam uma parte do seu tempo para as entrevistas.

Ao universo, à criatura, à obra de arte, ao criador.

## Resumo

A música, mais que a palavra e o texto escrito, tem o poder de produzir o deslocamento do sujeito em relação às contingências do tempo e do espaço. Ouvir música é mais que um entretenimento. Como um artefato cognitivo que ultrapassa a experiência analítica e metonímica, as formas tonais duplicam a realidade, expandem sentidos, acionam a imaginação, retotalizam sentimentos, ampliam experiências, permitem o encontro do sujeito com as essências dos fenômenos que não são traduzíveis por palavras. Escutamos música para restituir nossa dignidade e conferir à vida mais verdade, mais concreção (Santiago Kovadloff). A melodia permite a experimentação dos estados de coesão, de conexão plena entre sentido e intenção, entre começo e fim, noutras palavras, da finitude da vida (Schopenhauer). O fenômeno musical provoca a expressão da dor, do sofrimento e, ao mesmo tempo, do júbilo e da alegria, reatando natureza e homem (Nietzsche). Com base nesse entendimento, a dissertação tem na música uma metáfora importante para compreender a complexidade humana, uma vez que ela propicia uma escuta sensível do mundo e mobiliza no sujeito a experimentação de diversos estados do ser. Podemos dizer que a música é um operador de conhecimento porque faz aflorar a audição interior, o encontro do sujeito consigo mesmo. Esse operador cognitivo aciona os pólos do espírito que fazem dialogar sensibilidade ética e estética, ordem e caos, silêncio e ruído, movimento e pausa, repetição e inovação. Pela experiência musical habitamos formas híbridas de sensibilidade e razão. O inacabamento, nossa principal característica como humanos, tem, na música, uma imagem ímpar, porque a música é expressão do devir. Para tecer esses argumentos, a dissertação parte dos estudos de Schopenhauer e Nietzsche sobre música, estética e metafísica; expõe fragmentos da biografia de três grandes pensadores contemporâneos (Werner Heisenberg, Ilya Prigogine e Edgar Morin) acentuando a presença da música em suas vidas; e, por fim, apresenta o que chamamos de biografias sonoras de quatro artistas-músicos brasileiros (Benito Juarez e Gil Jardim, de São Paulo, e Ronaldo Ferreira de Lima e Cleudo Freire, do Rio Grande do Norte).

Palavras-chave: Música – Filosofia – Educação – Complexidade.



## Resumé

La musique, plus qu'un mot et le texte écrit, a le pouvoir de produire le déplacement du sujet en relation aux contingences du temps et de l'espace. Entendre de la musique est plus que de l'amusement. Comme un artifice cognitif qui ultrapasse l'expérience analytique et métonymique, les formes tonales doublent la réalité, expandent les sens, actionent l'imagination, retotalisent les sentiments, amplient les expériences, permettent la rencontre du sujet avec les essences des phénomènes qui ne sont pas traductibles par les mots. Nous écoutons de la musique pour restituer notre dignité et conférer à la vie plus de vérité, plus de concrétion (Santiago Kovadloff). La mélodie permet l'expérimentation des états de cohésion, de conéction pleine entre sens et intention, entre commencement et fin, de la finitude de la vie (Schopenhauer). Le phénomène musical provoque l'expression de la douleur, de la souffrance et, au même temps, du jubile et de la joie, reliant nature et homme (Nietzsche). Tenant comme base cette compréhension, la dissertation tient dans la musique une importante métaphore pour comprendre la complexité humaine, une fois qu'elle propicie une écoute sensible du monde et mobilise dans le sujet l'expérimentation de divers états de l'être. Nous pouvons dire que la musique est un opérateur de la connaissance parce qu'elle fait affleurer l'écoute intérieure, la rencontre du sujet avec lui même. Cet opérateur cognitif actione les pôles de l'esprit qui font dialoguer sensibilité, éthique et esthétique, ordre et chaos, silence et bruit, mouvement et pause, répétition et innovation. Par l'expérience musicale, nous habitons des formes hybrides de sensibilité et raison. L'inachèvement, notre principal caractéristique comme humains, a, dans la musique, une image impair, parce que la musique est l'expression du dévir. Pour tisser ces arguments, la dissertation part des études de Schopenhauer et Nietzsche sur la musique, esthétique et métaphysique; Expose des fragments de la biographie de trois grands penseurs contemporains (Werner Heisenberg, Ilya Prigogine et Edgar Morin) accentuant la présence de la musique en ses vies; et, par fin, présente ce que nous appelons biographies sonores de quatre artistes-musiciens brésiliens (Benedito Juarez et Gil Jardim, de *São Paulo*, et Ronaldo Ferreira de Lima et Cleudo Freire, du *Rio Grande do Norte*).

Mots-Clés : Musique-Philosophie-Éducation-Complexité.

## Sumário

<b>Abertura</b> .....	10
<b>Música e Existência</b> .....	29
Edgar Morin e a música - El reliquario.....	35
Werner Heisenberg e a música - A parte e o todo .....	53
Ilya Prigogine e a música - Fuga e flutuação.....	61
<b>Entre o sublime e o trágico</b> .....	72
Música como Vontade .....	74
Música como Vida .....	89
<b>Escutando o complexo</b> .....	109
Ordem – desordem - reorganização.....	110
O ruído, o inusitado, a emergência.....	118
A plenitude.....	127
<b>Biografias sonoras inacabadas</b> .....	131
Primeiro Dueto – Ronaldo Ferreira.....	132
Segundo Dueto – Cleudo Freire .....	141
Terceiro Dueto – Benito Juarez .....	152
Quarto Dueto – Gil Jardim.....	162
<b>Quais são as notas?</b> .....	167
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	174

# Abertura

*Solidão, o silêncio das estrelas, a ilusão  
Eu pensei que tinha o mundo em minhas mãos  
Como um deus que amanhece mortal*

*E assim, repetindo os mesmos erros, dói em mim  
Ver que toda essa procura não tem fim  
E o que é que eu procurei afinal*

*Um sinal, uma porta pro infinito irreal  
O que não pode ser dito, afinal  
Ser um homem em busca de mais  
Afinal, como estrelas que brilham em paz*

**O Silêncio das Estrelas - Lenine**

Sempre me impressionei com o poder mobilizador da música. Ela parece funcionar como um tônico que revitaliza as nossas energias físicas e psíquicas, fazendo emergir uma interioridade múltipla, mobilizando diferentes estados de espírito. A música é uma fonte poderosa de ligação do homem com a natureza, do sujeito consigo mesmo e dos indivíduos entre si.

A pesquisa, que é ao mesmo tempo referência, alimento e parte essencial da dissertação, surgiu destas impressões. Sei o quanto se diferencia a experiência propriamente musical manifestada na escuta, na composição e na interpretação, da experiência pautada no investimento científico acerca desta linguagem. Ouvir música, tocar um instrumento, compor e cantar são experimentações intraduzíveis porque nesses atos a música se apresenta tal qual é, corporificada. Porém, mesmo sabendo da intradutibilidade da experiência musical, ponho-me aqui o desafio de fazer com que o território do trabalho acadêmico possa acolher a sonoridade musical como uma metáfora para compreender a formação permanente do sujeito.

A pesquisa é fruto do desejo de dizer este intraduzível que é a música. Mas, como comunicá-lo? Confundida nesta dificuldade, vejo-me aos poucos fortalecida pela necessidade de compor um exercício de reflexão sobre o papel da música como um elemento ao mesmo tempo perturbador e reorganizador do conhecimento humano que, por sua natureza, precisa respirar razão, mas também emoções criativas marcadas pela singularidade das experiências estéticas vividas.

No prefácio ao livro “A Surpresa do Mundo: ensaios sobre cognição, cultura e educação”, Conceição Almeida, ao relatar a visita da matemática, teóloga e educadora portuguesa Teresa Vergani ao GRECOM – Grupo de Estudos da Complexidade/UFRN, em maio de 2001, destaca a necessária aliança entre o rigor do pensamento, a disciplina intelectual e a escuta de ‘outras linguagens’ sensíveis do mundo. Essa aliança triangular conformaria a base de uma ciência da complexidade em construção.

"No Grecom, por quase um mês, a miúda portuguesa nos fez compreender que a exuberância, rigor e criatividade do pensamento nascem da disciplina intelectual: passava horas a fio em um pequena sala, silenciosa, a ler a produção dos pesquisadores do grupo. Também silenciosa e leve como a pluma deslocava-se até uma árvore, andava sob o sol, procurando suas escamas ...

Se tomamos como referência a classificação dos dogon, que circunscreve 48 categorias de palavras – sem semente, fértil, quente, vagabunda, fria, pesada, sem caminho, etc. -, podemos dizer que as [palavras] pronunciadas por Teresa Vergani correspondem à categoria das palavras úmidas ou palavras vivas. Elas têm a sonoridade da ética da compaixão, o aroma do pensamento da incompletude, a tonalidade de uma ciência aberta e incerta. Para Teresa, a expansão da palavra gera vida e ‘possui a sabedoria da palavra aquele que entende, e responde, à mensagem codificada do mundo’. Daí seu livro de poemas ‘A Palavra e a Pedra’, expressão que pode muito bem sintetizar a aposta de uma ciência da complexidade: é preciso escutar outras linguagens para desenhar o perfil de um conhecimento que sabe dialogar com os mistérios do mundo” (Almeida, 2003).

Também no artigo “Por uma ciência que sonha”, Almeida fala de um caminho

do *meio* pelo qual o conhecimento complexo transita: entre o poético e o prosaico. “Se o lugar da respiração da ciência deve ser o caminho do meio entre a imaginação e a razão, o lugar da transposição poética dos fenômenos, o lugar que transforma o ‘sobreviver’ em ‘viver’, como quer Edgar Morin, esse lugar requer um intelectual capaz de investir na emoção ao mesmo tempo como uma *ferramenta cognitiva, um argumento e um estilo de vida*” (Almeida, 2003a, p. 34).

Nesse mesmo diapasão é possível afirmar que a música é um artefato cognitivo que pode *umedecer* os discursos, sobretudo o filosófico, que não se reduz a meras abstrações, mas a um “algo” que diz de cada um de nós - expressão do indizível, dos sentidos que buscamos, dos valores que fundam nossas escolhas, das sensações, das percepções, do nosso querer, nossa vontade, de nossa condição humana que abriga, inclusive, a fatalidade. “Umedecer as palavras é escolher a melhor composição química da saliva, prover a sonoridade adequada à dança dos discursos que criam, dos conceitos que fazem nascer, da compreensão do mundo que alimenta a vida porque convive com a morte” (Almeida, idem, idem).

Além de afirmar o caminho úmido propiciado pela sonoridade do mundo, compartilho também do sentido que o filósofo Santiago Kovadloff adota para a música: uma *concreção*, porque no ato da escuta experimentamos uma vida mais *viva*, mais oxigenada, mais fluente. Ao mesmo tempo, contemplamos o homem que se pode reconhecer apenas sendo. Para Kovadloff, “a música oferece ao homem um espelho onde, ao se contemplar, pode reconhecer-se invisível. Este reconhecimento equivale ao do tempo concebido como núcleo da existência. Ver-se invisível é sentir-se passar, saber-se criatura, aceitar-se como demanda insaciável de fundamento” (Kovadloff, 2003, p. 68).

Nutrida pelo desejo de “abraçar” outras formas de compreensão do mundo e da vida, esta dissertação relaciona filosofia à música no contexto da educação, assumindo esta última como a formação permanente do sujeito, dentro e fora da escola. Pela filosofia, somos incitados a problematizar a condição humana percorrendo as diferentes interpretações de diversos pensadores. A filosofia é um convite a penetrar nas essências que habitam as coisas e o ser humano. Pela música, nos sensibilizamos com o movimento das emoções e invisibilidade do mistério da vida. Sua significação, se há, reside no ato de não representar este ou aquele conteúdo específico, mas em exibir por uma articulação de estruturas tonais a “vida dos sentimentos”, não restringindo-se ao prazer ou a dor de uma existência específica, mas à dor, ao prazer, ao êxtase que habitam as essências de todos os fenômenos que a linguagem das palavras não acessa direta e fielmente.

Dessa forma, a música capta, mas sem traduzir, o indecifrável, o incomunicável, o indefinível de forma real, direta. Captar esse universo promovido pela escuta musical é experimentar o que está na ordem do absoluto, do infinito, do permanente, do intransitório, do atemporal.

Pela corporificação das formas musicais, somos tomados por um sentimento de unidade que nos liga à humanidade, destacando em nós uma ética de compreensão mútua e múltipla. Contemplando a beleza do homem fundido a sua natureza, desenvolvemos uma ética de reconhecimento da finitude humana. Ao mesmo tempo, este é um fenômeno que aponta para uma nova educação respaldada por uma estética de transfiguração do sofrimento em alegria como possibilidade compensatória e criativa de superar a realidade. Pela experimentação musical, estetizamos a vida.

Como sujeitos, precisamos ao mesmo tempo de comida e arte para saciar a nossa fome. Necessitamos da razão sim, mas também de sonho para dar sustento a nossa interioridade difusa, incompleta, faminta de todos os alimentos. É disso que fala Arnaldo Antunes quando canta “Comida”:

“Bebida é água.  
Comida é pasto.  
Você tem sede de que?  
Você tem fome de que?  
A gente não quer só comida,  
A gente quer comida, diversão e arte.  
A gente não quer só comida,  
A gente quer saída para qualquer parte.  
A gente não quer só comida,  
A gente quer bebida, diversão, balé.  
A gente não quer só comida,  
A gente quer a vida como a vida quer.  
Bebida é água.  
Comida é pasto.  
Você tem sede de que?  
Você tem fome de que?  
A gente não quer só comer,  
A gente quer comer e quer fazer amor.  
A gente não quer só comer,  
A gente quer prazer pra aliviar a dor.  
A gente não quer só dinheiro,  
A gente quer dinheiro e felicidade.  
A gente não quer só dinheiro,  
A gente quer inteiro e não pela metade”.

Complexo é o estado de estar possuído pela música. Ela nos mobiliza às vezes em direção ao ato contemplativo, às vezes em direção ao ato transgressor,



que não se excluem, mas operam lado a lado como manifestações criativas capazes de fazer habitar as essências do *sublime*, do *belo* e do *trágico* pela escuta sensível do universo das sonoridades.

Basta recordar qualquer instante de nossa vida em que a música se fez presente. Não havia nenhuma lembrança ou sentimento até então. Eis que toca uma bossa nova, num ritmo lento, no piano e aí, repentinamente, começamos a “pintar” uma imagem em nossa mente e experimentamos um sentimento de compaixão, de serenidade. Ou então, uma sonata que, ao ser tocada no violino, parece chorar despertando emoções intensas. Ou ainda, toca um frevo e, inspirado pelo ritmo rápido, nosso corpo começa a atuar como uma grande caixa de ressonância e começamos a fazer movimentos com os pés, com a cabeça, com as mãos, num grande êxtase.

A música é uma rica estratégia de mobilização de emoções no sujeito. Mas, não se restringe a isso. Através dela, experimentamos diversos estados, o que alimenta e complexifica nossa condição no universo. Ela atua como um operador de conhecimento porque amplia a sensibilidade estética e ética.

Pela música, podemos compreender que somos parte da natureza, aguçando um sentimento de pertencimento ao todo; ultrapassamos a finitude da existência humana quando acessamos as essências e experimentamos o sentimento sublime; reatamos com nossa natureza ao extravasar emoções. Libertos da lógica binária das oposições inconciliáveis, habitamos formas híbridas de sensibilidades e de compreensão da totalidade e do infinito; admitimos o inacabamento porque a música é a expressão do devir.

Falando sobre a missão da educação, diz Morin que ela “deve contribuir para a auto-formação da pessoa (ensinar a assumir a condição humana, ensinar a viver) e ensinar como se tornar cidadão” (Morin, 2003a, p. 65). Dessa perspectiva, penso que a música é uma arte que possibilita ao ser humano conhecer e compreender sua condição, viver uma vida mais poética, dar sentidos novos às coisas, possibilitando assim uma auto-formação mais plena e mais integrada com o cosmos.

Do diálogo da filosofia com a música podem proliferar discursos filosóficos mais melódicos e harmônicos que mobilizem os alunos a penetrar delicadamente no terreno arcaico das grandes interrogações humanas.

É relevante destacar que, no Brasil, há uma carência enorme de disponibilidade bibliográfica relativa ao estudo da filosofia da música. De acordo com Vladimir Safatle<sup>♯</sup>, a história das formas musicais é uma área da história da razão quase esquecida e a filosofia da música vem a demonstrar o quanto é relevante a problematização de questões internas musicais que estão intrinsecamente relacionadas a processos de racionalização e racionalidade, tais como relação entre pensamento e natureza, acaso e necessidade, formas de intuição do tempo, entre outras. À reflexão de Safatle é necessário acrescentar a relação entre conhecimento lógico e intuitivo, entre repetição e criação, entre ciência e arte.

Para operar uma relação entre modos de conhecer distintos, mas complementares entre si, Edgar Morin edificará o método complexo como uma estratégia capaz de religar o que foi separado pela ciência da fragmentação.

---

<sup>♯</sup> *Caderno Mais*, da *Folha de São Paulo*, de 28 de novembro de 2004. Vladimir Safatle é professor de Filosofia na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP – Universidade de São Paulo.

Fazendo uso da *migração de conceitos* de uma área disciplinar a outra e de *metáforas*, o método complexo permite religar o sujeito e o objeto, o homem e o mundo, a natureza e a cultura, o discurso científico e o mito, ciência e filosofia, a vida e as idéias.

Um dos grandes desafios das ciências da complexidade é promover o diálogo permanente com os múltiplos fenômenos mediante o trânsito por campos disciplinares distintos com suas linguagens específicas, para que o leque de interpretações se abra a múltiplas formas de saber e permita uma compreensão da complexidade do mundo. Em oposição à necessidade de enquadrar os fenômenos em padrões previamente estipulados pela perspectiva analítica regida pelos critérios da repetição, previsibilidade e ordem, aceita-se que no meio do caminho há variações, imprevistos e “ruídos”, que em nada se deslocam do rigor científico. Ao contrário, tudo que é da ordem do novo na ciência emerge de variações interpretativas e de fatos imprevisíveis.

Como anuncia Prigogine, vivemos um tempo marcado pela *irreversibilidade* e pelo *não-determinismo*. Daí porque o conhecimento científico – múltiplo, incerto e ambíguo por natureza -, precisa fazer uso da criatividade e da liberdade para construir o futuro, que não está determinado. Estamos imersos num terreno de possibilidades, probabilidades e possíveis.

Dada sua forma não-discursiva, a música permite uma conexão com a ambigüidade da condição humana, é um meio de expressão que diz o “indizível”, e pode revitalizar os caminhos da ciência. Reportando-me a uma frase da filósofa Susanne K. Langer, é oportuno assinalar que,

“tais formas não-discursivas, carregadas de possibilidades lógicas de significado, fundamentam a significação da música; e seu reconhecimento amplia nossa epistemologia a ponto de incluir não apenas a semântica da ciência, mas uma séria filosofia da arte” (Langer, 1971, p. 261).

Distanciando-se da analítica e da metonímia, a música opera analogicamente porque metaforiza as experiências do ser. Ela desencadeia a emergência de processos cognitivos ao sugerir e evocar imagens, provocar sensações, emoções, estados psíquicos e afetivos no interior do sujeito ouvinte.

O conhecimento por analogia, diz Morin, é produzido através da relação entre semelhantes dada pela percepção do mundo fenomênico nas suas similitudes. Nosso espírito/cérebro identifica formas parecidas, proporções similares, relações homólogas entre os objetos e os fenômenos e, por intermédio da memória, as registra e associa entre si, realizando projeções e aproximações de um tipo novo entre objetos e fenômenos. Esse conhecimento funciona como um facilitador de representações e teorias que, posteriormente, transformam-se nos modelos e formalizações do conhecimento científico. A complexidade do conhecimento humano reside na dialógica entre esses dois modos de conhecer: o modo analógico e o modo digital e lógico.

As metáforas, por sua vez, que são uma forma particular do conhecimento analógico, permitem um deslocamento do modo lógico binário de raciocinar sobre as coisas - que inclui ou exclui, que afirma ou nega, que define, que explica, que distingue - para, através de *evocações, ilustrações, sugestões*, promover no espírito humano um trânsito livre entre os territórios do real e do imaginário da vida, sob bem menos vigilância do pensamento racional/lógico/empírico. Há abertura para que sejam explorados os aspectos mais afetivos e poéticos do conhecimento.

“A metáfora é com frequência um modo afetivo e concreto de expressão e de compreensão. Poetiza o cotidiano transportando para a trivialidade das coisas a imagem que surpreende, faz sorrir, comove ou mesmo maravilha. Faz navegar o espírito através das substâncias, atravessando as barreiras que encerram cada setor da realidade; ultrapassa as fronteiras entre o real e o imaginário” (Morin, 1999, p. 157).

Não resta dúvida de que a criação comporta desvio, riso, loucura, poesia, incerteza, o diferente e o erro. A criação requer viabilizar mecanismos de comunicação entre o ser humano e o mundo que sejam menos viciados pela intervenção do discurso que explica, mas não diz.

A música não explica nada e ninguém em particular, mas sugere um reconhecimento, uma lembrança, uma imagem, um sentimento que pode estar ou não vinculado a uma experiência particular. Quando uma melodia toca nossa alma, é como se nosso sentimento estivesse impresso dentro dela.

A música permite contemplar sentimentos a partir da percepção de suas formas que se coadunam analogamente a nossa experiência. Como salienta a pesquisadora e musicista Maria de Lourdes Sekeff, a emoção conquistada na escuta musical envolve uma espécie de *“disposição que acompanha as tensões e distensões do discurso musical, seus movimentos e repousos, subidas e descidas, com expressão análoga em nossos sentimentos”* (Sekeff, 2002, p. 62). Há em cada ser humano um ‘ritmo afetivo próprio’ que é acionado por um tipo de música que lhe é similar.

“Todos conhecemos, por exemplo, pessoas de *temperamento emotivo*, prontamente acessíveis às emoções, à cólera, ao medo, à ira. No campo da música, a figura de Beethoven representa bem o *tipo emotivo*. Ao mesmo tempo, sabemos de pessoas ternas, sensíveis, amorosas, dispostas a experimentar sentimentos. São os chamados *tipos sentimentais*, como Schubert e Chopin. Também conhecemos aquelas dispostas a paixões e fanatismos, os conhecidos *tipos passionais*, como

Wagner” (Sekeff, idem, p. 57).

Entretanto, este aspecto, mesmo tão relevante, não é o único a determinar nossa experiência musical. Sofremos o impacto da cultura e construímos cultura, flexibilizando, desta forma, nossa reação a um repertório musical.

Pela música somos invadidos pela ilusão de acessar a alma do mundo e da natureza humana e sentimos que compreendemos não somente nossa alegria e nossa tristeza, mas a tristeza e a alegria existentes no mundo e em todo o ser humano. Quantas vezes nos ocorreu ao escutar o ritmo frenético de um tambor, sentir o coração bater mais rápido, sentir uma intensa alegria inesperada e, imaginariamente, nos transportarmos para um lugar estranho ao nosso cotidiano? Ou, ao escutar um repentista e o som de uma viola, percorrer o agreste e conhecer as dores e o humor do sertão? Ao ouvir *Boleros de Ravel*, podemos imaginar os passos que marcham em direção ao combate ou recordar de uma circunstância em que escutamos essa mesma música pela primeira vez. Escutar o som violento do choque entre as ondas do mar pode se constituir no cenário que se desloca a partir de uma sinfonia de Beethoven ...

A idéia de que na escuta musical ocorre um processo metafórico foi desenvolvida por estudiosos de música, entre eles Keith Swanwick, professor de Educação Musical, regente e ex-músico de orquestra. Para Swanwick, esse processo ocorre em três níveis: quando as notas soam como formas de expressão; quando essas formas assumem novas relações, causando a impressão de terem uma autonomia; e, finalmente, quando esta inter-relação de formas se funde às nossas experiências, aos nossos sentimentos.

No primeiro nível do processo metafórico ocorrido na escuta de uma música, agrupamos as notas que aparecem isoladas na pauta musical para lhes dar movimento, fluxo, continuidade. Assim, as notas passam a ser ouvidas como *gestos*, transformando-se em melodia. Não é por acaso que o maestro cria variados gestos que, de modo apropriado, provoquem determinados efeitos musicais. Em depoimento sobre suas memórias profissionais, que incluem lembranças fundamentais de sua vida pessoal, Isaac Karabtchevsky ressalta a importância do exercício do gesto para o desenvolvimento da personalidade do músico:

“É muito importante para os alunos, imediatamente após uma aula minha, poderem ficar diante de uma orquestra e exercitar o gesto. E como cada gesto corresponde a uma personalidade, é evidente que um gesto meu, que é efetivo para mim, pode não ser efetivo para o meu aluno. Então eu tenho que descobrir quais são os gestos que podem ser propícios a um amplo desenvolvimento da sua personalidade como músico. Essa é minha função” (Karabchevsky, 2003, p. 116).

A qualidade da interpretação dará a coloração àqueles sons de forma a não serem uma mera reprodução dos sentimentos e acontecimentos, mas a conter uma certa *similaridade* com os mesmos.

No segundo nível, experimentamos as surpresas da escuta quando as formas musicais são interrelacionadas de modo inesperado através de improvisações, de repetições e mudanças de ritmos, de pausas, enfim, de oscilações que provocam semelhanças com nossos sentimentos e, ao mesmo tempo, desvios que garantem sua existência própria, o que configura o terceiro nível. Aqui, experimentamos o que Swanwick chama de vivências transcendentais, espirituais, elevadas, *estéticas*, pelas quais somos despertados por um “forte sentido de significância”. Quando

esses três níveis metafóricos se combinam harmonicamente, a música consegue expressar a vida.

Swanwick enfatiza que há algo mais que faz com que a música seja tão poderosa. Isto se dá pelo fato dela “sugerir peso, espaço, tempo e fluência virtuais” (Swanwick, 2003, p. 34). Lembra que, normalmente, exprimimos estados de sentimento por meio de metáforas, como sentir-se “pesado como chumbo”, com a “cabeça leve”, “livre como o vento”. Nossas experiências deixam marcas, vestígios que não, necessariamente, penetram em nós de forma consciente, mas são novamente vivenciadas em forma de padrão na mente: a *schemata*, que significa fantasma, espectro. Assim, a música, por sua habilidade em operar com movimentos, transmite esses *shemata*, esse algo sem conteúdo, vago, no entanto persistente e pleno de sentido. “É precisamente por causa de sua não-literalidade, de sua não-explicita mais profundamente sugestiva natureza, que a música tem tanto poder de nos comover” (idem, p. 35).

Essas primeiras impressões e reflexões foram aos poucos tomando corpo, construindo caminhos e partituras abertas de pesquisa. Fui, então, procurando os solfejos e os tempos musicais que ligam as ciências da complexidade à música. É certo que já tinha à disposição importantes argumentos construídos por autores como Edgar Morin e Yves Bonnefoy no sentido de hipotetizar a importância das narrativas romanescas e da poesia na abertura de novos campos de compreensão do sujeito, da cultura e do conhecimento. Para Morin, o cinema permite aberturas cognitivas essenciais no sujeito e a literatura pode ser considerada uma escola de vida. Yves Bonnefoy fala da importância do ensinamento da poesia na escola. Para ele, a prática de aprender de cor poemas leva a criança ou o adolescente a



experimentar emoções, sonhar, se entusiasmar com os ritmos, descobrir a espontaneidade de uma voz, vivenciar uma intimidade no acesso a planos mais profundos e múltiplos de compreensão da subjetividade do poeta por meio da musicalidade dos versos. Como se fosse para ampliar essas hipóteses, se constitui fundamental discutir e compreender o papel que desempenha a música na complexificação das estruturas do espírito humano.

A dissertação está distribuída em quatro movimentos marcados por naturezas distintas e complementares. Como se fossem quatro adágios de uma mesma sinfonia, os quatro movimentos tecem como argumento central a idéia-mãe da pesquisa: a música é uma metáfora da complexidade.

No primeiro movimento, *Música e Existência*, argumento que podemos nos colocar à escuta de uma mensagem da humanidade por meio da escuta da interioridade de cada indivíduo na sua relação com a música, que é uma experiência comum a todos. Sejam músicos ou não, experimentamos música em nossas vidas. Para desenvolver esse argumento, discuto a importância da música na vida de Edgar Morin, Werner Heisenberg e Ilya Prigogine e mostro que, como numa organização hologramática, eles têm nessa arte um importante elemento reorganizador do seu conhecimento sobre o mundo e uma rica metáfora da complexidade de suas vidas.

A partir de relatos e fontes de suas experiências, identifiquei a presença da música no seu aspecto universalizante, unificador, que não cria representações, conceitos, significações do mundo, mas relata uma Vontade indecifrável, a “coisa-em-si”, o absoluto, o Uno ao qual o homem sempre aspira, tal como entende o filósofo Schopenhauer. Pude compreender a partir desses pensadores que a música

expressa a multiplicidade da vida, sua diversidade, nossas paixões. É uma estratégia de acesso à essência da condição humana, que cava sua unidade e diversidade porque penetra naquilo que particulariza cada ser humano e naquilo que é próprio de toda a humanidade: sua vida.

No segundo movimento, *Entre o sublime e o trágico*, apresento e discuto alguns dos argumentos centrais dos filósofos Arthur Schopenhauer e Friedrich Wilhelm Nietzsche, para os quais a música e a estética do sublime estão na raiz da condição humana. Para Schopenhauer, a música é expressão direta da essência verdadeira de todas as disposições e aspirações humanas: a Vontade, que não pode ser acessada através de conceitos formados a partir do princípio da razão. O homem é um ser de finitude, portanto ser de sofrimento que apenas mediante a apreensão do belo, suprimindo-se como indivíduo, como vontade, acessa a essência corporificada na música. Em outra direção, Nietzsche aponta que esta vontade, na sua multiplicidade, nos seus movimentos de criação e destruição, é uma vontade de poder, é vida que não deve ser suprimida, mas assumida. Para ele, no encantamento da música, incorporada no mito dionisíaco, o homem reata com a sua natureza e com a natureza do mundo, maravilhado e extasiado, para se fundir com o outro, rasgando o Véu de Maia e se reconciliando perante o *Uno primordial*.

Se a música recruta considerações filosóficas e científicas e experiências que não se reduzem ao interior de um indivíduo mas se dispersam em toda a humanidade, foi preciso percorrer, mesmo de que modo inacabado, ainda restrito, estudos acerca dessa grande arte por meio de músicos. Por essa razão, no terceiro movimento, *Escutando o complexo*, escuto e dialogo com músicos escritores como Robert Jourdain, Stephen Nachmanovitch e Maria de Lourdes Sekeff, e com a

filósofa Susanne Langer que, mediante suas obras, discutem os elementos da estrutura musical. Em seguida, tento mostrar como tais elementos colocam em “flutuação” (Prigogine) noções caras às ciências da complexidade, entre elas destaco o acaso organizacional provocado pelo “ruído” que se manifesta nos sistemas abertos auto-organizadores (Henri Atlan). Deste estado de “flutuação”, vislumbro a potencialização da compreensão da música como um poderoso operador cognitivo.

No quarto movimento, *Biografias Sonoras Inacabadas*, apresento as entrevistas com músicos com os quais tive o privilégio de dialogar. Diferentemente de uma postura investigativa que busca explicar o fenômeno reduzindo-o à confirmação de uma teoria ou de um conceito, por meio da atenção ao que se repete, ao que é regular, ao que se encaixa numa determinada disciplina, me concentrei no esforço de compreender a musicalidade que permeia a vida desses músicos. Assim, não me ative apenas a sua compreensão sobre música e sua prática, mas ao modo como a música influencia suas vidas e como eles compõem o mundo através da linguagem musical.

“... há ao mesmo tempo um estatuto singular/particular e um estatuto microcômico/hologramático no próprio objeto da investigação local. E o investigador está encarregado da difícil, temível e complexa tarefa de dar conta destes dois caracteres sem os afogar/dissolver um no outro. Também é por isso que a investigação local exige muita estratégia e invenção e que, se quiser ser ciência, tem de ser arte” (Morin, 1998a, p. 163).

As entrevistas foram possibilidades de encontro. Busquei abrir minha escuta inspirada no princípio do método complexo que opta pela estratégia em permanente construção como se estivesse sempre ajustando a lente de uma máquina fotográfica, ou refazendo parte das frases musicais.

Este encontro somente acontece quando mergulhamos na dimensão do outro, quando ultrapassamos os papéis de pesquisador e pesquisado, e de sujeito e objeto para construir conexões e conhecimentos compartilhados. Isto implica na afirmação “do caráter intersubjetivo de qualquer relação de homem para homem” (Morin, 1998a, p. 176). Há empatia, identificação, aprendizado, troca de idéias e afeição.

Motivada por esse novo estilo de pesquisador, movi-me entre as ramificações dos discursos, das memórias, das histórias contadas pelos músicos que me concederam entrevistas. Morin tem razão quando diz que “a dissociação cientificamente indispensável entre observação e participação é uma dissociação intelectual que não exclui a participação afetiva” (Morin, idem).

Utilizei como estratégia de abordagem a entrevista centrada, “na qual, após o estabelecimento de hipóteses sobre um tema preciso, o pesquisador conduz a entrevista com grande liberdade, de modo a que o entrevistado liberte toda a sua experiência pessoal sobre o problema levantado” (Morin, 1998a, p. 184). Desejando reter o máximo possível os elementos significativos, busquei escutar o revelador por trás dos pormenores, mergulhando na dimensão do outro. Descobri que estes músicos são criadores do seu tempo, porque apresentam riquíssimas emergências; são sujeitos que recriam e reordenam sentidos e fortalecem a idéia de que a ciência pode ganhar muito com a arte e, em particular, com a música.

Tenho como referência uma postura transdisciplinar e compreendo o método como estratégia, tal como proposto por Edgar Morin. Essa postura e compreensão me tornaram atenta aos princípios do método sugerido por esse pensador (*sistêmico ou organizacional, hologramático, retroatividade, recursividade, autonomia/dependência, dialógico e de reintrodução do sujeito cognoscente em todo*

*conhecido*) sabendo à partida que esses princípios são mais sinalizadores do que categorias a serem aplicadas. Essa estratégia de pensamento configura um pensar complexo, que “tece junto”, que admite o risco, o imprevisto, o obstáculo, a diversidade e a consciência da incompletude e do inacabamento; que se contamina pela parte e pelo local porque sabe que eles remetem e contêm o todo e o global, mesmo que deles ora se afaste, ora se aproxime.

Por fim, no quinto movimento, *Quais são as notas?*, anuncio a escuta sensível que prescindem da audição interior, abrigando o caos e a ordem, a repetição e a inovação, o conhecido e o inusitado.

Devo confessar que sinto-me ainda muito devedora com a música.

Como produto complementar da dissertação, foi produzido um CD com grande parte das músicas citadas nesse texto. Dessa forma, a leitura da dissertação acompanhada pela escuta de uma das sinfonias de Beethoven, da *Chacona* de Bach, Nietzsche, entre outros, pode propiciar uma escuta sensível das concepções filosóficas e científicas das quais trato nesta dissertação.

Se, conforme nossa hipótese de trabalho, a música é um acionador importante da interioridade múltipla do sujeito e um mecanismo que permite a religação com o mundo de forma mais totalizadora e imprevisível, uma educação para a complexidade deve fazer uso de artifícios metodológicos facilitadores para que crianças, jovens e adultos se abram à escuta da musicalidade do mundo.

Dessa perspectiva, a presente dissertação se constitui uma produção de conhecimento na área de interface entre música e formação.

# Música e Existência

*Poderíamos dizer que escutamos música para restituir à nossa pessoal imponderabilidade essa dignidade que, recuperada, confere à vida de cada um de nós mais verdade, mais concreção, uma complexidade mais sugestiva e menos sufocante.*

**Santiago Kovadloff**

*Como as ninfas das cigarras se libertam da enxúvia, as palavras precisam romper a prisão da racionalidade instrumentalizada e reduzida da informação para voar ao ritmo da musicalidade do pensamento analógico, mais universalista, ético e estético.*

**Margarida Maria Knobbe**

A música é uma linguagem universal. Está presente em todas as culturas de formas diversas. Expressa a interioridade humana nos seus múltiplos estados de ser. Isto implica em nos desviar de uma dimensão apenas circunscrita ao interior de um indivíduo com a pretensão de nele esgotar as possibilidades de compreender o fenômeno musical. Todos nós, seres humanos, independentemente de nossas aptidões, costumes, valores, crenças, idéias, somos movidos por esta linguagem que diz, nos sons, nossa intimidade, nossa "caverna" interior, nossa zona secreta. Por meio dos elementos que a constituem - o ritmo, a melodia e a harmonia -, a música se materializa, se objetiva, se estrutura trazendo em si a expressão do universo humano e cósmico.

Quando nascemos os sons já percorriam o universo, desde o turbilhão das marés, a suave queda dos pingos da chuva no chão do asfalto, o canto dos pássaros. Para o etólogo Boris Cyrulnik, ainda no ventre de nossas mães escutamos os sons que repercutiam dos seus movimentos, da sua fala, do seu canto:

“Quando a mãe fala, o bebê percebe as baixas frequências que emanam das suas palavras, filtradas pelo peito, o diafragma e o útero. A voz da mãe chega-lhe distante, suave e grave” (1995, p. 70).

Lembro-me de uma canção de Caetano Veloso que se chama "Canto do Povo de um Lugar":

"Todo dia o sol levanta  
E a gente canta o sol de todo dia.  
Finda a tarde, a terra cora  
E a gente chora porque finda a tarde.  
Cai a noite, a lua amansa  
E a gente dança venerando a noite."

A melodia se repete em cada estrofe, acompanhando a repetição da manhã, da tarde e da noite de todos os dias, infinitamente. Sem que nos atenhamos à letra, somos conduzidos pela escuta incansável dos acordes de dó maior, lá menor, mi menor, fá maior e sol maior, sucessivamente. Ao cantar esta canção, é impossível deixar de fazê-lo repetidas vezes. Somos movidos pelo ritmo da natureza:

"A observação da natureza fornece-nos a primeira prova evidente da presença de ritmo no universo. A alternância do dia e da noite, as ondas do mar rolando sem cessar, a pulsação do coração e a respiração sugerem que o ritmo tem forte ligação com o movimento que reaparece regularmente no tempo" (Karolyi, 1990: p. 25).

A letra da canção de Caetano também expressa a intrínseca relação entre a natureza e o ser humano. Cada movimento do dia conduz a diferentes estados de espírito. O sol convida a cantar a vida que nasce todos os dias. O homem chora despedindo-se do brilho do dia. À noite, impera a transgressão, a festa que venera a lua.

Nada disso nos é estranho e nem poderia ser. Estamos diante de uma



experiência que atravessa e ultrapassa nossas vidas e nos acompanha do nascimento até a morte.

É importante ressaltar que a música resguarda segredos anunciando metaforicamente nosso destino trágico, nossas emoções mais intensas, aquilo que temos de mais precioso e que, muitas vezes, não precisamos, não queremos ou não conseguimos traduzir em palavras. Por isso, somos tentados a contar nossa história com a música, sejamos músicos ou não. De fato, como afirma Almeida, reiterando os argumentos de Edgar Morin, ninguém vive, experimenta e conhece por ninguém:

“Todo sujeito se modifica a partir de uma experiência de conhecimento, que subentende o tratamento de informações que estão à sua volta e chegam até ele. Essa experiência é intransferível mesmo que possa ser partilhada. O processo cognoscente é na sua essência egocêntrico: o sujeito conhece por si, para si. Ninguém pode conhecer no lugar do outro ou para o outro” (Almeida, 2003b, p. 43-44).

Cada um de nós pode se aventurar nesta maravilhosa caminhada que é a vida de modo completamente original. Mas é preciso considerar que somos fragmentos que contêm nas suas mais ínfimas partículas o universo todo, hologramaticamente.

Sinto-me seduzida a me reportar a Edgar Morin, maestro do pensamento complexo que, no livro *"O Método 3 - O Conhecimento do Conhecimento"*, pronuncia-se a respeito da necessidade de se recorrer ao princípio hologramático para compreender a intrínseca relação entre o todo e a parte. O autor cita Gérard Pinson que, a partir da imagem física denominada holograma<sup>♫</sup>, introduziu esta questão em outros campos do conhecimento, contribuindo decisivamente na

---

<sup>♫</sup> Imagem tridimensional, concebida em 1947 pelo cientista húngaro Dennis Gabor. Essa imagem virtual causa no observador a impressão de relevo e cor e é capaz de reconstruir com absoluta perfeição o objeto holografado.

elaboração do princípio hologramático.

Morin interpreta que tal princípio possibilita o entendimento da organização dos seres vivos, do cérebro e da sociedade. A exemplo dos seres vivos, cada uma das células que os compõem é portadora da inscrição dos mesmos e tem a aptidão de reproduzi-los. No caso do cérebro de um organismo, cada neurônio possui a informação dos genes daquele todo que é o organismo. Quanto à sociedade, em cada indivíduo habita a sociedade à qual pertence mediante a cultura absorvida e incorporada em sua prática. Enfim, a parte precisa do todo que precisa da parte, o que nos permite compreender a existência de uma autonomia que, necessariamente, implica na co-dependência das partes organizadas e organizadoras daquele sistema. É assim que Morin compreende a importância das organizações hologramáticas:

"A organização complexa do todo (holos) necessita da inscrição (gravação) do todo (holograma) em cada uma das suas partes contudo singulares; assim, a complexidade organizacional do todo necessita da complexidade das partes, a qual necessita retroativamente da complexidade organizacional do todo. Cada parte tem a sua singularidade, mas nem por isso representa puros elementos ou fragmentos do todo; trata-se ao mesmo tempo de micro-todos virtuais" (Morin, 1999, p. 114).

Portanto, cada ser humano se inscreve no universo como guardador de sua totalidade, mas não simplesmente como um elemento parte do todo, integrante que se soma aos outros para completar uma unidade. Cada ser humano pode ser o precursor, do seu lugar, de atualizações capazes de regenerar o universo. Vemos que as singularidades podem despertar reorganizações no todo.

Acredito que podemos nos colocar à escuta de uma mensagem da humanidade por meio da escuta da interioridade de cada indivíduo na sua relação com a música. Enfatizo também que somos induzidos, involuntariamente, a nos

abstrair de uma condição particular à essência de toda condição humana por meio desta presença pura da estrutura musical. Somos, de outra parte, portadores de sua significação em nossas vidas. Ou seja, somos deslocados à universalidade pela música e, ao mesmo tempo, a abrigamos em nossas vivências particulares.

Como num holograma, a música é esse todo que imprime a sua marca e, pela qual, já não podemos dizer que somos exatamente os mesmos de antes porque estamos diante de uma estratégia cognitiva singularmente importante de experimentação no mundo.

Isso quer dizer que não somente a música acompanha todo o percurso de vida do sujeito cognoscente como também lhe confere uma existência estética e uma ampliação de sentido, porque permite um acesso à essência íntima da humanidade e se expressa como afirmação da vida.

Hoje ainda se congela o tempo da música incitada no ambiente familiar quando vemos que algumas casas mantêm um violão velho, sem cordas, guardado em cima do guarda-roupa, ou um piano sobre o qual a família coloca os seus retratos e objetos de decoração.

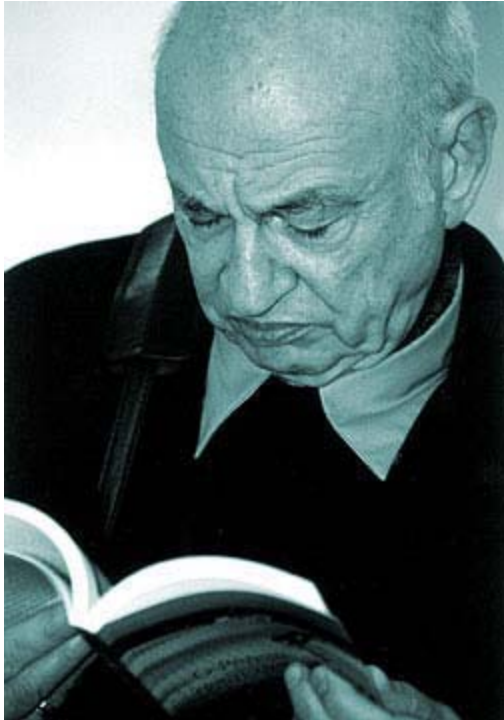
Sinto quanto a música é vivificada, corporificada e se concretiza, quando posso dialogar com outras pessoas, sejam elas compositores, musicistas, intérpretes ou nada disso. O que chamo de diálogo é o ato de saber escutar a musicalidade na vida das pessoas, perceber que cada indivíduo vivencia e compreende de um modo muito particular esta grande *Arte* em sua vida.

É dessa perspectiva que me ponho a escutar/dialogar com Edgar Morin, nascido em 1921, Werner Heisenberg (1901-1976) e Ilya Prigogine (1917-2003). Caminho com eles pelos seus diversos universos musicais, e me pergunto se o

gosto pela música não facilitou, de fato, a existência imantada de beleza, profundidade e riqueza intelectual e afetiva que eles expressam. Suas afinidades com a música apontam para grandes reflexões a respeito do significado dessa arte para a humanidade.

### *Edgar Morin e a música - El reliquario*

Edgar Morin é um pensador de referência mundial e fundamental na história da ciência contemporânea. Construtor de um novo método científico que só tem relação de magnitude com o método de René Descartes (1596-1650) que inaugurou as ciências modernas no século XVII, o 'contrabandista de saberes' como às vezes se auto-denomina tem como proposta central a religação dos conhecimentos, a reforma do pensamento e uma educação para a complexidade. Propõe que se abra mão de um conhecimento fechado, regrado, circunscrito, acabado, portanto programático, para se aventurar na caminhada do *conhecer que se faz caminhando*. Propõe um conhecimento multidimensional dos fenômenos humanos, portanto, um conhecimento inacabado, incompleto e parcial. Seu trabalho intelectual não dissociado de sua atitude engajada no mundo e na vida, sempre foi permeado pela tarefa de fazer dialogar a cultura humanística e a cultura científica.



A forma inteira da condição humana que todo homem carrega em si, citada por Montaigne em um dos seus ensaios, é muito discutida por Morin nos seis volumes de *O Método* e nos livros *O Paradigma Perdido* e *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Ele enfatiza a necessidade de situar a condição humana no seu contexto histórico, enraizada numa ordem cósmica, física, terrestre, evidenciando sua complexidade, já que o homem carrega em sua singularidade toda a humanidade e é, ao mesmo tempo, todo natureza e todo cultura. Acessar a essência do humano é acessar sua diversidade e sua unidade, é cavar seus arquétipos, acessar a dimensão do real na materialidade das coisas e, igualmente, acessar a dimensão do imaginário, expressa na realidade do *sapiens-demens*:

“... surge a face do homem escondida pelo tranquilizador e emoliente conceito de *sapiens*. É um ser duma afetividade intensa e instável, que sorri, ri, chora, um ser ansioso e angustiado, um ser gozador, ébrio, extático, violento, furioso, amante, um ser invadido pelo imaginário, um ser que conhece a morte, mas que não pode acreditar nela, um ser que segrega o mito e a magia, um ser possuído pelos espíritos e pelos deuses, um ser que se alimenta de ilusões e de quimeras, um ser subjetivo cujas relações com o mundo objetivo são sempre incertas, um ser sujeito ao erro e à vagabundagem, um ser úbrico que produz desordem” (Morin, 1973a, p. 108).

Ao longo de *O Método*, Morin se impôs a consciência da limitação do entendimento humano e da sua fragilidade. Conhecer esta condição é admitir que a teoria e a lógica não bastam para conceber a realidade.

“A única realidade que nos é acessível é co-produzida pelo espírito humano, com a ajuda do imaginário. O real e o

imaginário estão co-tecidos e forma o *complexus* de nossos seres e de nossas vidas. A realidade humana é, em si mesma, semi-imaginária. A realidade é apenas humana, e é apenas parcialmente real” (Morin, 2002, p. 261).

Margarida Maria Knobbe, inspirada pela análise de Morin acerca do imaginário, expressa claramente o aspecto *vigoroso* e *rejuvenescedor* desse modo de pensamento que influencia significativamente no conhecimento, na convivência e ação humanas:

“Assim como o homem precisa viver do conhecimento objetivo, necessita do mesmo modo de uma motivação interior em busca de um novo horizonte cognitivo que rejuvenesça o pensamento. O imaginário não empana a razão, ao contrário, dá-lhe vigor para operar individual e coletivamente. *Mythos* e *logos*, então, são ‘dois’ que formam ‘um’ no ‘mesmo’. Duas formas reais de pensamento distintas, antagônicas, porém, complementares” (Knobbe, 2000, p. 57).

Para Morin, através da arte e de tantas outras manifestações como os ritos e os cultos, alimentamos a dimensão do imaginário para suportar a realidade do mundo, do qual nos distanciamos duplamente: pelo espaço, porque o mundo nos aparece como algo ‘estranho’, e pelo tempo, porque descobrimos a irreversibilidade e a incerteza. Esse distanciamento é aprofundado pela consciência da morte. “Existe consciência da morte quando existe conhecimento da morte como fenômeno objetivo previsível (cujo momento é ao mesmo tempo imprevisível) e tomada de consciência subjetiva dessa morte” (Morin, 1973a, p. 136). Tal consciência ilumina a *brecha da morte e da incerteza*, que está presente entre as duas consciências existentes no ser humano: uma consciência objetiva que reconhece a mortalidade e a outra, subjetiva, que opera uma transcendência da morte e sua resolução simbólica.

A união dessas duas dimensões, a objetiva e a subjetiva, alimenta a dinâmica

cultural e a condição humana continuamente. Por isso, a consciência humana exorciza sua rejeição da morte através dos rituais, dos cultos e da arte. O rito, com a introdução do mito e da magia, exorcizam a desordem se dirigindo às forças espirituais e divinas, em busca de resposta às angústias humanas e, principalmente, como fonte de proteção. Pela arte, o ser humano produz e domina formas visuais, sonoras e corporais e é conduzido a alargar sua sensibilidade estética. A importância dessas práticas está em não somente duplicar e dar sentido à realidade exterior, mas igualmente em oferecer um apaziguamento da ansiedade humana diante da consciência da morte.

A estética se expressa assim num duplo sentido: como expressão que faz irrigar a dor da existência humana e como processo de criação que transfigura esse mesmo estado.

“A estética não nos oferece apenas uma escapada para mundos imaginários, ela transfigura o sofrimento e o mal. A dor do artista nutre a beleza das obras que resplandecerá nos ouvintes, nos leitores ou nos espectadores...”

(...)

“Poesia, teatro, literatura, pintura, escultura e música (pensemos no segundo movimento do Quinteto em ut maior de Schubert) oferecem-nos esse dom sublime da arte que permite estetizar a dor, ou seja, fazer com que a sintamos plenamente, sempre gozando da sua expressão (Morin, 2003b, p. 146).

Numa *realidade insuportável* regida pela crueldade, guerras, incompreensão, perdas, opressão, morte, o ser humano encontra na arte um abrigo que acalma, que protege, que acalenta, meio através do qual expressa e exorcisa suas angústias e dores. Mas, não só isso. A dor é transfigurada pelo poder da poesia, da música, da literatura, da pintura e da escultura, que permitem que nos coloquemos diante desta realidade e a contemplemos com os olhos de um artista – com a sensibilidade de quem sofre e, ao mesmo tempo, com o distanciamento necessário para vislumbrar a beleza, a felicidade no horror da vida. Dessa forma, nos colocamos numa situação estética diante do mundo e de nossa condição existencial. Sabemos do sofrimento do outro porque sentimos com ele a sua dor que é a nossa dor, ficamos sintonizados com as pessoas e com o mundo que nos rodeiam porque neles nos reconhecemos. Assim, passamos a nos compreender melhor se nos percebemos mutuamente. Isso porque nenhum conhecimento de nós mesmos é possível se não fazemos uso de analogias, comparações. Todo conhecimento do outro é uma parte do conhecimento de si.



Morin identifica na compreensão um processo que ele denomina projeção-identificação, pelo qual um indivíduo projeta seus sentimentos no outro que vivencia uma determinada situação e, ao afinar-se com o mesmo, com suas atitudes, sensações e sentimentos, entra num estado de identificação. Dessa forma, ele se reconhece no outro. Participa das suas alegrias e dores, mantida a fronteira da singularidade de cada um.



Ao lermos um romance ou assistirmos um filme, somos tomados por uma carga de emoção extremamente intensa. Sentimos na pele o medo, a ira, a alegria, a dor, o ódio, a raiva, a coragem, a derrota, a vitória vivenciadas pelos personagens. *“Compreendemos do interior o vagabundo, o ‘gangster’, o assassino, enquanto na vida normal todos os pontos de identificação são cortados”* (Morin, 1999, p. 159-160). Neles projetamos nossos sonhos, medos, desejos.

Muitos filósofos e músicos da atualidade consideram que os motivos pelos quais ouvimos música estão pautados na idéia de que somos movidos por *simpatia* aos sentimentos expressos na obra musical. O compositor descreve suas emoções na música que terá como porta-voz o intérprete, confidente imediato do compositor. E a platéia reage simpaticamente a essas emoções. *“Aquele que produz a música está extravasando os sentimentos reais de seu coração. A música é sua avenida de auto-expressão, ele [o compositor] confessa suas emoções a um auditório, ou na solidão – apenas as descarrega para aliviar-se”* (Langer, 1971, p. 214).

A música torna possível ao homem adentrar no seu universo interior como ser de reconhecimento do seu choro, do seu riso, de sua "fome". Suas formas estruturais se movem de modo a provocar na escuta um jogo entre o real e o imaginário, fazendo com que o ouvinte projete imagens, crie e recrie personagens, através de um alargamento de sua sensibilidade estética.

Segundo Morin, a experiência do imaginário é enormemente facilitada pela experiência propiciada pelo universo cinematográfico. O espectador penetra numa “caverna” interior, como uma experiência de contato com o seu “duplo”, projetando uma imagem idealizadora de um desejo de superar a morte e de duplicar a realidade.

Ao citar Sartre, Morin ressalta o caráter objetivo da projeção de imagens. “A característica essencial da imagem mental é uma certa forma que o objeto tem de estar ausente na sua própria presença” (Morin, 1995, p. 42). É como se a imagem objetivasse uma presença ausente. Representa um objeto e tem a peculiaridade de aperfeiçoar subjetivamente esse mesmo objeto, dando-lhe mais vida e autonomia, através do processo chamado *projeção* ou *alienação*. Nesse nível, a imagem se projeta, se objetiva, manifestando-se como um outro ser, uma outra realidade, e absoluta: o duplo.

O duplo é proporcionalmente mais rico de capacidades, de permissividade, de liberação de anseios, de satisfação de desejos à medida que a imagem é alimentada pelas aspirações nela projetadas. É a experiência onírica que singulariza o ser humano. Uma forma fantástica do homem criar e recriar-se a si mesmo. A magia do cinema permite que vivamos o estado do duplo, onde experimentamos o ilusório dotado de realidade concentrando nossos desejos e sonhos e realizando nossas aspirações. Desta forma, potencializamos nosso anseio mais louco e subjetivo: a imortalidade (Morin, idem, p. 44).

Ao tratar da linguagem dos sons no mundo do cinema, Morin explora o aspecto preditivo da música, porque ela anuncia algo que a imagem ainda não revelou. Além disso, o mundo dos sons pode revelar vozes, ruídos, suspiros, gritos interiores. De uma certa forma, como o cinema, a música não poderia também ser a possibilidade de penetrar no nosso mundo da caverna? Não seria ela um artifício da experiência fenomenal que reatualiza a metáfora da caverna?

Conforme a hipótese que estamos construindo, a música opera o acesso ao mundo interior de cada ser humano e pode ser uma resposta a um desejo de

transpor os limites da realidade material e o desejo de rejeição à morte. Nossa realidade compõe-se de duas dimensões. Se, por um lado, habitamos e percebemos um mundo de materialidades, sob as condições necessárias do tempo e do espaço, por outro, como necessidade de suportar tal condição, desenvolvemos um mundo não menos real, de transgressão das instâncias locais e temporais, onde projetamos o imaginário, nossos desejos, nossos sonhos, nossas idéias, nossa loucura: *"Estamos enraizados em nosso universo e em nossa vida, mas nos desenvolvemos para além disso"* (Morin, 2003b, p. 50). Esse enraizamento é feito de *amor, fervor, comunhão, exaltação, festa, embriaguez, júbilo e êxtase*.

No livro *Meus Demônios*, Morin revela a inseparabilidade entre o homem e o pensador. *"Não sou daqueles que têm uma carreira, mas dos que têm uma vida"* (MORIN, 2002, p. 9). A esse respeito, gosto do sentido atribuído por Schopenhauer às autobiografias quando as considera tipos particulares de história que mostram o modo de agir humano em todas as suas nuances, seus vícios e suas virtudes, sua *grandeza* e sua *pequenez*, expressando um valor elevado ao que se vê na história dos conflitos dos povos e dos exércitos, porque reúne os dados de forma mais exata e completa e mais próxima da essência verdadeira da humanidade (Schopenhauer, 2003, p. 209).

O processo de conhecimento e auto-conhecimento construído por Edgar Morin é movido por uma ânsia de responder às suas necessidades interiores, existenciais. Há sempre uma vontade interior que pede para ser expressa, descoberta e compreendida. Para isso, Morin se alimenta continuamente do universo intelectual, mas também faz uso de suas idas aos cinemas, concertos, peças teatrais, letras de romances e escuta da música. Do entrelaçamento entre

essa cultura vivida e a cultura acadêmica se constitui a formação de Morin, um homem que compreende as vicissitudes e contradições da condição humana, que penetra no universo prosaico e poético da vida, que experimenta formas híbridas de sensibilidade, que abriga o uno e o diverso e, que ainda mantém iluminada a chama da curiosidade, do espanto e a da juvenilização do pensamento.

A música está presente na vida de Morin como cúmplice de sua existência e irradiadora de vivências parcialmente ascéticas e transcendentais. O termo ascese (do grego *askesis*: exercício) significa o esforço permanente da renúncia dos prazeres sensíveis através do aperfeiçoamento moral ou espiritual e do domínio da vontade para a realização da virtude. Schopenhauer compreendia que a ascese era o único instrumento de que o homem poderia dispor para se libertar do *horror* a sua condição de sofrimento e dor – o seu fenômeno. Por outro lado, para Nietzsche a moral ascética estava poluída por um ideal de segurança do conhecimento em oposição à aventura da vida. Em função disto, esta moral apoiava-se na crença de falsos valores como direito, bem, caridade, para maltratar os instintos naturais.

No livro “Genealogia da Moral: uma polêmica”, Nietzsche argumenta que o ideal ascético para um filósofo significa a libertação de uma tortura. Como todo animal, assim também o filósofo busca, por instinto, um *optimum* em que possa encontrar condições propícias para manifestar sua vontade de poder, como afirmação da sua existência, mesmo que, critica Nietzsche, seja esse a preço do perecimento do mundo. Por outro lado, também não seria possível a filosofia senão se vestisse de um ideal ascético para existir. “O homem preferirá ainda *querer o nada a nada querer*” (Nietzsche, 1998, p. 149).

Tomo as vivências de Morin como ascéticas porque são desencadeadas sempre por uma busca de sentido, que não se basta porque reside na falta, numa carência que alimenta sua aventura de conhecer e de seguir adiante, porque consciente da limitação, do inacabamento e parcialidade humanas. Consciente do problema de instrumentalização das idéias que aflige o ser humano e de sua sujeição aos produtos ideais, Morin atenta para a necessidade de controle permanente da prática do conhecimento, para evitar o idealismo e a racionalização, através de teorias abertas, críticas, reflexivas, predispostas à auto-reformulação e auto-revolução (Morin, 2001, p. 310).

Em muitas de suas obras, em especial naquelas que convencionou-se chamar de autobiográficas e em seus diários (*Meus Demônios*, *X da questão: o sujeito à flor da pele*, *Um ano sísifo: diário de fim de século* e *Diário de Califórnia*), não são poucas as passagens nas quais Morin narra as suas vivências musicais. Nessas obras, discute e aprofunda o caráter extremamente poético da música, do seu poder transfigurador da realidade, de sua expressão como processo de projeção



e identificação e como experiência que reúne em si, ao mesmo tempo, o trágico e o sublime da vida. Mas, podemos dizer que é na obra *Meus Demônios* que Morin se detém com maior detalhe nos relatos de suas vivências musicais.

O contato de Morin com a música já se manifesta na escuta das operetas cantadas pelo pai, de manhã até à noite ou

mesmo ao redor da mesa. Morin conta que se sentia encantado com "La petite Tonkinoni" e por "Cousine" e todas as outras canções de 1900. Ele lembra que sua mãe gostava de ouvir as árias de óperas italianas, o que agradava muito seu pai e que o instigava a cantar "Biviamo" da Traviata ou "Questa quella" de Rigollete. Seus pais tinham o gosto comum por algumas canções espanholas, entre elas *El Reliquario*, uma canção que o acompanharia por toda a vida.

Aos nove anos de idade, Edgar perde sua mãe. Ela faleceu imediatamente após fazer uma corrida para alcançar um comboio na estação Rueil em direção a Paris, onde encontraria seu marido e o pai dele, Vidal. No relatório médico-legal, foi declarado o esclarecimento da irmã de Luna, Emy, de que ela, há alguns anos, vinha sofrendo do coração e de crises de palpitações dolorosas. Para Morin, a dor da perda de sua mãe foi tão grande que ele a compara com a explosão de uma bomba dentro de si:

"Uma Hiroshima interior invadiu-me. A morte instalou-se imediatamente em meu ser como dor, horror e segredo. Mas escondi o que compreendêra, escondi o que sentia, e continuei a escondê-lo de meu pai, de minha tia e de todos os membros de minha família" (Morin, 2002, p. 14).

Morin conta que passou a deixar tocar, sem cessar, o disco de *El Reliquario* após a morte de sua mãe, mesmo sem compreender a sua letra. Esta canção o remetia a sentir "o infinito amor e a irremediável morte", mobilizando a expressão de sua dor e com ele compartilhando do silêncio do luto. Ele manteve o segredo de sua dor no interior de sua caverna. Resguardou o sofrimento da morte. Como expandir tamanha dor?

Os sentimentos da infinitude do amor e a fatalidade da morte permanecem encravados em toda a sua existência. Posteriormente, Morin aprendeu a letra desta

canção muito querida pela sua mãe. Esta letra retrata uma história de amor e de morte, parecendo contar também a sua história:

"Uma mulher dirige-se à arena no Dia de Santo Eugênio, encontra um toureiro que, descendo de sua carruagem, cumprimenta-a e lhe diz, jogando sua capa no chão, que ela a pise - então vem o refrão:

*Pisa morena pisa com garbo  
Que un reliquario un reliquario me voy hacer  
Com el trocito de mi capote  
Que haja pisado tan lindo pie* 🎵 .

Mais tarde, numa segunda-feira de abril, a mulher vai vê-lo tourear. Assim que o vê, acredita 'morrer de sentimento' (de sentimiento créi morir). Subitamente, ele cai na arena, ferido de morte, olha-a, tira de seu peito o relicário que ela reconhece imediatamente e, em seu delírio, ele lhe canta de novo Pisa Morena etc" (Morin, 2002, p. 15).

Para Morin, também o gosto pela arte, incluindo o cinema, a literatura e a música, não são resultantes exclusivos de determinadas classes sociais. Trata-se de um gosto próprio do sujeito, de todos os indivíduos. Relata ele que sua "*primeira cultura foi formada e alimentada na rua de Menilmontant, em Paris*" (Morin, 2002, p. 16).

Suas idas ao cinema lhe possibilitaram a iniciação ao *sublime, a uma vida superior*. Morin passeia na história da humanidade através da tela do cinema. Pelas leituras dos romances, alimenta a sua substancialidade. A música, na maioria dos filmes, é um preparatório para a vinda da mensagem dos heróis, diz ele.

Penso que a música traz em si a anunciação divina, o poder de dar entrada ao mito que, por sua vez, nunca termina. Ele suprime o tempo, multiplica o espaço. Sempre tem um novo percurso a fazer. Nesse sentido, o mito revela uma estrutura interna que subsidia seu caminho, suas repetições e inovações. Portanto, ele é guardião de uma significatividade que necessita ficar oculta.

---

🎵 Pisa morena, pisa com graça / que um relicário vou fazer / com a aba de minha capa / que foi pisada por tão lindo pé. (Meus Demônios)

"Ocorre com os mitos o mesmo que com a linguagem: se um sujeito aplicasse conscientemente em seu discurso as leis fonológicas e gramaticais, supondo-se que possuísse o conhecimento e o talento necessários, perderia quase que imediatamente o fio de suas idéias. Do mesmo modo, o exercício e o uso do pensamento mítico exigem que suas propriedades se mantenham ocultas (...). A análise mítica não tem, nem pode ter, por objeto mostrar como os homens pensam" (Lévi-Strauss, 1991, p. 20 e 21).

Por trás da figura do herói – no cinema -, é tecida uma simbologia que diz respeito ao nascimento, à vida e à morte, projetando a condição humana e a ressignificando na sua materialidade, nos seus sonhos e ideais. A música não só prepara a entrada desse herói, como, ao seu modo analógico, é o próprio mito.

Lévi-Strauss salienta esta característica da música como supressora do tempo. Por isso é que experimentamos um deslocamento também espacial, uma experiência de atemporalidade, de infinitude, de "imortalidade" quando penetramos no universo musical:

"Acreditamos que a verdadeira resposta se encontra, no caráter comum do mito e a obra musical, no fato de serem linguagens que transcendem, cada uma a seu modo, o plano da linguagem articulada, embora requeiram, como esta, ao contrário da pintura, uma dimensão temporal para se manifestarem. Mas essa relação com o tempo é de natureza muito particular: tudo se passa como se a música e a mitologia só precisassem do tempo para infligir-lhe um desmentido. Ambas são, na verdade, máquinas de suprimir o tempo. (...) De modo que ao ouvirmos música, e enquanto a escutamos, atingimos uma espécie de imortalidade" (Lévi-Strauss, 1991, p. 24).

Na escuta de uma música, podemos experimentar as emoções do temor, da luta, do fracasso, do sacrifício, da superação, da decadência, da salvação, equivalentes às emoções do herói, da mesma forma que os mitos. Para Morin,

"Os mitos preenchem as enormes brechas abertas pela interrogação humana e, sobretudo, mergulham na brecha existencial da morte. Aí, trazem não somente a informação sobre a origem da morte, mas também a solução ao problema



da morte, revelando a vida além da morte" (Morin, 1999, p. 180).

Foi a partir do cultivo desta arte vivida na rua de Menilmontant, somado a outros conhecimentos da cultura formal que Morin, segundo ele próprio, pôde escrever *Les Stars* em 1957, *L'Esprit du temps* em 1962 e estudar a cultura adolescente. Estava já aí traçada a união da cultura da rua com a cultura acadêmica. O gosto pela música e a formação musical aconteceram na vida de Morin proporcionalmente à sua formação literária.

À medida que amplia e aprofunda seu conhecimento literário e filosófico, mais se dirige ao conhecimento de si mesmo, compreendendo também as vicissitudes da condição humana, suas contradições. Ele vai penetrando no mistério do amor, da vida, da morte, enfim, na natureza e cultura humanas. Assim também vai se invadindo de possibilidades de escuta pelo contato com outros estilos musicais, passando da cançoneta aprendida com o pai para o canto de *Kurt Weil* e "as canções negras" de *Prevert-Kosma*:

"Sinto cada vez mais que somente um grande romance consegue exprimir as múltiplas dimensões da experiência humana, as vidas subjetivas interiores, os comportamentos numa sociedade, numa história, num mundo, enquanto expõe, seja pela boca dos personagens, seja sob pena do autor, ou até mesmo implicitamente, os problemas da existência humana" (Morin, 2002, p. 22).

Sob o subtítulo *Música e Cinema: as outras revelações*, fragmento do capítulo em que trata de sua experiência cultural movida pela curiosidade pelos fatos e pelas idéias, Morin afirma: "*Ao mesmo tempo em que eu formava uma cultura literária, também formava uma cultura musical*" (Morin, 2002, p. 23).

Morin diz ter descoberto a sensação de êxtase quando escutou a Nona Sinfonia de Beethoven pela primeira vez, numa sala de concerto. Refere-se a essa

circunstância como uma experiência de arrebatamento, de êxtase, de arrepio, de dilaceramento e estouro, de morte e nascimento, passagem do caos à ordem cósmica. Vale transcrever a sua descrição desse momento:

“Eu estava nas galerias, de pé. Houve, inicialmente, o ínfimo arrepio despertado pelo vazio primordial e, subitamente, um duplo chamado de duas notas, seguido de duas notas de resposta, outra vez o chamado e a resposta surda, e o chamado voltando, encadeando-se, tornando-se insistente, febril, insuportável, lançando-se em um movimento irresistível até um dilaceramento inacreditável, o estouro em *bing-bang* com um martelamento gigantesco, uma formidável criação do mundo. Era a gênese, o nascimento do cosmo em meio ao caos, com tudo o que isto comporta de energia colossal, e que lança, em seguida, a aventura da vida com alternância de ternura, doçura, violência, loucura, recomeço. Pela primeira e única vez em minha vida, meus cabelos se eriçaram. Desde os primeiros compassos, tinha-me reconhecido na invocação e a resposta suspensiva me indicava que a invocação havia sido entendida. Em seguida, o *crescendo* desmedido me invadiu totalmente e, fazendo surgir do nada o aterrorizante nascimento do mundo, fazia brotar meu ser das águas estagnadas, dotando-o de um formidável querer, como uma reiteração ardente, e a partir de então assumida, de meu nascimento; senti nesse momento atravessar-me um impulso singular, que me dava coragem, confiança e resolução para a aventura de viver” (Morin, 2002, p. 24).

Essa experiência foi tão radicalmente profunda que, desde então, Morin passou a adotar o hábito de freqüentar as salas de concerto.

A música entrou em sua vida definitivamente e, segundo ele, exprimindo plenamente tudo aquilo que mais lhe interessa e que as palavras não podem captar: aquilo que é parte do “resto” do qual a percepção não pode se basear porque não pode ser verificado empiricamente. Esse “resto” vivo nas angústias de Morin, onde há música, há poesia e a metafísica das filosofias e sobre o qual ele diz ter tratado apenas de passagem em seus prefácios e conclusões (Morin, 2003, p. 30).

No Studio 28, sala do cinema de artes em Paris, Morin irá conhecer a *A ópera dos quatro vinténs*, *Nada de novo no oeste*, *A Tragédia da Mina, Toni*, *A bela equipe*, *Marius*. Ele recorda detalhadamente o filme “*Lê Chemin de la vie*”, uma

película soviética que retrata a história de um órfão Kolka que, num campo de reeducação de jovens delinqüentes, em 1920, torna-se amigo do ex-bandido Mustapha, assassino de sua mãe durante um roubo, sem que Kolka disto soubesse. Mustapha, no final do filme, aparece morto na parte dianteira da locomotiva que chegava ao longe sobre a linha do trem construída pelos jovens prisioneiros. Morin narra a força festiva da música da orquestra que acompanhava a chegada da locomotiva na plataforma. À medida que o trem ia se aproximando da plataforma, a orquestra caía num silêncio mortal, cedendo lugar apenas ao “pular da locomotiva entrando na estação” (Morin, 2002, p. 25).

Este filme provocou em Morin um sentimento de identificação com todos os órfãos de sua idade e de redenção partilhada com aqueles jovens prisioneiros, num misto de perdição e salvação, vitimização e assassinato, morte e vitória. A união do sofrimento e da alegria provocaram em Morin uma reconciliação consigo mesmo, revelando-lhe a fraternidade, o arrependimento, o sacrifício, o perdão e a redenção:

"Hoje em dia, impressiono-me com a concordância de tudo o que me marcou no romance, na canção, na música, no cinema: o sofrimento, a humilhação, a miséria, a redenção e a fraternidade, representados ora de forma trágica ou épica, ora com uma ironia amarga, como na *Ópera dos Quatro Vinténs* ou nas canções de *Prevert-Kosma*" (Morin, 2002, p. 26).

A interioridade que se reflete em toda a existência de Morin é profundamente marcada pelas contradições: a condição de órfão que espera e se desespera; a experiência da cultura da rua e a assimilação da cultura dos livros, da academia, enfim, da cultura formal; a abertura permanente às razões e verdades inter-excludentes. O método aberto e complexo a que se dedica é fruto desta condição fluida e radical: *"Assumir a contradição levou-me a assumir a complexidade e a*

*elaborar o pensamento complexo, a fazer a teoria aberta e a promover a racionalidade aberta*” (Morin, 2002, p. 67).

Sua vida é o alimento do diálogo da fé com o ceticismo, do mítico com o racional. A experiência da música, como da poesia, do êxtase e da embriaguez refletem esse *complexus*, uma “emoção diante do mistério das coisas”.

Ao ouvir a *Ópera dos quatro vinténs*, Morin se compadece daqueles que sofrem da miséria moral e da miséria material e, simultaneamente, sente-se como um ser de pertencimento a uma comunidade dos sofridos. Este sentimento da partilha da miséria moral também se reflete no seu interesse por mulheres cuja infância foi muito preenchida pelo sofrimento, segundo afirma.

Cada palavra escrita por Morin expressa exatamente a complexidade da condição humana, através de uma força intelectual, de uma sensibilidade e de uma ousadia dificilmente encontradas num autor. Por isso, mesmo que em outras obras, as descrições de suas vivências musicais não sejam tão extensas quanto em *Meus Demônios*, ainda é perceptível a expressão dos sentimentos intensos evocados pela música. Por exemplo, no livro *Um ano sísifo: diário de fim de século*, Morin, em poucas linhas, descreve um momento musical. Ele escutava a Nona Sinfonia, de Schubert. Refere-se à grandiosidade do início da música cedendo depois à lentidão, fazendo-o adormecer feliz.

“Na cama, ao passar ao acaso de canal para canal, deparo com a Nona Sinfonia, de Schubert, “a grande”. Início grandioso, depois há alguma lentidão. Gosto da maneira de dirigir de Muti, que de tempos a tempos deixa a orquestra conduzir-se a si mesma e retoma, desde que seja necessário reacender a chama ou a alma. O tema inicial e final transporta-me. Gosto também do ataque do segundo movimento e também o do terceiro. Adormeço feliz” (Morin, 1998b, p. 372).

Ou então, na obra *Diário de Califórnia*, em que Morin relata o período dos festivais de música em Woodstock que reuniam milhares de jovens. Eram momentos de delírio e excitação, de sentimento de pertencimento a uma comunidade maior, de expressão do desejo de fraternidade e paz misturado com o desejo de revolução que habitavam o coração daqueles jovens. Neste mesmo livro, Morin narra sua experiência de contato com o místico, o religioso e o sublime em instantes musicais repletos de histeria ao escutar *The Sons of Champlin*. A revolução cultural dos anos 70 estava naquela canção.

“En la Matrix, templo del rock. The Sons of Champlin tocaban la otra tarde. Hay algo místico y religioso en esta música que alcanza momentos sublimes en la histeria. Cada fragmento, como un espiritual, lleva su sentido predicador, en el que se expresa una de las grandes verdades de la revolución cultural. Así, el *It's time to be what you are* (...), y ese fragmento que nos grita de forma obsesiva, punzante: *Open the door! You can fly!*” (Morin, 1973b, p. 148).



Nossa vida é uma alternância entre o poético e o prosaico e a música (melodia, ritmo, canto, dança) é o que melhor exprime e atinge o estilo de vida que a humanidade busca. Esse *fenômeno marginal* que é a música afeta profundamente a natureza humana e se manifesta em todos os tipos de sociedade, por meio de cantos, cadências, danças. A música está presente nos momentos cruciais da vida: “a entrada na vida é ninada, a entrada na morte será envolvida de música”. (Morin, 2003, p. 77). Pela música, atingimos o estado poético e, ao mesmo tempo, ela já é a expressão desse

estado. Diz Morin: “A música é, ao mesmo tempo, meio e fim, que exprime e encarna o estado poético” (idem).

Para ele, a música promove a projeção e identificação e, ao mesmo tempo, catarse e reconciliação dilacerada. Marca do sofrimento, humilhação, miséria, redenção e fraternidade – são essas as arquiteturas do espírito propiciadas pela música na vida de Edgar Morin.

### *Werner Heisenberg e a música - A parte e o todo*

Werner Heisenberg (1901-1976), físico que formulou o *princípio da incerteza*, escreveu sua autobiografia intelectual por meio da reconstituição das lembranças de conversas travadas com Albert Einstein, Niels Bohr, Max Plank e outros colegas, no livro intitulado “*A parte e o todo*”. Ali, Heisenberg se bricola com os 50 anos de



desenvolvimento da Física Atômica.

No prefácio, evidencia-se a postura de um homem que vive a ciência com paixão. É um pensador, cientista e intelectual marcado pela visão de que a ciência é uma construção humana e está vinculada à arte.

Para Teresa Vergani, os físicos foram, historicamente, os introdutores de uma abertura cognitiva que une os saberes ocidentais às grandes tradições do conhecimento oriental, promovendo assim uma consciência da unidade essencial entre natureza, história e vida. Pelo menos no caso da física quântica descrita por Heisenberg essa afirmação faz sentido.

Se as ciências naturais têm como base os experimentos, seus resultados não são atingidos a partir do esforço individual. Heisenberg, mediante seus relatos tão preenchidos de humanidade no sentido de abrigarem todas as suas dimensões - artísticas, intelectuais, filosóficas, religiosas, políticas, sociais -, mostra claramente que a ciência é feita a partir das conversas entre os cientistas que, mediante interpretações singulares, com suas visões de mundo e com o interesse voltado a compreender os problemas que afligem o universo, se escutam, se consultam, compartilham conhecimento. Assim se constitui o ato de fazer ciência: como uma construção humana coletiva.

Nos diálogos narrados em “*A parte e o todo*”, são expressivos os movimentos de reflexão dos cientistas, seu processo criativo e cooperação mútua em torno da busca de hipóteses e interpretações que iluminem a compreensão dos fenômenos, no campo das ciências naturais, inseparáveis por sua natureza das questões que envolvem a existência humana.

O ato de rememorar estas conversas ganha em Heisenberg um significado ainda maior, pois pode trazer às pessoas a compreensão de que “a moderna física atômica lançou nova luz sobre problemas filosóficos, éticos e políticos” (Heisenberg, 1996, p. 8).

Despontava já na sua juventude traços de um espírito livre, curioso, interessado e desprendido. Esta forma de estar no mundo que reflete uma grande autonomia de opinião a respeito dos conflitos que afetam a humanidade era característica daquela geração pós-1ª guerra mundial, a qual se viu acometida pelo tumulto e, diante disso, exigida a descobrir novas direções, novos rumos que dessem orientação à sua vida. Foi nesse tempo, diz Heisenberg, que juntamente

com outros jovens, e à margem do lago Starnberg, ele teve seu primeiro diálogo sobre os átomos: *“Tive ali minha primeira conversa sobre o mundo dos átomos, que seria de grande importância para o meu desenvolvimento científico posterior.”* (1996, p. 9)

O mundo com seus acontecimentos e seus conflitos, despertava a necessidade de pensar, refletir, fazer juízos, trocar idéias, alterar pontos de vista, reinterpretar, construir conhecimento. Esse exercício do pensamento foi propiciado pelas experiências de partilha, como as saídas em expedição à busca de alimentos para as famílias – “pão, manteiga e toucinho” -, que selaram uma confiança e entendimento mútuos daqueles jovens. Na convivência, no enfrentamento das dificuldades e no “pensar junto” a respeito dos problemas colocados e vividos, compuseram-se vozes distintas e complementares. Heisenberg revela uma ciência feita de carne e osso, uma ciência próxima da vida, uma ciência unida à paixão e à emoção dos homens.

Ele percorre os anos de 1919 a 1965 relatando o seu primeiro encontro com a teoria atômica, prosseguindo para o tempo em que tomou a decisão de optar pelo estudo da física para, posteriormente, compreender a física moderna. Transita na ciência e na religião e trava relações com a biologia, física e química, com a política vivenciando controvérsias científicas, e termina com o entendimento de que o interesse pelo estudo do detalhe das coisas, no seu pormenor, é movido não pela pergunta sobre “o quê” acontece, mas como ocorre. Cabe perguntar não o que são as coisas, o que as explica, que definição lhes dar, mas como elas se processam, compreender o seu percurso, a fim de que se produza algo novo, um acréscimo



qualitativo. Para isso, é preciso sobretudo honestidade intelectual e a consciência da incompletude do conhecimento humano.

Encontro nas palavras redigidas em 1944 pelo também físico Erwin Schrödinger uma partilha dessa visão de Heisenberg quando, no prefácio do livro “O que é vida” o autor fala do dilema em que se encontravam os cientistas, diante da impossibilidade de dominar por completo o conhecimento acumulado pelos antepassados. Ele propunha uma saída:

“Não vejo outra saída para esse dilema (sob o risco de nosso verdadeiro objetivo ser perdido para sempre) além de alguns de nós nos aventurarmos a embarcar numa síntese de fatos e teorias, ainda que munidos de conhecimento incompleto e de segunda mão sobre alguns deles, e sob o risco de parecermos tolos” (Schrödinger, 1991, p. 16).

A ciência, enfatiza Schrödinger, é uma construção do homem gerada a partir de suas sensações, percepções e memória. A história da ciência foi profundamente marcada pela ilusão de que poderia tratar dos fenômenos apenas objetivamente, criando hipóteses, confirmando, adequando, reduzindo, simplificando. A partir de descobertas provenientes da física quântica, a exemplo do *princípio da simultaneidade*, que implica a presença do elemento subjetivo na observação do objeto - “não podemos fazer nenhuma afirmação factual sobre um dado objeto natural (ou sistema físico) sem ‘entrar em contato’ com ele” (Schrödinger, 1991, p. 138), a fronteira entre objeto e sujeito foi derrubada, o que demandou uma necessária alteração de perspectiva do olhar do cientista. Era preciso compreender este caminho da ciência com uma atitude verdadeira e sincera, admitindo o aspecto sombrio e incalculável da realidade.

A filosofia e a música eram os amores de Heisenberg. Passou a vida inteira em contato com ambas. O relato de suas experiências no livro citado se inicia com

as questões filosóficas e com a música e a elas retorna no fim da obra, revelando que no percurso de toda uma vida centralizada no desenvolvimento científico, a arte musical e a filosofia estavam na ordem da permanência.

Heisenberg lembra do tempo em que se preparava para o vestibular e das conversas com seu amigo Kurt sobre assuntos científicos, entre elas uma travada sobre o átomo. Kurt admitia ser a experiência o ponto de partida do estudo dos cientistas da natureza e não a especulação filosófica. Neste momento, entra Robert, conhecedor de poesia alemã e de filosofia que, insatisfeito com o rumo da conversa, argumentava ser o discurso sempre fundado no pensamento: “só nossos pensamentos nos são diretamente cognoscíveis”. Ele dizia que, como não podemos apreender diretamente as coisas, das quais temos apenas uma mistura de impressões sensoriais, as transformamos em idéias e, a posteriori, pela formalização, atribuímo-lhes conceitos. Por isso, as idéias são anteriores à experiência. Robert cita a idéia apoiada por Malebranche de que “a alma humana participa da razão divina. A alma está ligada a Deus, e é de Deus que provém a imaginação e as imagens, ou idéias, com que ela é capaz de ordenar a riqueza das impressões sensoriais e articulá-las conceitualmente” (Heisenberg, *idem*, p. 13 e 14).

Kurt retruca o ponto de vista de Robert associando esta teoria das idéias com o inatismo. Mas, Robert explica que a tese de Malebranche admitia que a capacidade humana de gerar idéias tenha sido proveniente das mesmas tendências que asseguram a ordem física do mundo, a origem dos elementos químicos, a criação da vida. Malebranche admitia que estas tendências eram responsáveis por todas as estruturas existentes. Para ele, “são estruturas morfológicas superiores,

que escapam a qualquer tentativa de abarcá-las no par conceitual causa-efeito” (idem, p. 15).

No final da conversa, Robert alerta sobre um aspecto até então não considerado: a possibilidade de considerar os átomos como partes daquelas estruturas sugeridas por Malebranche, não reduzidas a uma divisão apenas entre idéia e objeto.

Heisenberg alude, neste momento, ao livro *Timeu*, de Platão, em que as partículas ínfimas da matéria eram discutidas filosoficamente, e vislumbra, a partir de Robert, “o primeiro e vago indício” de que haveria um caminho que o levaria a trabalhar com estes “constructos mentais”.

Ao ler o *Timeu*, Heisenberg fôra arrebatado por um sentimento de êxtase ao verificar que Platão conduzia à idéia de que as partículas mais ínfimas da matéria deveriam estar reduzidas a uma forma matemática, às figuras da geometria. Da leitura dos *Diálogos*, resultou a convicção de que, “para interpretar o mundo material, precisávamos saber alguma coisa sobre suas partes mais diminutas”. (idem, p. 17). Platão dizia da possibilidade de se reconhecer uma ordem no mundo. Heisenberg sentia-se intrigado com esta idéia porque os homens, na sua conduta, demonstraram sempre a incapacidade de buscar esta ordem. Qual seria então o sentido das palavras de Platão?

Heisenberg relata então uma experiência que afetou profundamente as suas idéias posteriores: sua ida à Assembléia Juvenil no Castelo Prunn, ocasião em que os jovens já haviam retornado às escolas com a retirada de Munique das tropas do governo. Nessa assembléia, muitos rapazes mais velhos relatavam suas experiências de sofrimento na guerra e discutiam sobre os futuros rumos da

humanidade, os novos valores, se haveria uma verdade essencial mais fundamental que presidisse a vida humana.

Em meio a toda esta discussão, Heisenberg sentia-se cada vez mais distante da presença de um centro unificador para o qual todas aquelas pessoas estariam direcionadas. Não havia um pólo comum e sim “meros fragmentos cindidos de uma ordem central” (idem, p. 19). Havia diferentes ordens expressas nos mais variados discursos individuais, portanto parciais, que se entrecrocavam resultando na oposição a uma ordem. Nesse cenário das grandes interrogações científicas, a música irrompeu no interior de Heisenberg:

“A conversa ainda prosseguia quando, de repente, um jovem violinista apareceu numa sacada acima do pátio. Houve um murmúrio abafado e, lá no alto, ele fez soarem os primeiros grandes acordes em ré menor da *Chacona* de Bach<sup>♯</sup>. No mesmo instante, e com extrema certeza, descobri minha ligação com o centro. O enlugarado vale do Altmühl lá embaixo teria sido razão suficiente para uma transfiguração romântica, mas não se tratava disso. As frases límpidas da *Chacona* atingiram-me como uma brisa fresca, rompendo a bruma e descortinando as impotentes estruturas mais além. Sempre fora possível falar de uma ordem central na linguagem da música, na filosofia e na religião, não menos naquele dia do que nas épocas de Platão e de Bach. Naquele momento, eu soube disso por experiência própria” (Heisenberg, 1996, p. 20).

Pela linguagem da música, da filosofia e da religião, as pessoas se unem diante do inexplicável, calando seus conflitos, restabelecendo sua unidade com o cosmos, com a ordem central.

A música também é identificada como uma forma mais real e os sentimentos que dela decorrem igualmente reais, superiores às reflexões sobre as coisas. Disso

---

<sup>♯</sup> John Sebastian Bach (1770-1827), compositor alemão que trabalhou em todos os gêneros musicais, exceto a ópera. Destacou-se por executar obras polifônicas. É considerado o maior mestre da fuga e contraponto de todos os tempos. Músico cuja arte é de enorme sensibilidade e expressão do século XVIII.

trata Heisenberg quando relata sobre uma caminhada ao redor do lago Starnberg junto com Robert e Kurt. Já estava convencido de que a experiência humana sobre os átomos somente poderia ser indireta. Platão, assim como os cientistas modernos, deveriam estar falando da mesma coisa, da “forma” referida como estrutura do átomo no tempo e no espaço.

No momento em que a conversa parecia bem acalorada com as reflexões de Heisenberg sobre o alcance da ciência e da técnica, mesmo incompleto, para acessar o conhecimento das coisas, de outro lado, Robert a considerar a limitação da representação do mundo, e, por último, Kurt, defendendo apenas a visão científica pautada na experimentação sem investigação filosófica, alguém aparece com um convite: “*Que tal uma música?*” Nesse instante, observa Heisenberg, todos começaram a cantar e essa polifonia, adicionada à visão da paisagem circundante, foi mais real do que todos aqueles pensamentos:

“Começamos a cantar e, de repente, o som animado das vozes juvenis e as cores das pradarias em flor foram muito mais reais do que todos os nossos pensamentos sobre os átomos. Dissiparam-se as fantasias a que nos havíamos entregado” (idem, p. 24).

A música tem essa propriedade de causar a impressão de uma realidade “mais real”, com relevo, cor, luz, mais vida. Ela aguça todos os nossos sentidos. As lágrimas caem, um sorriso emerge dos lábios, os olhos se fecham e, imageticamente, se desviam a um tempo circunscrito na memória.

Eu não poderia deixar de enfatizar a referência que Heisenberg faz a uma imagem que ficou impregnada em sua memória. Nas últimas páginas do livro “A parte e o todo”, ele relata uma viagem com sua esposa Elisabeth e seus dois filhos mais velhos, na subida da serra entre os lagos Starnberg e Ammer, a caminho de

Seewiesen, em visita ao seu amigo biólogo, que também era tocador de viola e construtor de violinos Erich Von Holst.

Heisenberg recorda o colorido da paisagem natural ao redor da casa de Holst, e sobre o sol que penetrava através das portas e janelas. Imagino que tenha sido um daqueles momentos raros da vida, em que as preocupações diárias e tudo o que é transitório escapa, cedendo lugar à corporificação das essências do sublime, da beleza que habitam a natureza do mundo. Nesse momento, relata Heisenberg,

“Von Holst buscou sua viola, sentou-se entre os dois rapazes e juntou-se a eles na execução da *Serenata em ré maior*, uma obra da juventude de Beethoven. Ela é transbordante de alegria e força vital; a confiança na ordem central dissipa a covardia e o cansaço. Enquanto eu ouvia, fortaleceu-se minha convicção de que, avaliadas pela escala temporal humana, a vida, a música e a ciência prosseguiriam para sempre, ainda que nós mesmos não sejamos mais do que visitantes transitórios, ou, nas palavras de Niels, simultaneamente espectadores e atores do grande drama da vida” (Heisenberg, idem, p. 286).

Não restringindo a importância da reflexão e das opiniões que são, certamente, importantes operadores de conhecimento, Heisenberg fala de um outro operador que funciona como um elo pacificador da relação entre as pessoas, que diz a realidade que não conseguimos verbalizar e pensar tal qual é, dissipando nossas diferenças em torno de um *centro unificador*. Desta forma, podemos considerar que a música é esse poderoso operador, porque possibilita acessar a intimidade do mundo e penetrar em nossa interioridade, de forma que abrimos mão de resistências racionalizadoras para aceitar o convite da dança das notas, abrindo caminho a uma atitude que admite suas fraquezas e canta, que assiste a tudo e, ao mesmo tempo, imprime sua marca criando e recriando a vida.

*Ilya Prigogine e a música - Fuga e flutuação*

Ilya Prigogine (1917-2003), físico-químico russo-belga, nasceu em Moscou em 1917. É considerado o “poeta da Termodinâmica” pelos físicos contemporâneos. Ele recebeu o Prêmio Nobel de Química em 1977 pela descoberta dos fenômenos irreversíveis e das estruturas dissipativas no interior da “dinâmica dos sistemas longe do equilíbrio”. Seus estudos deram margem a novas interpretações acerca da noção do tempo numa perspectiva de construção, de probabilidades, de criação.

No artigo *“A ciência como bifurcação: uma homenagem a Ilya Prigogine”*, Maria da Conceição de Almeida conta que, em julho de 2001, fez uma visita ao Instituto de Química da Universidade Livre de Bruxelas para entregar o livro que havia organizado juntamente com Edgard Carvalho sobre os artigos e entrevistas de Prigogine<sup>1</sup>. Segundo ela, a sala de trabalho de Prigogine expressava muito bem uma ciência do diálogo e da religação à qual ele tanto se referia: *“O espaço de circulação da sala, o ambiente acolhedor, os objetos de arte pré-colombianas, as estantes cheias de livros, tudo estava em simbiose, tudo lembrava um acontecimento novo no âmbito da velha ciência dura demais, pesada em demasia, fragmentada, esquizofrênica”*. (Almeida, 2004, p. 80).



Para Prigogine, reunir saberes tão distintos não parecia demandar esforço. Desde sua adolescência já era muito curioso e nutria grande interesse pelas diferentes áreas do conhecimento, como psicologia, arqueologia, filosofia e música. Em seus textos

<sup>1</sup> *Ciência, Razão e Paixão*. Organizado por Edgard de Assis Carvalho e Maria da Conceição de Almeida, Belém: EDUEPA, 2001.

autobiográficos, ele relata um fato contado por sua mãe. Segundo ela, antes de adquirir a capacidade de ler palavras escritas, Ilya já lia notações musicais. Prigogine sempre teve grande familiaridade com a música. Aliás, tocar piano era seu passatempo favorito.

Como Heisenberg, ele também viveu uma juventude movida pelas interrogações essenciais. Desde adolescente, Prigogine ficou enfeitiçado com uma observação feita pelo filósofo Bergson no livro “Evolução Criativa” acerca da natureza do tempo como duração - “tempo vivido”-, no sentido de invenção e criação contínua da novidade. Essa noção de tempo bergsoniana seria fonte de inspiração para que, mais tarde, Prigogine juntamente com a filósofa da ciência Isabelle Stengers, escrevesse o livro “*Entre o tempo e a eternidade*” publicado pela primeira vez na França, em 1988 (1992), no qual ele nega a hipótese de tempo anunciada por Bergson.

Se na obra “*A nova aliança*” (1944), Prigogine e Stengers já anunciavam a necessidade de um saber científico como “escuta poética” da natureza, portanto, processo de conhecimento como aventura que compreende fazer “aliança” entre a história dos homens, a história da sociedade e a história de todos os saberes - diálogo permanente entre homem, natureza e cultura -, no livro “*Entre o tempo e a eternidade*”, os mesmos autores solidificam o argumento retomando mais radicalmente a problemática do tempo e abrangendo com maior extensão teorias científicas já referidas em “*A nova aliança*”. Envolvidos num clima científico permeado de solidariedade mútua e do “poder provocativo das interrogações”, os autores exploram diversas teorias da ciência física atual que toma como referência os sistemas caóticos e os colocam em confronto com a noção de tempo, agora



reinterpretada, ou seja, no sentido de uma “quebra da simetria temporal”, a saber, uma irreversibilidade que promove o rompimento da idéia do tempo linear que estava na base da física clássica por três séculos.

É importante frisar que não foram as convicções que abriram esse novo caminho, mas, como ressalta Prigogine, foram as “razões internas” da física que permitiram uma mudança da física atual. O modelo de estudo do cosmos sobre o qual a *relatividade geral* (Einstein) introduziu a relação simétrica entre espaço-tempo e matéria não tornava possível abarcar a compreensão do nascimento do Universo marcado pela instabilidade geradora da produção de entropia simultaneamente à origem da matéria. Hoje, a mecânica quântica e a cosmologia se constituem em referências fundamentais para compreender a condição do ‘devir’ tanto quanto a condição de possibilidade nas quais a humanidade e o universo se inscrevem.

“Hoje, devir e inteligibilidade já não se opõem, mas a questão da eternidade nem por isso abandonou a física. Muito pelo contrário, ela reaparece sob nova luz, como veremos, na possibilidade de um eterno recomeçar, de uma série infinita de universos a traduzir a eternidade incondicionada dessa flecha do tempo que confere à nossa física sua nova coerência” (Prigogine e Stengers, 1992, p. 19).

Para Prigogine, o par determinismo e possibilidade tece a história dos fenômenos do mundo, e também a vida dos sujeitos humanos. Transitamos permanentemente nos rumos do determinismo e nos “ramos” das possibilidades, do aleatório. Por isso, somos atravessados pelo que Prigogine chama de flecha do tempo, como condição de todo ser vivente e não-vivo, como uma realidade em construção, aberta e incerta.

Os interesses científicos de Prigogine se centraram no estudo dos fenômenos irreversíveis e das estruturas dissipativas, pelos quais a noção de tempo numa

perspectiva de construção e indícios de uma nova física tornavam-se visíveis. Assim, mais do que fenomenológicas, a noção de instabilidade proveniente de uma certa “sensibilidade às condições iniciais” e a noção de caos que está na ordem da probabilidade determinam uma coerência na realidade física. (idem, p. 6). Esse dinamismo quântico caótico que provoca o aparecimento de ressonâncias vem a demonstrar a possibilidade do nosso acesso ao mundo que oscila entre matéria e luz.

Prigogine se surpreende diante do fato de que, em condições de não-equilíbrio, a matéria adquire novas propriedades caracterizadas pela sensibilidade, estados múltiplos, instabilidade, flexibilidade, escolha e soluções coerentes não-lineares. “Juntamente com as estruturas clássicas do equilíbrio, aparece também, a uma distância suficiente do equilíbrio, estruturas dissipadoras coerentes” (Prigogine, 1988, p. 12). Esse fenômeno não está restrito à Química e à Física. A vida se caracteriza por um processo de não-linearidade, haja vista o processo de evolução nas estruturas geológicas. “A vida é o reino do não-linear; a vida é o reino da autonomia do tempo, é o reino da multiplicidade das estruturas” (idem, p. 28). A história dos homens também é marcada por acontecimentos inesperados e por soluções não-lineares.

Na coletânea intitulada “Ciência, Razão e Paixão” (2001), conceitos como *não-linearidade*, *irreversibilidade*, *instabilidade*, *bifurcação*, *auto-organização*, *dissipação*, *emergência*, *flutuação*, *complexidade* e *criatividade* são discutidos por Ilya Prigogine e ampliados substancialmente em suas reflexões, na forma de uma recíproca articulação que transita entre os domínios da Física, da Química, das

Artes, da Política, da Sociologia, da História, da Filosofia, comprovando sua preocupação em aproximar o homem de sua natureza e da natureza do Universo.

Para adentrar em qualquer ramo do conhecimento é necessário avançar na aventura do exercício da consciência inerente à condição humana, que é marcada pelo espanto diante do Universo e que, pela escolha, pode interferir na história, entendida como uma "sucessão de bifurcações".

A noção de "bifurcação" pode ser compreendida tanto a partir da observação das ocorrências nos fenômenos físicos como no campo das ciências humanas, no que diz respeito à geração de novas situações emergentes a partir de condições perturbadoras, distante do ponto de equilíbrio. Essas bifurcações são fontes de possibilidades múltiplas para novas respostas às condições do sistema, contrariando, por completo, a presença de linearidade, determinismo e reversibilidade.

Predomina então a capacidade criativa dos sistemas *auto-organizadores* para reagir às mudanças e à instabilidade resultante da distância do equilíbrio que gera *flutuações*, isto é, condição de incerteza que transita da perturbação à ramificação, e daí a bifurcações, como fonte de possibilidades. Todo esse processo supõe e implica escolhas.

“Se você aceita que as leis fundamentais da natureza são reversíveis e deterministas, então certamente a vida, o homem, ficam de fora. Enquanto se você pensar que o Tempo, a direção do Tempo, é o que torna nosso universo coerente porque uma rocha envelhece, um planeta envelhece, você envelhece, eu envelheço – e envelhecemos todos na mesma direção -, então a flecha do Tempo é a propriedade comum a tudo que existe no universo (Prigogine, 2002, p. 50-51).

Do seu ponto de vista, a física do não-equilíbrio aplicada a sistemas da dinâmica instável rompeu com a simetria entre o passado e o futuro, o que nos

remete à idéia de um tempo em construção, irreversível.

O argumento de Prigogine tem como base os resultados dos avanços da ciência natural e verifica que isto também se aplica à ciência humanística, demonstrando uma profunda consciência dos problemas que norteiam a humanidade em todas as suas dimensões. Segundo ele, compreender a vida humana é considerar necessariamente a sua história como espécie e como cultura.

No artigo *“A ciência como bifurcação: uma homenagem a Ilya Prigogine”*, Almeida reitera claramente o argumento de Prigogine com essas palavras:

“Desse lugar (o interior do interior) o homem gesta sua própria vida acometido de todas as incertezas, ordens, desordens, acasos e flutuações que igualmente acometeram o tempo que precedeu o aparecimento da espécie e a história cultural por nós herdada (Almeida, 2004a, p. 79)

Historicamente, o ideal das ciências naturais sempre foi a busca da atemporalidade e universalidade, enquanto as ciências humanas sempre se ativeram a uma historicidade associada à repetição e inovação e, em particular, à idéia de um “tempo vivido”, como salientava Bergson. No entanto, Prigogine observa que há uma unidade cultural proveniente do interior destas ciências: a não-linearidade, autonomia e multiplicidade do tempo – um tempo criativo.

Na entrevista intitulada *“Das ciências e dos homens: as razões do otimismo”*, parte integrante da coletânea *“Ciência, razão e paixão”* (2001), Prigogine afirma que a obra de arte é o símbolo do nosso universo atual, constituindo-se como a mais nova metáfora da ciência. Ela remete a uma “simetria desfeita”, porque somos destacados do “agora” e conduzidos a um tempo criativo, a um tempo interno, o tempo da criação. Assim, essa irreversibilidade que se caracteriza por uma instabilidade no contato com o novo, com o estranho, provoca uma condição de

independência em relação ao espaço, às circunstâncias, ao mundo externo – uma autonomia - que, segundo o autor, pode ser melhor exemplificada no tempo musical:

“Em cinco minutos mecanicamente medidos de uma obra de Beethoven existem tempos prolongados, acelerados, repetições, premissas de tudo o que acontecerá a seguir, tudo isto nos cinco minutos do tempo astronômico” (Prigogine, 1988, p. 72).

Sobre a ordem hierarquizada das relações da música (a continuidade) experimentamos a instabilidade da desordem caracterizada pelo prolongamento das notas intercaladas com sua aceleração (a descontinuidade) e, rapidamente, somos conduzidos novamente à continuidade, o que permite um sentimento de totalidade.

A metáfora da fuga de Bach permite compreender de que forma nosso universo opera por desvios, por imprevistos e por regras – *bifurcações*: um misto de *determinismo e imprevisibilidade*.

"A fuga de Bach que ressoa no aposento me dá a melhor analogia deste Universo onde tento pensar a unidade e o vir-a-ser. Ela responde a regras estritas, mas estas regras não são suficientes. Elas são as condições para o evento inesperado, para a produção daquilo que as supera. Sempre pensei que o único modelo satisfatório para o Universo, essa mistura do vir-a-ser de regularidades e de eventos, era a obra de arte, sobretudo a obra musical que constrói seu próprio tempo e cria a via estreita que lhe permite escapar tanto do arbitrário quanto da previsibilidade" (Prigogine, 2001, p. 61).

Fuga é uma forma polifônica de composição musical baseada na imitação, que consiste em reproduzir ou imitar um motivo melódico nos seus diferentes graus. Cada linha melódica tem música semelhante, mas entra em movimentos distintos, criando o contraponto de uma com as outras. O contraponto equivale a dois, três, quatro ou mais linhas melódicas tocadas ao mesmo tempo. A fuga é constituída basicamente de três partes: exposição, episódio, que é o desenvolvimento, e stretto. Na exposição, predomina o tom principal, cedendo lugar às modulações passageiras

para tonalidades vizinhas, que se diferem do tom principal por um acidente a mais (sustenido) ou a menos (bemol), e relativas durante o episódio. O momento seguinte – o *stretto* - é preenchido por modulações em que o tema principal e a resposta se aproximam e se perseguem continuamente até o retorno definitivo ao tom fundamental. O resto da fuga é completamente livre.

Na música de Bach, encontramos a possibilidade, o "vir-a-ser", aquilo que transita do que deixou de ser ao que ainda não é, o inusitado, o imprevisível que se reorganiza sobre a estrutura, união perfeita de todos os elementos, constituindo-se como criação.

Podemos vislumbrar um quadro em diferentes instantes e ele continuará lá, intacto. Nosso olhar pode se modificar diante dele, mas ele traz uma fixidez na sua materialidade. Com a música, é diferente. Mesmo uma partitura não diz a música. "A partitura significa a música, mas não a representa" (Lévi-Strauss, 1997, p. 123).

Assim, a música somente se realiza no instante de sua escuta. Tem a qualidade de nos dissociar do tempo passado, presente ou futuro: há um tempo fluido, de criação. Irreversível, como diria Prigogine.

A importância das reflexões de Prigogine se deve ao fato de que essas noções de *bifurcação* e do tempo *irreversível* são significativas na experiência da música, como desencadeadora em nosso sistema humano de flutuações, como emergência de novos estados de espírito que, em situação de não-equilíbrio, cria novas respostas, desvios, pontos-de-bifurcação. No contato com a música, criamos um tempo e espaço próprios. Construimos um novo tempo e, simultaneamente, estamos e sabemos que estamos atrelados às regras da composição musical. Diz Prigogine em sua autobiografia: "Filtre a música que emana do ruído. (...) A procura

*pele que é significativa e verdadeiro, em oposição ao ruído, é uma tentativa fundamental que parece intrinsecamente relacionada ao fato de que a consciência humana, diante da natureza, supõe que o homem viva nela e seja uma parte dela”* (Prigogine, 2003, p.232). Essa dinâmica do tempo musical acontece igualmente na história da humanidade e na história do Universo.

A partir das idéias dos três pensadores aqui apresentados e de suas concepções e vivências musicais, é possível resumir assim o papel da música na construção do sujeito e do conhecimento: a música tem um poder unificador do qual fala Heisenberg; ela deixa emergir uma unidade que diz a mensagem da ordem do universo, na qual penetramos e criamos um tempo interno, o *tempo criativo*, conforme expressão de Prigogine.

A música a nada se refere particularmente, porque apenas se mostra na sua presença pura, referindo-se tão somente à sua estrutura, ao seu *centro unificador*. No entanto, e por isso mesmo, permite múltiplas leituras através da emergência de sentidos e *bifurcações* cognoscentes.. Garante uma possibilidade de desvio, de transgressão, uma vez que o ouvinte cria novas imagens e experimenta uma vivência singular.

Operando por um modo totalmente liberto da representação e do mundo sensível, a música caracteriza-se por uma estrutura, cuja particularidade é da ordem do imprevisto e do deslocamento do estado cognitivo do sujeito. Mesmo no caso da música concreta ou descritiva, que formalmente busca imitar os sons da natureza, abole-se essa aproximação através da utilização de ruídos. Não sendo reconhecidos e identificados, esses ruídos acabam por antecipar sensações e percepções desvinculadas do mundo representado.

Lévi-Strauss observa que a música é uma linguagem que transcende a linguagem articulada, embora necessite de um plano e de uma dimensão do tempo para se concretizar, mas, que, mediante sua organização, o suprime. Tem a potencialidade de adiantar, precipitar os efeitos que os seus sons produzem na escuta, como que adivinhando o prazer estético do ouvinte:

“A emoção musical provém precisamente do fato de que a cada instante o compositor retira ou acrescenta mais ou menos do que prevê o ouvinte, na crença de um projeto que é capaz de adivinhar... O prazer estético é feito dessa infinidade de enlevos e tréguas, esperas inúteis e esperas recompensadas além do esperado, resultado dos desafios trazidos pela obra” (Lévi-Strauss, 1991, p.25).

Dos três relatos aqui expostos, depreendemos uma “colagem” das sensações provocadas pela escuta musical no modo de ser de três homens da ciência. Não há incongruências. Suas vivências musicais são reflexos de suas existências e reordenadoras de modos de conhecimento. Não são poucas as citações desses três cientistas nas quais estão presentes os significados particulares atribuídos a música que se coadunam com seu modo de ser e de fazer ciência.



# Entre o sublime e o trágico

*Sorri*

*Quando a dor te torturar*

*E a saudade atormentar*

*Os teus dias tristonhos, vazios*

*Sorri,*

*Quando tudo terminar*

*Quando nada mais restar*

*Do teu sonho encantador*

*Sorri,*

*Quando o sol perder a luz*

*E sentires uma cruz*

*Nos teus ombros cansados, doridos*

*Sorri,*

*Vai mentindo a tua dor*

*Que ao notar que tu sorris*

*Todo mundo irá supor Que és feliz...*

**Sorri (Smile)**

**Charles Chaplin, Geoffrey Parsons  
e John Turner  
Versão de João de Barro**

É possível conceber a arte como um supremo modo de conhecer. Transitando entre o sublime e o trágico, essa concepção é consequência do movimento filosófico, artístico e literário romântico iniciado na Alemanha, no final do século XVIII, que rompeu com a idéia concebida por Kant de que a experiência estaria limitada à ordem dos fenômenos e que a arte, por sua vez, estaria restrita à representação da imaginação.

Ao sentimento se atribuiria agora um valor até então ignorado: um poder de romper as antinomias kantianas entre sujeito e objeto, razão e sensibilidade, liberdade e natureza. Nesse novo contexto, a arte – expressão do sentimento -, toma o lugar da razão iluminista caracterizada por uma capacidade humana finita para ser entendida como força infinita que habita o mundo.

Para os filósofos românticos, a realidade não necessita ser transformada porque a dor, o sofrimento e o mal são ocorrências necessárias que, portanto, não afetam a vida na sua totalidade. Dessa forma, a história segue o seu curso necessariamente porque abriga uma *Razão Infinita*.

## *Música como Vontade*

Nas idéias do filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860) acerca da relação entre música e filosofia, encontramos a concepção da música como expressão da Vontade e portadora da interioridade humana.

O filósofo elaborou uma teoria do conhecimento pautada na concepção do mundo como representação. O homem, dada sua finitude, não pode conhecer o mundo, sua essência, sua *realidade primeira*, senão utilizando recursos de objetivação, ou seja, o mundo tomado como objeto do sujeito, o homem. Portanto, a investigação científica não pode, via conceitos, ultrapassar os muros, os limites da condição humana, finita, senão acessando o mundo na sua representatividade, como fenômeno, como aparência, e não como coisa-em-si.

Para Schopenhauer, o princípio de toda finitude é o princípio da razão. É o *Véu de Maia* da existência que nos impede de obter um conhecimento exato das coisas. Conhecemos através das formas a priori do conhecimento - o espaço, o tempo e a causalidade, que seguem este princípio, por ele chamado de princípio de individuação. Por isso, já que conhecemos os objetos segundo estas relações, isto é, em referência a um certo tempo, a um determinado lugar, sob certas circunstâncias, sob determinadas causas e efeitos, somente podemos atribuir à existência um caráter relativo. “Por conseguinte, o conhecimento que segue o princípio de razão vê tão-somente relações” (Schopenhauer, 2003, p. 43).

Schopenhauer reconhece esta condição finita, mas a ultrapassa apontando para uma direção que transcende a limitação do mundo físico através da *metafísica do belo* que, na sua visão, é distinta da estética, que apenas indica as regras para a criação artística, enquanto a primeira investiga a essência íntima da beleza,

verificando a sensação do belo no sujeito e o objeto causador deste estado.

Diferentemente da estética, a metafísica é interpretada como *doutrina da apreensão das Idéias*, no sentido platônico mesmo. A alegria obtida na sensação do belo é distinta dos outros prazeres, que são satisfações da vontade do indivíduo promovidas por sensações agradáveis e úteis. Apresenta-se como desinteressada porque não se vincula a um interesse pessoal, mas “o belo é objetivamente belo, isto é, para todos” (Schopenhauer, *idem*, p. 25). Por isso, Schopenhauer afirma ser o belo coisa de mero conhecimento como tal, porque é objetivo, fazendo assim uma relação direta entre os dois termos: conhecimento e belo.

A Idéia reside fora do conhecimento que segue o princípio de individuação porque *é imutável, única, a mesma*. Assim, só pode ser conhecida quando a individualidade do sujeito é suprimida.

Schopenhauer considera Kant o filósofo que melhor interpretou a concepção platônica de Idéia. Em Platão, as coisas individuais, efêmeras não possuem uma essência, mas um *dever* e *perecer* contínuos. Assim, não é possível haver um conhecimento verdadeiro sobre essas coisas, somente uma opinião. Por outro lado, o que é verdadeiramente são as formas permanentes, as *imagens arquetípicas* dessas coisas, os modelos das coisas que são cópias, ou seja, as *Idéias*.

Em Kant, as formas *a priori* do conhecimento - o espaço, o tempo e a causalidade -, não determinam a *coisa-em-si*, mas somente o fenômeno, inclusive o nosso *Eu transcendental* que, assim como ele ou aquilo (a coisa) que pensa, designam apenas o pensamento de uma unidade lógica do sujeito. Para Kant, o *eu* não existe por si mesmo como fundamento que subjaz o saber e a experiência, mas somente funciona como fator lógico necessário que acompanha o pensamento.

O sentido da doutrina de Kant reside justamente na idéia de que somente pode haver experiência de conhecimento da aparência – experiência dentro dos limites do espaço e do tempo -, que não se confunde com ilusão, sendo esta última uma semelhança enganadora da percepção sensível. A aparência se converte em fenômeno quando organizada dentro de uma estrutura unificada das categorias do entendimento. Ela é aquilo que não é encontrado no objeto em si, não é a *coisa-em-si*, mas sempre em relação com o sujeito. Também é impossível definir a essência real de uma coisa que, classicamente, se constituiria como sua natureza específica e o que é dado em sua definição. Para ele, a essência é somente o princípio interno de tudo o que pertence à possibilidade de uma coisa, sob seu aspecto lógico.

Schopenhauer reconhece o mesmo sentido na doutrina kantiana e na doutrina platônica, considerando apenas uma diferença tênue. Enquanto Kant isenta a *coisa-em-si* das formas apriorísticas, Platão nega às *Idéias* a pluralidade do que é homogêneo, do que é mutável, que nasce e morre. Para ele, uma idéia é sempre uma unidade que somente pode ser vista com os olhos da alma.

".... a Idéia de Platão e a coisa-em-si de Kant, opostas ao fenômeno, não são absolutamente uma única e mesma coisa. A Idéia é já a objetividade da vontade, porém imediata e, por conseguinte, adequada; a coisa-em-si, entretanto, é a Vontade mesma, na medida em que ainda não se objetivou, não se tornou representação" (Schopenhauer, 2003, p. 39).

O filósofo, então, conclui que enquanto a Idéia já é objeto, a coisa-em-si ainda não é. Ele distingue coisa isolada de coisa-em-si, afirmando que a primeira é objetivação mediata da coisa-em-si, por meio do princípio da razão que implica nas formas do tempo, do espaço e da mudança, enquanto que a segunda já é Vontade. A Idéia encontra-se neste intervalo entre a coisa isolada e a Vontade, definindo-se como uma objetividade imediata da vontade, traduzida como concreção do nosso

querer. “É a coisa-em-si mesma, apenas sob a forma da representação” (Schopenhauer, 2003, p. 40) Se o nosso corpo não existisse, não haveria conhecimento das coisas isoladas, e sim conhecimento cristalino somente das Idéias. Para Schopenhauer, o corpo é o nosso limite.

Esta Vontade, que supera a concepção kantiana de “coisa-em-si”, é atemporal, intransitória e permanece numa contínua relação com a vontade individual, tida como o mundo na sua representação. Isto é, ela se objetiva via mundo, o qual possui duas metades essenciais e inseparáveis: o objeto e o sujeito. A este último, lhe é assegurado pela experiência interna não ser um objeto como os demais, porque ele se move a si mesmo, e possui uma vontade: *consciência de si*. Esta consciência é distinta da consciência do corpo, porque remete ao “em-si”. O corpo humano cumpre a função de objetivar a vontade. Como se aplica nos homens, a Vontade seria o princípio fundamental da natureza. É uma Vontade que se objetiva metafisicamente em todos os movimentos dos corpos da natureza: numa planta, numa pedra, nas ações humanas. Segundo Schopenhauer, a Vontade é a essência do mundo, o seu conteúdo interno.

O conhecimento das Idéias, que são a manifestação mais completa da Vontade, só pode ocorrer se no sujeito houver uma *mudança prévia*, de forma que ele se libertaria da sujeição à Vontade, cessaria de ser um indivíduo, livre de sua razão, *tornando-se puro sujeito do conhecimento destituído de Vontade*, através da contemplação obtida pela intuição estética das coisas, num estado de perdição completa num objeto, transformando aquilo que se conhece como coisa isolada para a Idéia, *a forma eterna, a objetividade imediata da Vontade*.

A intuição é livre porque é liberta do tempo. O sujeito puro de conhecimento,

porque destituído de Vontade e sofrimento, encontraria na contemplação, sua eternidade. No interior desta concepção metafísica da estética, residiria a solução do sofrimento humano, pois torna possível a objetivação perfeita da Vontade.

Elevando-se a puro sujeito do conhecimento, o sujeito antes objeto se eleva à Idéia de sua espécie. Ao se abandonar no objeto intuído, manifesta-se a Vontade.

“Ora, como eles se tornam uma coisa só na contemplação, convergindo na consciência da Idéia, assim tornada presente, eles são também, em si mesmos, uma coisa só – Vontade” (Schopenhauer, 2000, p. 48).

A dupla condição dos seres humanos se manifesta num corpo que está submetido às ações do tempo e do espaço e, simultaneamente, numa interioridade que é impetuosa e quer expressar Idéias, por isso, condição causadora de um grande sofrimento humano existencial. Nesse contexto, a arte toma lugar como a potencialização das Idéias por uma via contemplativa.

"A arte repete em suas obras as Idéias apreendidas por pura contemplação, o essencial e permanente de todos os fenômenos do mundo; de acordo com o material em que ela o repete, tem-se arte plástica, poesia ou música". (Schopenhauer, 2003, p. 58).

É na música que Schopenhauer vislumbra a *linguagem universal* que objetiva a Vontade, porque a música não é a cópia de um modelo, não é representação, não repete a Idéia das coisas do mundo segundo o princípio de individuação, mas é a *linguagem universal* da coisa-em-si, que nos transporta não para uma vivência humana particular, mas para a essência de toda a vivência humana, sentida em sua singularidade difusa. Isso porque,

"ela jamais manifesta o fenômeno, mas unicamente a essência interna, o em-si de todos os fenômenos, a vontade mesma. Por isto, ela não exprime esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, ou júbilo, ou humor, ou serenidade, mas a alegria, a aflição, a dor, o espanto, o júbilo, o humor... o que há neles de essencial" (Schopenhauer, 1980, p. 77).

A música se distingue e se eleva em relação às outras artes porque produz efeito maior no íntimo do homem, possibilitando-lhe uma compreensão direta, ultrapassando até o puro conhecimento produzido na intuição estética das outras artes, porque seu efeito é mais *vigoroso, mais rápido, mais necessário e mais infalível*. Para este pensador, a música é cópia imediata da Vontade enquanto as outras artes são cópias mediatas, como exposição das coisas isoladas, cópias das Idéias.

Schopenhauer distingue claramente arte e ciência. Para ele, a diferença reside no fato de que a ciência considera os fenômenos do mundo segundo o princípio da razão kantiana, contrapondo-se à arte, que desconsidera este princípio, atendo-se na apreensão da Idéia, em seu sentido metafísico platônico.

Para Kant, o fenômeno não é aparência ilusória, mas o único objeto real a ser conhecido pela razão. Por outro lado, se o conhecimento humano deve prescindir sempre da experiência, e se a experiência é conhecimento do fenômeno, o sujeito cognoscente, segundo ele, não pode acessar as coisas em si mesmas, a não ser como lhe parecem.

No entanto, foi exatamente no interior da idéia de impossibilidade do conhecimento que extrapolasse a dimensão da experiência que nasceu a concepção kantiana sobre a validade do fundamento do conhecimento racional.

Distinta dessa razão sob a perspectiva de Kant, está a Idéia platônica, que é resgatada por Schopenhauer e tomada no sentido de *imediata objetivação da vontade*, ou seja, essência universal existente fora do tempo, do espaço, isenta de causalidade, que objetiva a vontade: a coisa-em-si de todos os fenômenos, inclusive



o homem.

Temos que considerar que Schopenhauer entendia a história de modo pragmático, afirmando que os acontecimentos estão condicionados por um fio linear. A ciência, para ele, estaria preocupada apenas em fundamentar esta história, o curso das coisas do mundo, limitando-se apenas a explicar os fenômenos, suas leis, conexões e relações. A arte busca o núcleo verdadeiro, imutável, o mesmo – as Idéias. Por isso, sua finalidade congela o tempo na apreensão do objeto, na sua perdição. A arte encontra o fim em si mesma.

Ao tratar da figura do gênio, Schopenhauer irá identificar como critério de sua obra a *permanência por todos os tempos e pertença à humanidade*, porque tem ele uma capacidade *preponderante* de conhecer a Idéia. No entanto, a capacidade para o conhecimento das Idéias via contemplativa é possível em qualquer indivíduo, porque é próprio do sujeito possuir a faculdade de se diluir no objeto, ele tem a receptividade para o *belo* e para o *sublime*.

O belo não está restrito nem à obra de arte e nem à natureza e à vida. Pela obra, o artista serve de pólo de intermediação – nós e a Idéia, para que possamos desvelar o essencial.

Schopenhauer elege quatro motivos para que nos seja mais diretamente acessada a Idéia pela obra de arte do que na natureza ou na vida: não efetividade, silêncio, desinteresse e arrebatamento. Não efetividade, porque o artista expõe na obra, de forma pura, a Idéia, independentemente das relações perturbadoras do mundo; na apreensão estética, é preciso um silêncio associado a um desinteresse, porque nos calamos para dar voz à manifestação da arte, sem imputar-lhe uma relação direta com nossos interesses individuais. Mas, tudo isso só pode ocorrer

mediante um estado de arrebatamento, elevando-nos acima de nossa vontade e interesse pessoal, permitindo apenas uma relação direta, na pureza do conhecimento. Todos os indivíduos têm, potencialmente, esta capacidade genial de apreensão, em maior ou menor grau, para apreender a Idéia pela obra de arte.

Para compreender as noções de belo e sublime no pensamento de Schopenhauer, é preciso considerar que ele entende ser o conhecimento estético destituído do princípio da razão e atuante mediante o conhecimento do objeto como Idéia e conhecimento de si como *puro sujeito destituído de Vontade*. Destas duas variações do modo de conhecer esteticamente, adquirimos satisfação no belo que pode, por uma certa modificação, produzir o nascimento do sublime.

Como é no estado da pura contemplação é que deixamos de ser indivíduos, para sermos puros sujeitos de conhecimento, Schopenhauer aponta ser a beleza, que ele define como *a figura do objeto a expressar sua Idéia*, que nos coloca nesta condição de *disposição interna*, mesmo que provisoriamente. Schopenhauer fala de uma *tranqüillidade* obtida por este estado que nos levaria a um estado de plenitude.

Elenca as pinturas de *naturezas-mortas* como quadros que retratam esta objetividade e tranqüillidade. O fundamento do poder da beleza da natureza está em nos convidar a um puro intuir, que nos golpeia e nos desprende da subjetividade, de nossa sujeição à vontade, de nossas paixões, para sermos, através deste ato, conduzidos a um estado de abrandamento, de calma, libertos do querer. Abole-se o indivíduo.

Schopenhauer verifica que a existência humana é propriamente querer. Na sua concepção, o mundo somente pode obter redenção suprimindo o seu querer. Mas, dessa forma, o mundo seria suprimido, restaria um *nada vazio*. Ele somente vê

no estado puro do conhecimento completo destituído de vontade a possibilidade de uma existência isenta de querer, que propicia alegria pela fruição do belo. Esta apreensão se realiza enquanto negação da individuação caracterizada por uma libertação do conhecimento sujeito a uma vontade, elevação a um estado atemporal, não condicionamento ao tempo e ao espaço porque as imagens são apreendidas no seu estado puro, sem ligação ao passado ou ao presente, produzindo no sujeito um encantamento, distante de sua condição finita e sofrida: um estado de contemplação.

Ao lado do referido aspecto *subjetivo* da contemplação estética, encontra-se o *conhecimento intuitivo da Idéia* que se manifesta na passagem do belo para o sublime. Na contemplação do belo, o conhecimento puro se realiza sem *luta* porque a beleza distancia o sujeito de sua condição de objeto, de uma *lembrança* da vontade. No *sublime*, há uma elevação produzida da constante conquista do estado puro que se perde na lembrança da Vontade, a qual expressa não um querer individual, mas o *querer humano geral*, que novamente conduz a uma reconquista do estado puro. Por isso, nesta passagem operam os dois aspectos do conhecimento, como o puro conhecer e o conhecimento da Idéia.

Schopenhauer cita um exemplo da impressão do sublime:

“..... Sim, a tranquilidade que entra em cena por ocasião de toda noite bela, quando silenciam os tumultos e agitações do dia, as estrelas aparecendo aos poucos, a lua a se levantar – tudo isso já se harmoniza de maneira sublime, pois nos desvia da atividade que serve à nossa vontade, convidando-nos à solidão e à contemplação. A noite é em si mesma sublime. O sublime será notado num grau ainda maior, caso também despojemos aquela região de plantas e árvores, no lugar das quais inserimos rochedos escarpados. Devido a nossa subsistência, estamos vinculados ao orgânico em geral; a ausência completa dele provoca, por conseguinte, uma impressão angustiante: o ermo assume um caráter amedrontador; a disposição do espectador estético de tal ermo torna-se mais trágica; a elevação ao puro conhecer ocorre com abandono decisivo do interesse da vontade: enquanto o

espectador também permanece no estado do puro conhecer, entra em cena de maneira bem distinta o sentimento do sublime.

Imagine-se agora uma região que ocasione em grau ainda maior aquele sentimento: transportemo-nos para um vale circundado por rochedos escarpados e pendendo ameaçadores (...). Enquanto a aflição pessoal não preponderar nele, mas ele permanecer na consideração pura e na concepção desse ambiente, o puro sujeito do conhecer mirará através daquela luta das forças da natureza, através daquela imagem tão próxima da vontade humana obstada, e apreenderá as Idéias de maneira calma, imperturbável, inabalável, precisamente nos objetos que são ameaçadores e terríveis para a vontade. Nesse contraste reside o sentimento do sublime” (Schopenhauer, idem, p. 107 e 108).

O sentimento sublime em relação à natureza é idêntico à disposição de um caráter sublime, porque em ambos vigora a elevação do puro conhecer sobre a vontade particular do espectador. Verifica também no caráter sublime a consideração da grandiosidade de um caráter: “*Grande* é o homem que não põe como meta principal de sua vida e atitude a *própria pessoa*” (Schopenhauer, 2003, p. 113). No ato grandioso somado a um *empenho de suas forças*, este homem tem a possibilidade de diminuir o sofrimento humano. Contrariamente, a pequenez se caracteriza pelo cuidado somente de si. Schopenhauer diz que os homens, geralmente, são pequenos.

Entre as artes pelas quais Schopenhauer percorre em sua obra, ele afirma que a tragédia – o ápice da poesia - é a que melhor expõe o sofrimento terrível da humanidade. A única e mesma Vontade manifesta-se na figura dos indivíduos, seja de maneira branda em um indivíduo, seja intensamente em outro. A elevação do conhecimento, suprimindo o egoísmo humano se manifesta quando o indivíduo reconhece a sua essência íntima – a Verdade – em todos os outros indivíduos, entrando num estado de *resignação*, extinguindo a vida individual guiada pelo princípio da razão, princípio de individuação – o *principium individuations*. A figura do

herói, que até então lutara e sofrera, atinge o estágio máximo do seu sofrimento quando renuncia aos seus fins que tanto perseguira, alegre e bravamente, pondo fim à sua vida. “Toda a exposição trágica é para o espectador um chamado à resignação, à negação livre da Vontade de vida”. (Schopenhauer, 2003, p. 223). Ele associa a impressão causada pela tragédia à impressão do *sublime*, porque nas duas situações o espectador vivencia a renúncia do querer, como negação da vontade particular no instante trágico, que se *dobra* em favor de uma Idéia da humanidade, uma mesma humanidade que une o sujeito que assiste e a figura do protagonista.

Ao identificar que a Vontade se manifesta tanto na música como nas Idéias, Schopenhauer vislumbra daí a possibilidade de fazer uma analogia – um *paralelismo* - entre essas duas expressões da cultura humana. Para ele, a música se constitui analogamente ao mundo.

“Ora, como é a mesma Vontade que se objetiva tanto nas Idéias quanto na música, embora de maneiras completamente diferentes, então, em verdade, não se deve pressupor entre essas duas maneiras de objetivação uma semelhança, mas sim tem de haver (e isso é algo possível de demonstrar) um *paralelismo*, uma *analogia* entre a música e as Idéias, cujos fenômenos na pluralidade e na imperfeição são o mundo visível” (Schopenhauer, 2003, p. 230).

A harmonia, como coexistência de sons de diferentes instrumentos, está em paralelo com a simultaneidade da existência no mundo dos reinos animal, vegetal e mineral. Assim como na harmonia se respeitam os diferentes sons e os arranjos particulares, cujas idéias musicais dão vestimenta a uma música, no mundo coexistem os diferentes reinos, cada um cumprindo o seu papel. Schopenhauer compara os tons mais graves com os graus mais baixos - a natureza inorgânica; os tons mais agudos, vibrações do tom fundamental - tom equivalente à nota que dá

origem ao acorde -, com todos os corpos originados, gradualmente, da única "massa planetária".

As vozes intermediárias da harmonia da música que se localizam entre o acompanhamento determinado pelo baixo contínuo e a voz que canta a melodia equivalem à escada de subida dos graus da objetivação da Vontade, que vão desde a condição dos corpos inorgânicos do mundo às vozes mais elevadas, que são os vegetais e os animais.

As dissonâncias, para Schopenhauer, se comparam às *deformações* do mundo que se situam entre a espécie humana e os outros animais ou ainda entre os outros animais entre si. Para ele, as dissonâncias equivalem a desvios, a deformações.

Cabe à melodia fazer a "coesão" destas vozes graves e agudas, análoga à voz principal: a vida humana. "Somente a melodia tem conexão plena de sentido e intenção, do começo ao fim". (Schopenhauer, 2003, p. 231). Só a voz humana, assim como só o homem, pela cultura, pelo poder de refletir e significar o mundo, pela sua vida, dotado de razão, pode claramente interpretar o decurso dos acontecimentos dando-lhes um encadeamento, uma concatenação, um *todo concatenado*.

A música, pela melodia, é a linguagem das intenções, dos afetos, do sentimento, da paixão, que "narra a história mais secreta da Vontade" (Schopenhauer, 2003, p. 232).

A essência humana consiste justamente em, pelo esforço, obter satisfação na busca da felicidade e bem-estar, porque a condição do homem é invadida pelo sofrimento. É preciso que a passagem do desejo para sua satisfação ocorra

rapidamente para que o homem não recaia em dor novamente. Por isso, Schopenhauer diz que a essência da melodia consiste em se afastar do tom fundamental, desviando-se para os intervalos harmônicos – formados por notas simultâneas -, para a 3ª, que fica dois tons acima do tom fundamental, para a 7ª dominante<sup>♯</sup>, mas necessariamente retornando ao seu tom originário – o tom fundamental, rumo à Vontade.

Assim é que ganham sentido as melodias rápidas, para fornecer alegria e as melodias lentas, que expressam a dificuldade demorada da satisfação. As melodias inexpressivas, de sua parte, figuram entre aquelas que se prolongam no tom fundamental. A música de dança, que é rápida e é feita de frases curtas e fáceis, parece que expressa a felicidade comum, que não se alcança com dificuldade.

A passagem de tons menores para maiores e vice-versa produzem a alternância de sentimentos, desde a liberação do sentimento penoso no estado satisfatório do tom maior até a descida ao menor, penetrando no estado de angústia.

A música é, pois, expressão imediata de todas as disposições humanas. Como são inumeráveis as particularidades humanas, também são inúmeras as possibilidades musicais.

“A música, portanto, expressa a essência verdadeira de todas as possíveis aspirações e disposições humanas, a, por assim dizer, alma interior delas. O número inesgotável de possíveis melodias corresponde ao inesgotável da natureza na diversidade dos indivíduos, fisionomias e decursos de vida” (Schopenhauer, *idem*, p. 234).

Todas as manifestações da vontade humana, acessadas abstratamente pelo conceito, permitem expressão nas inúmeras melodias, numa ordem oculta,

---

<sup>♯</sup> O acorde dominante, depois da tônica, é o acorde que mais influencia os contornos melódicos e a harmonia de uma música.

reveladora de uma intimidade, familiaridade com nossa mais íntima essência. Seria a expressão pura da vontade.

Em “Metafísica do Amor, Metafísica da Morte”, Schopenhauer faz algumas considerações acerca do temor da morte entre os seres humanos, que seria o medo da vontade em ser destruída, mediante a destruição do corpo. Nosso ser é toda vontade de vida. A condição humana, como qualquer outra condição de ser da natureza, caminha em direção à morte, no entanto, como vontade de vida sempre se presentifica.

“A espécie é o que vive por todo tempo, e é na consciência da sua imortalidade e da sua identidade que os indivíduos existem satisfeitos. A Vontade de vida aparece no presente sem fim, porque essa é a forma de vida da espécie, que por isso não envelhece, mas permanece sempre jovem” (Schopenhauer, 2000, p. 87).

Por isso, assim como a conexão entre uma tonalidade e outra é interrompida, análoga à interrupção da vida pela morte, fica presente a Vontade daquele que morre em nós, como consciência da espécie.

Pela estrutura da forma implícita na música, fica expressa a essência íntima de todas as coisas. “A música em seu todo é a melodia da qual o mundo é o texto” (Schopenhauer, 2003, p. 235). O filósofo faz agora a distinção entre poesia e música: a primeira expõe a *determinidade* do real, no sentido de ser uma arte que descreve o fenômeno, enquanto a segunda expressa a universalidade pela forma. Por isso, a música descritiva é reduzida a uma categoria de música imitativa da natureza que, para Schopenhauer, se constitui num tipo de música insuficiente para apreender a Vontade do fenômeno.

Já a canção nos mobiliza causando alegria pelo fato de nela estarem



associados, simultaneamente, os dois modos de conhecer: o imediat da música que nos leva a acessar a essência íntima das coisas e o mediato das palavras, que nos fazem compreender os conceitos. No entanto, é a música, particularmente, que possui o poder de conduzir, de dissolver as palavras em direção ao *inefável*, que expressa o indizível. Tão *próxima*, portanto compreensível e *distante, estranha*, porque distinta de tudo que conhecemos.

A música relata todo impulso, o movimento da vontade, como se a essência humana pudesse se manifestar na satisfação de um desejo que a razão não pode compreender. “A música é um exercício oculto de metafísica, sem que o espírito saiba que está filosofando” (Schopenhauer, idem, p. 238).

Assim, se a música opera com as essências aludidas no conceito sem a preocupação de se ater à sua compreensão ou análise, no limite do tangível à expressão máxima da vontade, de uma metafísica, a filosofia, via conceitos gerais, busca esta expressão. A filosofia verdadeira seria aquela que poderia expressar o mundo tal como fazem os tons musicais.

Como cópia imediata da Vontade, a música somente produz efeito quando reúne em si a melodia e a harmonia. Pela alternância do grave para o agudo e vice-versa, pela modulação, somos deslocados, somos movidos a acessar a nossa interioridade mais pura, liberando o corpo de sua finitude, transitoriedade, de sua existência fugidia. Somente a música produz este efeito mais imediato e profundo.

Para Schopenhauer, o espírito se torna nobre na prática da audição musical porque é neste exercício que o homem acessa a alma do mundo.

Nesse tipo de afirmação reside a idéia de uma ética guiada pela contemplação das formas musicais que exercita a compreensão e a auto-construção

da humanidade.

### *Música como Vida*

Friedrich Wilhelm Nietzsche, também filósofo alemão, nasceu em 15 de outubro de 1844 e faleceu em 25 de agosto de 1900. Quando criança, ele compunha melodias e começou a fazer seus primeiros versos. Quando jovem, estudou teologia e filosofia, mas, influenciado pelo professor que mais gostava, Ritsch, desistiu desses estudos para se dedicar à filologia. Segundo seu professor, essa área lhe possibilitaria estudar, não somente a história das formas literárias, como também a história das instituições e do pensamento. Assim, Nietzsche passou a investigar os originais sobre Diógenes Laércio, Hesíodo e Homero, tornando-se professor de filologia.

Schopenhauer foi o filósofo que, através do livro “*O mundo como vontade e representação*” atraiu Nietzsche para a Filosofia. Com quatorze anos de idade, Nietzsche já havia se afastado do cristianismo, mais um motivo pelo qual, posteriormente, se aproximaria de Schopenhauer, que era ateu. Além do mais, os dois nutriam um interesse em comum pela experiência estética e, mais particularmente, pelo significado metafísico atribuído à música, resguardadas suas diferenças.

Por volta de 1867, Nietzsche iniciou sua amizade com o compositor alemão Richard Wagner (1813-1883), encantando-se com sua música e com o drama musical, a exemplo de *Tristão e Isolda*, composta por Wagner durante seu exílio na Suíça, em que estariam reunidos os elementos que propiciaram a tragédia grega: o coro, o mito trágico e o público artista.

Em 1871, Nietzsche publicou “*O Nascimento da Tragédia*”, seu primeiro livro. Para este filósofo, “*a tragédia nasceu do gênio da música*”, apresentando como característica uma sabedoria superior à advinda apenas pela razão porque une vida e morte. Constitui-se a tragédia não tomada na sua definição, mas como uma fonte que possibilita a compreensão sobre o essencial do mundo.

A arte trágica apreende a verdadeira natureza da realidade porque capta o coração do mundo que é a alternância da criação e destruição, alegria e sofrimento, bem e mal, vida e morte. Portanto, não é possível mais o homem buscar o ideal de um conhecimento verdadeiro, senão rasgando o *Véu de Maia*, e não como dizia Schopenhauer, que impedido, via na intuição estética da coisa-em-si do mundo uma apreensão através desse véu da existência, de uma forma lânguida. O rasgo proposto por Nietzsche, em contrapartida, atua pelo desmascaramento dos valores, trazendo à tona a contradição através dos personagens trágicos. O sentimento trágico da vida é aceitar a própria vida.

Na reflexão sobre os gregos, o que se constituiu no núcleo dessa obra, Nietzsche se questionava como aquele povo, identificado como o mais perfeito, mais belo, mais invejado, teria, paradoxalmente, necessitado mais da tragédia e de sua arte trágica. Sua suposição era de que o grego nutria um desejo pelo belo e buscava a perfeição na estética dos deuses para poder continuar a viver sua existência. “*O grego conheceu e sentiu as angústias e os horrores da existência: para lhe ser possível viver teve de gerar em sonho o mundo brilhante dos deuses olímpicos*”. (Nietzsche, 1990, p. 30) Assim, a vida humana se justificava vendo sua imagem transfigurada na vida dos deuses.

Mas, ao descobrir nos gregos a presença dos “impulsos artísticos naturais”, as duas pulsões orgânicas antagônicas do homem, que são o apolíneo, do deus Apolo – deus do sonho, da forma, da perfeição, da divindade da luz, que reina sobre a aparência, pleno de beleza -, e o dionisíaco, do deus Dioniso – o deus da embriaguez, das emoções violentas, das festas, da orgia -, Nietzsche se pergunta: não seria o “desejo de beleza” dos gregos resultante de uma vida coberta de “miséria, melancolia, dor?” Ou, inversamente, o desejo dos helenos pelo “horível”, pelo pessimismo não seria proveniente da “alegria, da força, da saúde exuberante, do excesso de vitalidade?” (Nietzsche, idem, p. 6). Ou:

“Quem sabe se, por outro lado e pela razão contrária, os gregos, na própria época da sua dissolução e do seu declínio, se tornaram cada vez mais otimistas, mais superficiais, mais cabotinos, e, por isso, cada vez mais apaixonados pela lógica, mais interessados em conceber a vida logicamente, quer dizer, tanto mais ‘serenos’ quanto mais ‘científicos?’” (Nietzsche, idem, p. 7).

Cabe, portanto, afirmar que o problema da ciência não pode ser resolvido na própria ciência, mas pela ótica do artista, presidido por uma ótica da vida. É a arte, e não a moral que, segundo Nietzsche, é a atividade essencialmente metafísica do homem. Na metafísica do artista – portador dos mais altos sofrimentos, conflitos irreduzíveis e contrastes, que não pode se emancipar senão na “aparência” – podemos encontrar uma interpretação não moral, mas estética da existência humana.

Nietzsche questiona a moral vinculando-a a uma “vontade de negação da vida” e afirma que sua obra reinterpreta a arte trágica, como fruto de um instinto

contrário a essa vontade, como defesa da vida mediante a concepção puramente artística, batizando-a de concepção “dionisiaca”.

Arrependido de ter, anteriormente, desconsiderado a visão dionisiaca e vislumbrado na música alemã de Wagner o “renascimento da grande arte da Grécia” que, sob a influência de Schopenhauer estaria inclinada ao pessimismo, buscando apenas um alento pelo *sublime*, Nietzsche passa a ter repulsa pela alma e pela música alemãs, arte de “puro romantismo”, proveniente de um povo que valoriza a virtude da obscuridade. O drama musical de Wagner tinha se constituído em mais uma representação teatral.

O afastamento em relação a Wagner se deu como um processo muito doloroso para Nietzsche, porque ambos nutriam uma forte amizade. Nietzsche frequentava a casa de Wagner, e o afastamento ocorreu gradualmente. Ele já escrevia em seus cadernos críticas à personalidade de Wagner e a sua atitude em relação à música.

Em “O Caso Wagner: um problema para músicos. Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo”, ele publica sua insatisfação em relação à música wagneriana, que transformou todos os afetos, sensibilidade e instabilidade humana em princípios, e seus heróis em tipos psicológicos – *uma musica doente*; que servia à recreação, à distração e ao prazer; presença do músico se fazendo ator, mais preocupado com os gestos do que com os sons que emanam da música; música como significado da “idéia”, um meio de atingir o “significado do infinito” como promulgado por Hegel; principalmente, um tipo de música que depõe contra a estética, definida por Nietzsche como *fisiologia aplicada*.

“Minhas objeções à música de Wagner são fisiológicas: por que disfarçá-las em fórmulas estéticas? Afinal, a estética não

passa de fisiologia aplicada. – Meu ‘fato’, meu ‘petit fait vrai’ [pequeno fato verdadeiro], é que já não consigo respirar direito, quando essa música me atinge; logo o meu pé se irrita com ela e se revolta: ele necessita de compasso, dança, marcha...” (Nietzsche, 1999, p. 53).

Nietzsche descobre a música na tragédia grega, música essa que conteria o princípio original: o espírito dionisíaco. *A tragédia nasce no espírito da música.*

O consolo metafísico concedido pela tragédia dionisíaca advém de um sentimento que conduz os homens a um “estado de identificação primordial com a natureza” produzido pelo desaparecimento dos abismos que separam os homens entre si (Nietzsche, idem, p. 51). Assim, na magia do encantamento dionisíaco, a natureza celebra sua reconciliação com o homem.

Apolo e Dioniso, duas divindades das artes, representam a arte plástica ou apolínea e a arte sem formas, a arte dionisíaca. Na luta contínua entre estes dois instintos representados nessas figuras divinas, acontecem novas criações que, pela arte, são mascaradas e, por fim, através da “vontade” helênica, se reencontram gerando a obra superior: a tragédia.

A vontade em Nietzsche tem um sentido completamente distinto do concebido por Schopenhauer. Ele inaugura o conceito de vontade de potência como a explicitação do caráter das forças que agem e reagem entre si. O mundo é justamente constituído por um fluxo e permanente dinamismo dessas forças que, continuamente, relacionam-se de modo diferente. As mudanças ocorrem no jogo desta relação de forças.

A vontade de potência é um impulso de toda força que se manifesta no seu ato, no seu efetivar-se. Assim, o mundo é esta vontade como processo instável e

mutável. Por isso, em Nietzsche não tem sentido falar de Ser, como a tradição até então concebia, mas em caos, fluxo, um *vir-a-ser*, o *devenir*.

A vida é uma forma particular desta vontade de potência – vontade de poder, porque possui um grau de complexidade superior à matéria orgânica, dada sua diversidade e habilidade. O homem, nesse contexto, institui valores para conservação de sua vida, pois não visa metas, não há finalismos, mas a constante afirmação da vida, expressa no conflito, na luta.

Em “O Superar a si mesmo” do livro “Assim falou Zaratustra”, Nietzsche se dirige aos grandes sábios, expressando como esta vontade se manifesta mesmo quando se instituem valores:

“É essa a vossa vontade, ó os mais sábios dentre os sábios, como vontade de poder, e também quando falais do bem e do mal e das apreciações de valor.” (Nietzsche, 1995b, p. 126)

(...) Onde há vida, também há vontade: mas não vontade de vida, senão – é o que te ensino – vontade de poder!” (Nietzsche, 1995b, p. 128)

Totalmente distante de uma concepção da vida como busca da verdade no âmago do Ser, Nietzsche encontra na arte a possibilidade de captar a multiplicidade, a cisão, a diferença, e não a identidade e a adequação. “*Porque a vida, essa, existe na aparência, na arte, na ilusão, na óptica, na necessidade de perspectiva e erro.*” (Nietzsche, 1990, p. 8). A arte é expressão direta da natureza, da vontade de potência, vontade que, contrária à moral, particularmente a moral cristã, que se expressa como “vontade de negação da vida”, é defensora da vida.

É com o “riso” que Nietzsche inaugura esta obra e não com a calma, languidez, obscurecimento do pessimismo, como ele mesmo denomina, próprio do espírito romântico alemão.

O deus Apolo, deus criador das formas, da ordem, da aparência do mundo dos sonhos, da perfeição, da beleza tornou possível a vida e a dignidade do ser vivente porque o reportava a um estado de serenidade, confiante como aquele anunciado por Schopenhauer, na negação do indivíduo. Imaginava-se o homem apaziguado com esta tranqüilidade, limitado pela conservação do seu estado particular, na medida.

“Apolo aparece-nos, porém, como imagem divinizada do princípio de individuação, princípio pelo qual se cumprem os eternos desígnios do Uno primordial, a sua libertação pela luz, pela aparência, pela visão: com gestos sublimes é que ele nos mostra quanto o mundo dos sofrimentos lhe é necessário, para que o indivíduo seja obrigado a criar a visão libertadora, porque só assim, abismado na contemplação da beleza, permanecerá calmo e cheio de serenidade, levado na sua frágil barca por entre as vagas do mar alto” (Nietzsche, idem, p. 34).

No entanto, Nietzsche explicita que este princípio foi insuficiente para abarcar a profundidade da natureza humana. É no encantamento de Dioniso que o homem reata com sua natureza e com a natureza do mundo, maravilhado e extasiado, para se fundir ao outro, rasgando o véu e se reconciliando perante o *Uno primordial*. “O *desmedido* revelou-se verdadeiro; a contradição, o prazer nascido do sofrimento, surgiu espontaneamente do coração da natureza” (Nietzsche, idem, p. 35). O homem se despede do aprisionamento de mero espectador da obra, para se tornar a própria obra de arte. Torna-se divino. São as forças naturais apolíneas e dionisíacas que se aproximam no mundo trágico, satisfazendo-se mutuamente, como forças primordiais, essenciais do mundo. O indivíduo, então, se aniquila para ceder lugar a uma identificação mística, à sua unidade primeira.

A idéia de um conhecimento exterior da arte que se manifesta na relação entre o *puro sujeito* que conhece o objeto, como Schopenhauer admitia, em Nietzsche ganha a conotação de algo estranho à estética que, segundo ele, é



ilusório porque não nos une diretamente ao *Uno primordial* e não nos causa prazer eterno.

O *Uno Primordial* é o estado de identificação primordial com a natureza na sua realidade empírica, como “perpétuo devir no tempo, no espaço e na causalidade” (Nietzsche, idem, p. 33). Para Nietzsche, só é possível justificar o mundo como existência eterna pela via do “fenômeno estético”, quando somos significados como obras de arte.

“Temos, certamente, o direito de pensar que, para o verdadeiro criador da arte, somos também imagens e projeções artísticas, e que a nossa glória mais alta é a nossa significação de obras de arte, - porque só como ‘fenômeno artístico’ nos é possível ‘justificar’ que o mundo exista eternamente” (Nietzsche, idem, p. 42).

Diferentemente da canção popular – expressão da música apolínea -, que é formada de poemas homéricos recitados e acompanhados por sons pré-determinados num movimento cadenciado, pela música dionisíaca do *ditirambo* o homem se reconcilia com a sua natureza, experimenta diferentes estados de ser e é arrebatado por sentimentos de prazer, êxtase até então desconhecidos, deseja se expressar e o faz pela dança, pelo movimento dos olhos, dos braços, da cabeça, com dinamismo, ritmo e harmonia.

Para Nietzsche, a poesia da canção popular limita-se a “imitar a música”, utilizando-se de conceitos e representações que, de modo análogo, buscam exprimir o conteúdo dionisíaco da música. Somente a música revela, através do seu potencial dinâmico e em fluxo constante, a essência, o querer, e não o fenômeno.

“A poesia do artista lírico nada pode exprimir que não esteja já contido, com a mais extraordinária universalidade e perfeição, na música que o obrigou a fazer a tradução imaginal. Tal é a razão porque é impossível à linguagem esgotar o simbolismo

universal da música, porque a música é a expressão simbólica do antagonismo e da dor universal que estão no coração do Uno primordial, simbolizado por uma esfera como um mundo superior a todas as aparências e anterior a todos os fenômenos” (Nietzsche, idem, p. 46 e 47).

Nietzsche percorre o interior da tragédia para compreender os seus elementos, não se restringindo apenas à visão estética até então consolidada. Inicia por analisar o coro trágico que, segundo a tradição antiga, era visto como o elemento que deu origem ao nascimento da tragédia grega. Verifica que Schiller teria interpretado preciosamente o coro associando-o à “muralha humana de proteção à tragédia para que esta decorresse íntegra, separada do mundo real, salvaguardando o seu domínio ideal e a sua liberdade poética”. (Nietzsche, idem, p. 49 e 50). De fato, observa Nietzsche, o coro promoveu a libertação da imitação servil da realidade fabricando cenários e uma narrativa e entidades fictícias, a exemplo da figura do sátiro.

Pelo coro dos sátiros, o homem grego encontra uma espécie de *consolação metafísica*, um sentimento de que a vida se mantém, poderosa, alegre e imperturbável e imutável, mesmo diante da variabilidade das aparências do mundo. A arte, neste sentido, aparece como salvação do homem porque lhe recupera a vida. Os sátiros do ditirambo, *companheiros de Dioniso*, não desejavam endireitar o mundo, mas penetraram na essência das coisas, manifestando-se como Natureza no seu estado originário. Havia aceitação da paixão e dos sofrimentos humanos, dignos de respeito pelos gregos. No momento do espetáculo do coro trágico, não havia separação entre público e coro, porque todos cantavam juntos, formando um unísono, e se viam representados pelos sátiros, as entidades que materializavam o homem grego – o *grego dionisíaco*.

“o coro ditirâmico é um coro de pessoas transformadas que perderam totalmente a lembrança do passado familiar e da situação social. Transformaram-se em escravos de um Deus, vivem fora do tempo e do espaço. Todos os outros corais líricos dos helenos não passam de uma extraordinária amplificação do cantor individual apolíneo, ao passo que o ditirambo nos oferece o espetáculo de uma comunidade de atores inconscientes que reciprocamente se contemplam como transformados uns pelos outros” (Nietzsche, *idem*, p. 57).

O encantamento do sonhador grego dionisíaco pela visão do sátiro do coro trágico, aniquilando-se como indivíduo e metamorfoseando-se numa nova visão de si mesmo como deus, dá origem ao drama – “a representação apolínea de noções e de influências dionisíacas”. Já não era mais Dioniso que, por forças ocultas e ardentes, multiformes se revelava, mas agora entrava em cena o herói épico Sófocles, deus da clareza e precisão que, para Nietzsche, por detrás de uma serenidade helênica, apenas aponta para uma falsa e fácil segurança.

Sófocles concebe um Édipo nobre e generoso que, mesmo passivo diante dos piores sofrimentos a que se vê acometido, aparece eficaz, irradiando um poder *mágico e benéfico*, como “uma imagem luminosa que nos é dada pela natureza compassiva depois de termos olhado para o abismo” (Nietzsche, *idem*, p. 62). O mito do Édipo interpretado por Sófocles, que mata o pai, que casa com a mãe e que depois vence a Esfinge, revela que a sabedoria dionisíaca comete um crime contra a natureza. Mas, ao forçar os deuses a compactar com ele, o homem na figura deste Édipo, pela passividade e serenidade helênicas, adquire sua potência, mas, paradoxalmente, sua culpa.

É assim que Nietzsche identifica o fundamento ético da tragédia pessimista no qual se pauta o homem contemplativo, que justifica o sofrimento humano pela

culpa da sua individuação. Tentando romper os limites individuais e querendo ser a “única” essência do mundo, se esconde nas coisas, obscurecendo-se.

Nesse contexto, surge o titã Atlas, levantando a terra, trazendo o fluxo dionisíaco, a perturbação, através do culto das bacantes - cortejos orgiásticos de mulheres que, em transe coletivo, dançam, cantam e tocam tamborins em sua honra. É o real e verdadeiro Dioniso, aparecendo na pluralidade das figuras trágicas do teatro grego, como Prometeu, Édipo e outros, personagens sujeitos ao erro, ao desejo e ao sofrimento que, graças a forma imposta por Apolo, aparecem com tanta precisão no palco grego. Mas, essencialmente, é o herói Dioniso que sofre, o deus que suporta os males que, de suas lágrimas, faz nascer os deuses olímpicos. De sua morte, nasce a vida! O estado de individuação, não forjado, mas como origem primordial dos males, restabelecendo a unidade pela sua alegria no mundo dilacerado. Esta verdade dionisíaca coberta pelo véu do mito é resgatada, quando, no auge da tragédia, aparece a música.

A tragédia grega, tendo atingido a perfeição ao reconciliar estes dois deuses – o apolíneo e o dionisíaco -, começou a declinar quando foi invadida por Eurípedes, uma *criatura semi-humana* da comédia nova, que quis reconstruir um teatro para arte, não mais falando em nome de Apolo e de Dioniso, mas em nome de Sócrates. Assim, foi destruída a tragédia grega, a partir do racionalismo socrático.

O ator de Eurípedes não é o puro artista que atinge a emoção apolínea e dionisíaca. Para agir sobre o público, não usou a arte, mas o pensamento. A apreciação do belo estaria, agora, necessariamente atada a uma inteligibilidade. Era assim que se fundava o “socratismo estético”. Renunciando a qualquer imprevisibilidade, surpresa, Sócrates inaugura um conhecimento que valoriza o

Eurípedes, racionalista e crítico, medindo todos os elementos da tragédia. Contrariamente a Dioniso, Sócrates, um homem de natureza lógica, quis endireitar o mundo. Diz Nietzsche que, diferentemente de todos os homens que são forças criadoras pelo instinto, Sócrates apresenta ser a razão a força criadora do homem. Só ao homem virtuoso, homem da ciência, é dada a possibilidade da felicidade.

“Ora, parecia evidente a Sócrates que nunca a arte trágica ‘dizia a verdade’; e além disso, porque se dirigia aos ‘pobres de espírito’, não interessava aos filósofos: dupla razão para ele se manter afastado” (Nietzsche, idem, p. 88).

Assim, o diálogo platônico, ironicamente, salvou a poesia, transitando na narrativa, no drama, no lirismo e na prosa, sem respeitar uma forma lingüística. Mas, submisso a Sócrates, cedeu à dialética, à sua logicidade, provocando a morte da tragédia, com um otimismo que se expressa na crença de que a razão, a consciência clara e fria poderia justificar os atos humanos. Não havia mais lugar para Dioniso, para a música, para o incompreensível.

A “nobre ilusão metafísica”, caracterizada pela convicção socrática de que o pensamento poderia penetrar na essência, no Ser e consertar sua existência foi, por muito tempo, presente na ciência. Em sua obra “Além do Bem e do Mal: prelúdio a uma filosofia do futuro”, Nietzsche critica exaustivamente o dogmatismo filosófico, calcado na reverência da vontade de verdade subsidiada por uma crença metafísica – “crença nas oposições de valores”. Este modo de julgar, característico da filosofia kantiana, encarava a verdade como seio da “coisa em si”.

A vontade de verdade teria sido legitimada pelo problema da diferenciação entre um mundo real e um mundo aparente, de forma que se tratava mais de um “preconceito” característico dos metafísicos.

“Pois pode-se duvidar, primeiro, que existam absolutamente opostos; segundo, que as valorações e oposições de valor populares, nas quais os metafísicos imprimiram seu selo, sejam mais que avaliações-de-fachada, perspectivas provisórias, talvez inclusive vistas de um ângulo, de baixo para cima talvez, ‘perspectivas de rã’, para usar uma expressão familiar aos pintores” (Nietzsche, 1992, p. 10).

O homem teórico, movido pela ilusão socrática, acreditou que os conceitos, os juízos poderiam lhe conceder a serenidade. Mas, descobre que a lógica, *mordendo a sua cauda*, o limita e que o esforço do conhecimento otimista é em vão, já que está diante do *inexplicável*.

“Quando, chegado a este extremo limite, vê, cheio de espanto, que a lógica também toma a forma curvilínea desses limites, e se enrola a si própria, como a serpente que morde a própria cauda – tem a visão de uma nova forma de conhecimento, o ‘conhecimento trágico’, de que não pode suportar o aspecto, se não tiver o socorro e a proteção da arte” (Nietzsche, idem, p. 96).

O ato de reconhecimento da inverdade seria, sem dúvida, uma forma de não se deixar seduzir pelos meandros dos sentimentos de valor como pelas palavras. “A crença em ‘certezas imediatas’ é uma ingenuidade moral” (Nietzsche, idem, p. 41)

A moral, segundo Nietzsche, não se limita à ética e aos bons costumes, mas abrange todas as coisas humanas – sentimentos, pensamentos - que são relações dos impulsos entre si -, e atos.

A vida só se justifica pelo fenômeno estético expresso na arte dionisiaca – a música, na sua essência primordial, eterna criação, pela qual podemos encontrar a verdade, que nada mais é que o impulso da vida.

“Na arte dionisiaca e na sua simbólica tragédia, esta mesma natureza fala-nos com uma voz não disfarçada, com a sua verdadeira voz, e diz-nos: ‘Sê tal como eu própria sou! Entre a metamorfose perpétua das aparências, sou a essência primordial, a eterna criadora, a impulsão da vida eternamente

coactiva, saciando-se eternamente nesta variabilidade da aparência” (Nietzsche, idem, p. 104).

Nietzsche traz a possibilidade de uma existência alegre que se confunde na vida, na sua destruição e criação e que pressente a imutabilidade da alegria da existência, que é a aparência. Portanto, não cabe uma metafísica do Ser, mas uma interpretação desta multiplicidade de estados no humano. “Também a arte dionisíaca nos quer convencer da eterna alegria que está ligada à existência; somente não devemos procurar esta alegria nas aparências, mas atrás das aparências” (Nietzsche, idem, p. 104).

A tragédia é o caminho que purifica pela música e liberta pelo mito. Na figura do herói, que sofre e combate, está a alegria de se libertar do aspecto rude da vida, não pela vitória, mas pela derrota e ruína. A música exprime diretamente o mito, não pela representação, mas por uma eficácia simbólica que fornece ao espectador da tragédia a escuta de uma voz íntima das coisas, que lhe assegura uma alegria suprema, numa unidade.

A aspiração ao infinito se reconhece num jogo de criação e destruição. Mundo e existência somente se justificam como fenômeno estético – o fenômeno dionisíaco, pelo qual encontramos a alegria plena no fazer e desfazer das coisas, no criar e destruir o mundo do indivíduo, para tornar possível o triunfo de Apolo. Os dois instintos artísticos se desenvolvem mutuamente. A tragédia nos mostra, pelo mito e pela música, a possibilidade do homem, não mais iludido com o acesso a uma transparência de si mesmo, como sujeito absoluto, mas anunciando um “sujeito cindido”, múltiplo. Assim, o filósofo contemporâneo francês Luc Ferry interpreta Nietzsche:

“A ‘morte de Deus’ significa a morte do sujeito absoluto ao mesmo tempo que designa o advento do ‘sujeito cindido’, radicalmente aberto para a alteridade do inconsciente, portanto para sempre incapaz de se encerrar em si mesmo na ilusão de alguma transparência de si” (Ferry, 1994, p. 52).

Neste sentido, longe de ser um niilista passivo que, impedido de enxergar o cristalino de si e do mundo, adquire uma visão pessimista, escondendo-se na visão absoluta de si no absolutismo da verdade do Ser, Nietzsche traz possibilidades entre os devaneios do homem, nos seus prazeres, na perdição e reencontro da música, reconhecendo assim as várias facetas humanas, que somente uma visão estética de si pode revelar, uma visão que assume a diferença, o múltiplo, a singularidade.

O niilismo era um estado de consciência movido pela desilusão de que todos os esforços psicológicos realizados pela razão humana no sentido de buscar uma finalidade e uma unidade na existência eram em vão, recaindo numa última forma de niilismo: “descrença em um mundo metafísico” (Nietzsche, 1978, p. 381). O niilista passivo terminava por concluir que é inútil tentar criar o mundo, transitando apenas no território da crença na oposição de valores, segundo a lógica da tradição moral e da metafísica.

Mas, era preciso ir além dessas oposições, colocando em ação a “transvaloração de todos os valores” que, segundo Nietzsche, seria a marca do niilismo ativo. Tal estado permitiria destruir o sistema edificador daqueles valores, tendo como único critério a vida, perpassada continuamente por forças ativas e reativas.

O espírito livre é aquele que não deseja possuir a verdade, mas aceitar ser guiado pelo impulso da vida que, essencialmente, é vontade de potência – vontade de poder – força vital que se manifesta do interior para o exterior e que,



continuamente, se expande, sem cessar. Por isso, é um impulso que vai “além”, que anima. É ativo.

Longe de um percurso dialético do pensamento que somente admite a síntese, pela resolução das contradições, para acessar a verdade, a estética nietzscheana é uma estética fisiológica, que assume a existência, seu aspecto sensível e inteligível, afirmando a vontade de poder – a vida explicitada em forças que não se negam, mas acontecem em constante mudança, no devir, no aparecimento e desaparecimento, no fluxo contínuo de criação e destruição. O mundo é *“ao mesmo tempo um e múltiplo, aqui acumulando-se e ao mesmo tempo ali mingando, um mar de forças tempestuando e ondulando em si próprias, eternamente mudando, eternamente recorrentes, ...”* (Nietzsche, 1978, p. 397). É o *eterno retorno*.

A vida se torna possível e plena, porque se admite na diferença, na incerteza e multiplicidade. Aceitá-la é ‘escutar a voz suave das diferentes situações’. Assim, podemos participar da natureza dos diferentes indivíduos.

A ciência necessita continuar o projeto assumido pela arte porque desta emana a capacidade para olhar de frente para a vida, aceitá-la, encará-la como boa, reconhecendo que somos apenas fragmentos da natureza.

“... que lugar ainda tem a arte, após esse conhecimento? Antes de tudo, durante milênios ela nos ensinou a olhar a vida, em todas as formas, com interesse e prazer, e a levar nosso sentimento ao ponto de enfim exclamarmos: ‘Seja como for, é boa a vida’. Esta lição da arte, de ter prazer na existência e de considerar a vida humana um pedaço da natureza, sem excessivo envolvimento, como objeto de uma evolução regida por leis.

(...)

O que há de melhor em nós é talvez legado de sentimentos de outros tempos, os quais já não alcançamos por via direta; o sol já se pôs, mas o céu de nossa vida ainda arde e se ilumina com ele, embora não mais o vejamos” (Nietzsche, 2000, p 152 e 153).

O universo não é movido por uma reta ascendente ou descendente, mas se realiza em movimento circular eterno. Por isso, somos criaturas que podemos projetar um futuro na recriação de nós mesmos através de uma mudança de nosso estar no mundo, numa perspectiva criadora de novas maneiras de ver, sentir, avaliar as coisas, o outro e a si mesmo. Uma constante flexibilidade em meio à *ardência* da vida.

A existência se justifica esteticamente em cada gesto, em cada comportamento que são pensados para serem repetidos eternamente. Assim, cada ser humano é inteiramente responsável pela vida, sendo sua tarefa imprimir um caráter a sua existência como se fosse um criador de uma obra de arte. Natureza e obra de arte se fundem a ponto de causar no artista o sentimento de pertencimento ao todo. Essa noção atinge o seu cume quanto Nietzsche afirma que tudo pode ser transformado em obra de arte, inclusive a vida do artista.

Se não há verdade propugnada pela metafísica e nem sentido moral que resgatem a finitude humana, é preciso então dizer “SIM” à existência pela autoconservação, porque o destino singular depende unicamente de cada um.

“A afirmação do fluir e do destruir, o decisivo numa filosofia dionisíaca, o dizer SIM à oposição e à guerra, o ‘vir a ser’, com radical rejeição até mesmo da noção de ‘ser’ - nisto devo reconhecer, em toda circunstância, o que me é aparentado entre o que até agora foi pensado. A doutrina do ‘eterno retorno’, ou seja, do ciclo absoluto e infinitamente repetido de todas as coisas – essa doutrina de Zaratustra poderia afinal ter sido ensinada também por Heráclito” (Nietzsche, 1995, p. 64).

Aceitar a vida sem reservas é um ato de grandeza humana a ser conquistado pela experiência do *amor fati*:

“Minha fórmula para a grandeza no homem é *amor fati*: nada querer diferente, seja para trás, seja para a frente, seja em toda a eternidade. Não apenas suportar o necessário, menos ainda ocultá-lo – Todo idealismo é mendacidade ante o necessário – mas *amá-lo...*” (Nietzsche, 1995a, p. 51).

Todos os aspectos da existência necessitam ser, sem restrições, assumidos, aceitos. Nisso consiste a concepção do “trágico” em Nietzsche: um impulso pela vida e uma alegria que brotavam de condições de intenso sofrimento, sacrifício e dor. Como expressou em *Ecce Homo*, trata-se da capacidade do sujeito de cultivar a vida sem com ela travar qualquer luta, *tornando-se apenas o que é*. Essa concepção retroage na própria vida do filósofo, pois foi em momentos altamente dolorosos e de fraqueza física que ele diz ter produzido uma obra como *Aurora*: “*possuía eu uma clareza de dialética ‘par excellence’ e pensava inteiramente, com sangue-frio, coisas para as quais em condições mais sãs não sou ousado, refinado e ‘frio’ o bastante*” (Nietzsche, 1995a, p. 24).

Nas primeiras páginas de *Ecce Homo* são inúmeras as palavras de Nietzsche descrevendo a sua profunda e larga experiência em desenvolver outras perspectivas diferentes daquilo que as condições difíceis certamente prescreveriam: não se entregar a uma doença de modo a se prejudicar, mas extrair daí um “*enérgico estimulante ao viver*” (idem, p. 25). Segundo ele, é preciso adotar a lógica de não reagir às circunstâncias mais perigosas através do desejo de vingança ou ressentimento. Pelo contrário, a sensatez reside na aceitação como um ato de conservação da própria fisiologia daquele que sofre. Não é resignação.

O cultivo de si implica em saber escolher com cuidado a alimentação, o clima, o lugar, o tipo de distração. A tudo isso Nietzsche nomeia de “*autoconservação*”, não para se defender em demasia, mas por necessidade. Isto envolve não empenhar-se

a querer ser algo diferente do que se é, mas a assumir a sua multiplicidade manifesta nas disposições físicas e psíquicas. Por isso, o seu empenho em resistir àquela moral que desprezava o corpo, pois isto significaria o fim da vida.

O fenômeno musical cumpria, a exemplo do que ocorria na tragédia grega, essa irrigação das necessidades inerentes à condição humana, jorrando dor, sofrimento e, ao mesmo tempo, júbilo e alegria. Não há luta entre homem e natureza, mas junção, unidade, sob a condição da aceitação das múltiplas expressões.

## Escutando o complexo

*Toda a riqueza da existência humana tende ao infinito que concebemos e à finitude que vivenciamos.*

**Henri Atlan**

Se nos valermos das proposições de Schopenhauer e Nietzsche para os quais a experiência do ser transcende o patamar das vivências individuais e a música é expressão e alimento da complexa condição humana que corporifica as essências do sublime e do trágico imprimindo uma ética e uma estética que religam homem e natureza, ordem e caos, finitude e infinitude, permanência e transitoriedade, unidade e multiplicidade da vida, cabe perguntar que qualidades e naturezas essenciais subjazem ao ser na experimentação sonora e musical. Que deslocamentos, dobras e desdobramentos de existências e transcendências do ser proporcionam a música? É a partir dessa problemática e questões que trato aqui da relação entre algumas noções das ciências da complexidade e a vivência da sonoridade do mundo.

### *Ordem – desordem - reorganização*

Na vida estamos sempre tomando decisões e, mesmo que não tenhamos consciência, transitamos entre o que nos determina e o que nos possibilita. O preço da liberdade é sua face finita. E a música realiza o percurso de movimento desta liberdade, que ora se desvia, ora retoma, em fluxo contínuo. As dinâmicas da decisão e da liberdade finita respondem pela necessidade de imputar ordem à vida

que nos aparece como caótica. O impulso do sujeito age em direção a busca de previsão, de perfeição, de continuidade.

O pianista e compositor Robert Jourdain, no livro “*Música, Cérebro e Êxtase*”, identifica a maneira como a música toma conta de nós e porque tem um poder de nos afetar tanto. Conforme seus estudos, a apreensão da música é proporcional à capacidade que temos de prever o que acontecerá através da ordenação das relações e da hierarquia, que dão coesão à música.

O autor compara o movimento físico, que é feito de início, paradas e interrupções, com a música, que é estabelecida por um fluxo de continuidades, difícil de ser interrompida. Por isso, a música é associada à perfeição, diferentemente do que acontece na vida cotidiana, que é movida continuamente por quebras e descontinuidades.

Como assinala Teresa Vergani, “vivemos planejados, fragmentados, estrangulados pelo tempo” (Vergani, 1995, p. 45). Segundo ela, interiorizamos uma linearização do tempo imposta, característica da cultura ocidental, diferente do tempo anunciado por Prigogine. No mesmo sentido, a filósofa Susanne Langer exhibe essa peculiaridade do tempo da experiência cotidiana como transitoriedade, passagem, vivido por tensões físicas, emocionais ou intelectuais.

“O tempo existe para nós porque sofremos tensões e suas soluções. Sua peculiar acumulação, ou suas maneiras de romper-se ou diminuir ou fundir-se em tensões mais longas e maiores formam uma grande variedade de formas temporais” (Langer, 1980, p. 120).

Na música, experimentamos um tempo que Langer chama de *tempo virtual*, porque ali ocorre uma transposição de nossas experiências para um modo puro e articulado. As tensões se transformam em tensões musicais; o conteúdo em

qualidade musical. A música cria a ilusão do tempo vivido, experimentado, vital, dada sua essência caracterizada por “*movimento de formas não visíveis*”, cuja duração só pode ser medida mediante nossa sensibilidade, tensões e emoções. O movimento rápido ou lento, a melodia que se ergue ou desce, os acordes que se atropelam, acontecem continuamente, sem interrupção. Não há tempo que passa, mas tempo que dura.

A música estabelece fluxo, uma corrente de intenções.

“... Ela nos tira de nossos hábitos mentais congelados e faz nossas mentes se movimentarem como habitualmente não são capazes. Quando somos envolvidos por música bem escrita, temos entendimentos que superam os da nossa existência mundana e, em geral, estão além da lembrança, quando a música cessa (a menos que nos lembremos da própria música). Quando o som pára, voltamos para nossas cadeias de rodas mentais” (Jourdain, 1998, p. 383).

A experiência da escuta surge quando nossos cérebros captam as hierarquias *invisíveis* das relações entre os sons como aponta Robert Jourdain, sem que possamos descrevê-las exatamente. Há um sentimento de prazer ‘puro’ que emana destas relações. Tudo isso emociona e dá *concreção* a nossa vida como diz Kovadlof. Torna nossa vida mais idealizada, aperfeiçoando nossos sentidos, nossas vivências que acabam por se tornar belas.

“A música idealiza tanto as emoções negativas quanto as positivas. Com isso, ela aperfeiçoa momentaneamente nossas vidas emocionais individuais. O ‘significado’ que sentimos não está na música como tal, mas em nossas próprias reações ao mundo, reações que carregamos sempre conosco. A música serve para aperfeiçoar essas reações, para torná-las belas. Assim fazendo, a música confere dignidade a experiências que, com frequência, estão longe de serem dignas. E, conferindo prazer até mesmo a emoções negativas, a música serve para justificar sofrimentos grandes e pequenos, garantindo-nos que tudo não foi a troco de nada” (Jourdain, 1998, p. 405).



Para Robert Jourdain a pureza se relaciona com a definição de beleza, que seria a *experiência da ordem pura*. Para ele, o belo está associado ao aspecto da perfeição. “Quando, na experiência cotidiana, os acontecimentos se ajustam de forma perfeita, tendemos a exclamar ‘Que beleza!’ ”.

Também sentimos algo como puro, quando penetramos no seu estado mais profundo, livre de condições externas, sejam elas o tempo ou o espaço nos quais estamos circunscritos. Assim, acredito que o estado puro possibilitado pela música pertence à categoria da contemplação estética como anunciada por Schopenhauer, como um convite ao ouvinte a desgarrar-se do seu tempo, de seu espaço, de sua história, de sua individualidade para penetrar na contemplação das formas.

A estrutura rítmica da música se realiza através de um som que recruta o subsequente, de uma continuidade, causando no ouvinte a sensação de unidade, uma percepção de totalidade. Essa estrutura é um dos aspectos mais precisos da melodia porque se expressa de formas múltiplas, sejam essas formas os passos, gritos, batidas de tambor, vozes, movimentos do corpo, que podem ser sincronizados num único ritmo e operados repetidamente. A música, essencialmente, se assemelha a um movimento orgânico, como ocorre com toda a atividade vital que comporta dentro de si um ritmo. Ela apresenta simbolicamente a vida emocional dos seres humanos, como afirma Susanne Langer.

“A grande tarefa da música é organizar nossa concepção do sentimento em mais do que simplesmente uma consciência ocasional de tempestade emocional, isto é, dar-nos uma intuição no que pode ser verdadeiramente chamado de ‘vida de sentimento’ ou unidade subjetiva de experiência; e ela faz isso pelo mesmo princípio que organiza a existência física num projeto biológico – o ritmo” (Langer, 1980, p. 133).

Todo tipo de composição se assemelha a um movimento orgânico que é guiado pelo ritmo – princípio vital dos seres vivos e da música.

É da ritmopoética que trata Adailson Tavares de Macedo, violeiro nascido no sítio “Boca da Mata”. Sua dissertação, que tem por título “Ritmopoética: Por uma Educação Terapêutica”, aposta na sabedoria pelo “enfrentamento da vida” nos limites, apresentando a música como uma estratégia terapêutica no tratamento de dependentes químicos na Unidade de Tratamento do Alcoolismo e Outras Dependências (UTAD), do Hospital Universitário Onofre Lopes (HUOL), em Natal – RN. Esse cuidador do espírito compreende a música como restauradora de ordens provisórias que promove a emergência de conteúdos bloqueados no interior do indivíduo.

*Defendo que a música nos acompanha desde a concepção - o bater do coração de nossa mamãe, o barulho dos movimentos peristálticos, o barulho que vem de fora quando estamos na barriga da mãe. Ainda tem a música das esferas que é anterior ao útero. Minha relação com a música começou cedo. Meu pai toca violão, viola e sanfona e desde pequeno que ele tentou me ensinar a tocar, quando me embalava ao som do violão, da sanfona ou da viola, na hora do dormir. Depois ele tentou me ensinar a tocar violão mesmo - na prática, o que eu aprendi um pouco. A seguir veio a declamação de literatura de cordel que tem que ter um ritmo próprio. No sertão, quando a gente vai cantar um folheto de cordel, tem que ter um ritmo próprio, uma entonação própria. Depois tem a poesia matuta, que é declamada de um jeito muito especial, é meio cantada. A música está relacionada a poesia do sertão, pois quem declama poesia tem que ser músico. É como na Grécia, os mitos não eram contados, e sim, cantados. A minha relação com a música vem daí, das cantorias de viola, dos folhetos de cordel cantados, das declamações de poesias matutas, do chiado do carro de boi, do tum-tum-tum de pilão, das cantadeiras do sertão ao pé do oratório, pedindo que a chuva não esquecesse do povo daquele lugar e do barulho dos pingos d'água nas telhas das casas do sertão. (depoimento de Macedo)*

Macedo me fez escutar o ritmo do coração da Terra que abriga o coração do ser humano que, por sua vez, abriga as memórias, as histórias, as lembranças de

sua história. Em poucas palavras, ele fez ressoar os cordéis, as cantigas de viola, as cantadeiras, os pingos da chuva e me transportou para esse universo sertanejo que sabe cantar sofrimento e também alegria.

De outra perspectiva, o neurologista Oliver Sacks no livro *Um Antropólogo em Marte*, narra o que ele chama de sete histórias paradoxais - O caso do pintor daltônico, O último hippie, Uma vida de cirurgião, Ver e não ver, A paisagem dos seus sonhos, Prodígios e Um antropólogo em Marte.

Chama-me a atenção a história do *último hippie*. Trata-se de um rapaz chamado Greg que, em decorrência de um tumor, apresenta amnésia imediata e incapacidade para registrar novas experiências. No entanto, de modo inusitado, quando estimulado a narrar sobre as bandas de música prediletas, Greg se põe a cantar melodias com sentimento, demonstrando vivacidade e continuidade de atenção, emergindo sua totalidade e unidade, como se a música mobilizasse sua interioridade, uma espontaneidade, sem fragmentação, plena, revelando-lhe sua alma. *Parecia transformado, uma pessoa diferente, inteira, enquanto cantava*". (Sacks, 1995, p. 64).

A memória de Greg não pôde ser capturada de forma a conduzi-lo a um passado, nem que fosse próximo. No entanto, a música, mesmo que de forma temporária, desencadeia a manifestação do seu querer. Pela música, Greg é levado a um estado de aconchego, ao seu abrigo, sua caverna, como se ela lhe falasse, lhe interpretasse. Promove o desvelamento do seu inconsciente. Linguagem análoga ao mundo interior de Greg, também lhe recobra sua totalidade. Transporta o rapaz a um tempo da adolescência, em que escutava as músicas do seu grupo favorito - o

*Grateful Dead*<sup>1</sup> - banda formada nos anos 60 e considerada uma das bandas de maior longevidade da história do rock, que tocou durante 25 anos em shows com grandes platéias, cuja característica era fazer um som cheio de improvisos, de caráter experimental. Assim, é a consciência voluntária agindo em Greg, mesmo que temporariamente. Emerge de um estado apático para uma ação de engajamento no tempo e no espaço, vivo, presente, com emoção. Configura-se um novo estado de espírito.

A música penetra de tal maneira na interioridade de Greg, que lhe faz recuperar seus sentidos, ficando *temporariamente curado pela música* (Sacks, idem, p. 82). Este aspecto uno da estrutura musical é identificado por Maria de Lourdes Sekeff como propulsor de uma ação terapêutica que beneficia pessoas com deficiência auditiva, motora, visual e mental. A música acessa a intimidade do indivíduo, instilando emoção.

"Cegos se beneficiam dos usos e recursos dessa arte em razão de seus contatos com o mundo se darem exclusivamente pela percepção e interpretação do som. Para eles essa é uma experiência das mais ricas, porque puramente emocional; como os cegos não dispõem de imaginação visual, são-lhes vedadas evocações de imagens mentais. E é assim que a música pode desempenhar um papel de facilitador da percepção e do desenvolvimento do deficiente visual" (Sekeff, 2002, p. 106).

---

<sup>1</sup> Grateful Dead significa "Morto Agradecido". A banda extraiu seu nome de um conto folclórico da velha Inglaterra, que conta a história de um viajante que chega a um vilarejo onde um cadáver apodrece em público, pois o povo se recusa a enterrá-lo devido a dívidas contraídas e não pagas enquanto vivo. O viajante resolve pagar as dívidas e enterra o homem. Ao seguir viagem, ele é salvo em situação misteriosa creditado ao espírito agradecido do cadáver. Daí o nome "Morto Agradecido".

Em estudos de imagem observados por Eckart O. Altenmüller<sup>♫</sup>, foi verificado que a música desperta emoções fortes no sistema límbico, que fica abaixo do córtex cerebral humano. Segundo resultados de várias pesquisas, Altenmüller também observou que a percepção musical envolve muito mais do que o sentido da audição que, por sua vez, seria responsável pela percepção dos sons. Ao tocar, o músico utiliza percepção visual; ele percebe a música como uma série de movimentos; ao estudar as notas numa partitura, desenvolve abstrações; ao realizar passagens de tons, dissonâncias, seu corpo vibra; o músico é, por via tátil, estimulado.

Jourdain associa a evolução da música com a necessidade humana de, no decorrer de sua história social, usar o seu aparato vocal para fortalecer os laços de uma comunidade e na resolução de conflitos. A experiência musical, ainda segundo Jourdain, pode ser caracterizada pela reação emotiva ao inusitado, ao inesperado.

Tomando a emoção como um modo especial de motivação, pelo qual realizamos planos com a previsão de obter resultados desejados para satisfazer expectativas, o autor identifica que a música, especialmente, é uma criadora de previsões que, conseqüentemente, as satisfaz, causando no ouvinte não uma quebra de expectativa, mas uma sensação de satisfação.

"A música cria previsões e depois as satisfaz. Ela pode reter suas resoluções, assim aumentando as previsões e, depois, satisfazer as previsões com um grande jorro de resoluções. Quando a música se empenha em violar expectativas que ela própria cria, nós a chamamos de 'expressiva'. Os músicos sopram 'sentimentos' numa peça introduzindo minúsculos desvios no *timing* e na altura. E os compositores introduzem expressão em suas composições violando intencionalmente as previsões que criaram" (Jourdain, 1998, p. 393).

---

<sup>♫</sup> Dirigente do Instituto de Fisiologia da Música e da Medicina da Arte na Escola Profissional de Música e Teatro em Hannover, Alemanha.

Na interpretação de uma obra, por exemplo, o músico pode operar desvios, estendendo o tempo de uma nota ou incorporando sons imprevisíveis, o não conhecido, o estranho - o *ruído*. Esta característica da música me remete a pensar que ela funciona como uma estratégia que produz reorganizações no sistema complexo humano.

### *O ruído, o inusitado, a emergência*

A idéia de que o ruído, isto é, a informação estranha e adversa que pode desordenar um sistema e que permite reorganizar os sistemas complexos em novos patamares, é um dos argumentos centrais das ciências da complexidade. Entre os cientistas que se dedicam a este assunto, cito o médico e biólogo Henri Atlan, que problematiza a relação existente entre liberdade e contingência na condição humana. O ser vivo humano é um sistema altamente complexo que detém vontade e consciência de si e do mundo e, ao mesmo tempo, é movido pela manifestação do acaso, isto é, o ruído.

Segundo o autor, o acaso organizacional que se expressa no princípio da complexidade pelo ruído é um dado lógico manifesto nos sistemas abertos auto-organizadores, advindo de descobertas nas ciências da Biologia, que se aplica num grau altamente complexo na psique humana, por meio de mecanismos de repetição, reação adaptativa e reorganização criativa.

“... esse princípio implica que a redundância e a confiabilidade de um sistema complexo lhe permitem, a partir de um certo valor desses parâmetros, reagir a agressões aleatórias – habitualmente destrutivas para os sistemas mais simples – através de uma desorganização resgatada, seguida de uma reorganização num nível de complexidade mais elevado, sendo este medido por uma maior riqueza de possibilidades de regulação, com adaptação a novas agressões do ambiente” (Atlan, 1992, p. 115).

Acometido pelo ruído, que é da ordem do novo e do imprevisível, o ser humano se desorganiza, *flutua*, cria *reservas* que, em contato com sua estrutura e funcionamento, se reorganizam num nível superior de adaptação, complexificando seu sistema.

A criação de complexidade a partir do ruído está associada a possibilidade de o organismo se auto-organizar inconscientemente via mecanismo do *querer*, como projeção para o futuro. Quando tomado por uma informação desconhecida, pelo contato com as agressões aleatórios do meio, o ser vivo, sem consciência disto, age com toda a sua totalidade, desvelando o seu querer. A coexistência dos dois mecanismos - o inconsciente e o consciente, pelo armazenamento do passado e projeção do futuro, forma nosso sistema auto-organizador. Na interação de ambos, são produzidas a *consciência voluntária* e o *desvelamento do inconsciente*. Se, de um lado, pela consciência voluntária nosso sistema responde ao meio com informações memorizadas, pelo *querer inconsciente*, inventa respostas organizadoras pelo ruído, desvelando-se, sem qualquer compromisso com o passado, sem estocagem. Assim, o papel do inconsciente não é secundário. Pelo contrário, é o que caracteriza nosso sistema.

"... o querer inconsciente, conjunto dos mecanismos pelos quais nosso organismo inteiro reage às agressões aleatórias e à novidade - bem como a sua eventual repetição, além disso -, é o fenômeno primário que caracteriza tanto nossa organização estrutural quanto funcional" (Atlan, 1992, p. 121)

Segundo Henri Atlan, pelo querer e pela consciência voluntária, pretendemos unir o passado e o futuro para que o ser humano não se desumanize. Abarcando a dimensão do imprevisível, do risco, do inovador e, simultaneamente, do determinado, do conhecido, o ser humano pode se reconhecer, reconhecer sua

humanidade, encontrar sua totalidade, sem fraturas. Tal descoberta abre possibilidades de se pensar a liberdade humana atrelada à contingência, numa perspectiva da criação e inovação. Os estímulos da novidade caótica determinam a ampliação de possibilidades, causando o exercício mais pleno da vontade e da consciência, portanto, o uso da liberdade. Tomar consciência desta determinação do acaso é ser livre. Conhecer a natureza da liberdade implica em saber dos determinismos que nos rodeiam e experimentar escolhas. É dessa forma que nos constituímos como sujeitos:

"É quando sou ativo que tenho a experiência de ser sujeito daquilo que sou e daquilo que faço. Sou sujeito, não como um império em um império, que escapa ao determinismo, mas enquanto compreendo e conheço os determinismos da natureza que agem em mim e que me fazem agir. É nessa atividade que me constituo enquanto sujeito" (Atlan, 2004, p. 40).

O estranho e o inesperado que nos assalta e surpreende incita uma curiosidade e facilita uma "aptidão para conhecer".

"O ruído, o estranho, o desestruturador, o incompatível e o incompreensível constituem-se, potencialmente, alavancas de reorganização do pensamento capazes de produzir novos conhecimentos e, ao mesmo tempo, estender os limites da aptidão para conhecer. Estamos nos referindo à complexidade do pensamento e ao pensamento complexo que se auto-organiza a partir do que a princípio lhe é incongruente ou contraditório" (Almeida, 2003c, p. 45).

Dotado de uma forte aptidão para fantasiar e criar, movido pelo desejo e curiosidade, depositário de informações acumuladas via memória e, ao mesmo tempo, sistema aberto que se auto-organiza pelo *ruído*, o homem produz e instaura cultura. Inventa um novo jeito de fazer as coisas.

Esta emergência se dá, de forma imprevisível, como um ruído desorganizador, facilitado pelo poder unificante da música. Dada a alta



complexidade caracterizada pela capacidade de se auto-organizar a partir do que lhe é estranho, o indivíduo ressignifica aquela relação entre os sons, ruídos e pausas que se realiza sobre a constituição inerente da música a partir de seus elementos – ritmo, timbre, harmonia e melodia – que, sozinhos, nada significam, somente quando interagem com o ouvinte, determinando uma experiência estética, fisiológica, psicológica e mental.

O discurso musical repleto de sons expressa sempre mais do que ele diz, como entendido por Maria de Lourdes Sekeff, porque permite a produção de novos sentidos e abre a cognição a possibilidades infinitas de interpretação. A linguagem musical não é dotada de significado, porque não se refere a algo, a alguma idéia ou categoria. Entretanto, as várias combinações de sons operam em nossas emoções, caracterizando assim um tipo de experiência que promove significações psicológicas no ouvinte. Somado a este tipo de emoção, acontece a ‘emoção estética’ que provém de um contato com o ‘estranho’.

“A ‘emoção estética’, por outro lado, advém também das relações novas que se percebem na escuta do discurso musical, propiciando-nos o gozo do ‘estranhamento’, posto que, se notas, sons, ruídos e silêncios nada expressam a não ser ‘relacionalmente’ no curso de um uso, os sentidos que daí emanam são resultantes da interseção entre a subjetividade do indivíduo e seu universo significante” (Sekeff, 2002, p. 36).

A música “fala à mente e às emoções, já que *nasce* diretamente de nosso corpo, da mente e das emoções” (Sekeff, idem, p. 13).

Se o discurso da música é sempre um campo em aberto, lacunar, propício a diferentes criações de significado por aqueles que a executam e que a escutam, também resulta na mediação entre a obra e o intérprete e na mediação dos intérpretes entre si. Cada ser inscrito neste espaço é ‘auto-eco-organizador’ quando

interpreta a obra que, somente se realiza, a partir desta condição. O todo que é a obra se faz a partir do jogo destas singularidades de interpretação.

Stephen Nachmanovitch, violinista, compositor, poeta, professor e artista de computação gráfica, no livro *“Ser Criativo: O Poder da Improvisação na Vida e na Arte”*, dedica atenção especial à compreensão dos aspectos interiores da *criação espontânea*. Num dos capítulos deste livro, ele se reporta à *Criação compartilhada*. Para ele, podemos encontrar a unidade quando tocamos algum instrumento com alguém, porque predomina o ato de se escutar e escutar o outro que dá a previsão dos futuros acordes, sem uma estrutura previamente circunscrita. Brota um terceiro elemento, diferente do que cada um dos músicos produziria individualmente.

A criatividade singular de diferentes músicos com seus estilos musicais, enfim, a variedade possibilita uma capacidade do grupo em ser versátil na interpretação da obra. Envolve uma criação mais rica e o elemento surpresa. Além do mais, o risco de penetrar nessa conjunção de escuta e apropriação diferenciadas é fortalecido por um sentimento de confiança mútua.

Outro fenômeno primordial é o chamado *sincronismo* – *“conjugação de dois ou mais sistemas rítmicos numa só pulsação”* (Nachmanovitch, 1990, p. 95). O ritmo fisiológico de um corpo entra em ressonância com o do outro corpo, não se anulando e não se prendendo ao ritmo vindo do exterior. Há uma alternância entre a liberdade rítmica própria e o retorno ao tempo do grupo, conduzindo a uma unidade. Nachmanovitch relata que este sincronismo ocorre quando um músico improvisa para uma platéia.

“aprende a detectar e amplificar a respiração coletiva, que, à medida que a experiência prossegue, se torna cada vez mais sincronizada e profunda. Existe na sala uma qualidade de energia que é muito pessoal e particular daquelas pessoas, daquela sala, daquele momento” (Nachmanovitch, *idem*, p. 96).

O caráter universal da musical se mede segundo o seu aspecto *aconceitual*, muito discutido por Maria de Lourdes Sekeff. “*Dada sua essência, a linguagem musical não exprime situações unívocas. Aconceitual, ela é marcada pela ambigüidade; conceitual, é incapaz de determinar a formação de idéias claras e categóricas; conceitual, ela é polissêmica, permitindo múltiplas leituras.*” (Sekeff, *idem*, p. 33)

Nossas sensações e percepções se coadunam à música através dos sentidos que ela emana e, simultaneamente, seu universo de possibilidades escapa às nossas experiências particulares. É uma linguagem que *serve a nada e tudo ao mesmo tempo*, porque não se inscreve na satisfação de uma emoção única, não se refere a uma idéia, conceito. Destaca-se do tempo e do espaço ao qual costumamos nos ater no cotidiano.

A escuta de notas dissonantes no interior de uma composição pode ser uma boa descrição do que seja uma experiência do inusitado, do imprevisível, do novo. As dissonâncias têm uma importância fundamental no processo de criação de uma música. Elas são criadas a partir de notas não-harmônicas – não essenciais, distinguindo-se das notas harmônicas – as essenciais. Elas podem ser *notas de passagem*, que aparecem entre duas notas de harmonia, para se unirem melodicamente a elas; *notas auxiliares* ou *bordaduras*, que aparecem entre as notas inalteradas da harmonia; *antecipação*, quando uma nota soa antes do tempo esperado, criando dissonância com o acorde que a precede; *retardo*, que acontece de modo contrário ao modo de antecipação e, *appogiatura*, aparecendo no tempo forte para se mover através de um semitom ou um tom em direção ao tempo fraco.

Somos arrebatados pelas dissonâncias quando um músico busca adiar as

previsões de uma harmonia, não desafinando, mas ampliando suas formas; quando uma melodia é violada sutilmente através da ida e descida dos acordes; quando o ritmo se desvia ao inesperado por acelerações e demoras; quando a nota grave é tocada por um instrumento de peso timbrístico, por exemplo um violoncelo.

É muito comum operar dissonâncias através de antecipações que facilmente despertam uma certa familiaridade na experiência da escuta. Nachmanovitch, inclusive, relata que o ouvinte grava aquele som dissonante enquanto o ouve e logo o compara com o próximo trecho da melodia para verificar se ele se difere ou se assemelha ao modelo.

Considero importante ressaltar que estes desvios dos acordes dissonantes são muito atraentes porque sugerem liberdade e retorno à resolução. Diferentemente da atribuição dada por Schopenhauer às dissonâncias como análogas às deformações da natureza e, me valendo de uma das definições citadas por Jourdain de que *“dissonância é barulho, uma falta de ordem, um estado de falta de relação”*, acredito que seja mais uma forma muito criativa de preencher o espaço infinito das harmonias.

Robert Jourdain salienta que os diferentes gêneros musicais se orientam nesta perspectiva da preferência cognitiva equivalente aos tipos de escuta. No entanto, para ele, nada explica o entusiasmo que podemos ter com um compositor ou com um intérprete, porque há algo além de uma mistura da história musical daquele indivíduo somada a sua neurologia auditiva. Seus estudos revelam que há uma zona de mistério que circunda o impacto de uma música sobre o ouvinte. Mesmo dotado de um certo gosto musical, de uma história, de uma percepção maior a um ou outro elemento da estrutura musical, o ouvinte é arrebatado e se emociona

com o desconhecido.

Há um tipo de percepção auditiva que todas as pessoas estão acostumadas a utilizar, e que Susanne Langer nomeia de *audição desatenta*, que envolve perceber a tonalidade absoluta, ou seja, identificar a diferença de altura de um som para o outro; ouvir a duração absoluta que ocorre durante um certo período de tempo; ter a impressão dos sons característicos de cada instrumento – os timbres e, perceber o volume dado pelas sonoridades altas, baixas, pesadas ou suaves. Mas, o ato de distinguir esses elementos não nos mobiliza a captar a forma dominante de uma música – a sua idéia. Quais os princípios que dão causa ao ato de ouvir interiormente uma peça musical, independentemente de que isto se realize através de um ouvinte acostumado a ouvir composições mais elaboradas ou de um ouvinte mais desatento? Para isto, Susanne Langer elenca apenas um princípio: “*sentir a ilusão primária, sentir o movimento consistente e reconhecer imediatamente a forma dominante que torna essa peça um todo inviolável*”. (Langer, 1980, p. 153).

O que estão em movimento são suas formas que causam a impressão de que nossos sentimentos e o mundo podem ser ouvidos. Assim, a música causa-nos a ilusão de um mundo interior e exterior audível, como se tudo estivesse preenchido de sonoridades. Sentir o movimento contínuo e persistente das formas musicais sugerem uma unidade similar a nossa vida interior.

Langer identifica um aspecto primordial na escuta musical que, certamente, pode se tornar uma experiência possível a todas as pessoas, que é o ato da *apreciação musical*, ou seja, estimular o hábito de ouvir músicas, passando pela compreensão dos seus movimentos mais sutis e buscando aí uma experiência pessoal significativa. Tudo que for feito neste sentido – ouvir estilos e ritmos de

música diversificados, participar de atividades culturais que unem música à prática de movimentos corporais, assistir concertos, cantar, assobiar, etc. - pode propiciar uma escuta mais apurada e sensível das sonoridades, que não somente se restringe ao âmbito musical como aguça os sentidos para a viabilização de um possível elo que unifique o ser humano e o cosmos, resgatando a compreensão das redes invisíveis que unem o pensamento real e o pensamento imaginário presentes na complexa condição humana.

A reconstrução de um conhecimento nestes parâmetros caminha por trilhas de *incerteza*, porque demanda um esforço para reformar nossa própria maneira aprendida de pensar. Significa se debruçar diante do próprio pensamento, verificar suas travas, seus dogmatismos, sua arrogância, suas certezas e penetrar nos variados ramos do desconhecido que, apesar de incerto, é mais compatível com a complexidade humana.

Todas as pessoas que, antes de nós, se lançaram e ainda se lançam na tarefa de fazer ciência a partir de suas experiências cognitivas, contribuíram e contribuem efetivamente na construção de uma “ciência aberta”, mediante uma participação que ressignifica o papel da música. Refletir com e a partir destes autores e destas experiências torna-se imprescindível no sentido de apontar possibilidades para pensar que a desordem do mundo, seus desvios e suas perturbações abrem novas portas para devires plenos de possibilidades.

A música é, pois, parceira da interioridade humana, mobilizadora de sua complexidade e pode desempenhar um papel educativo na formação do sujeito porque o leva à emergência de novas ordenações cognitivas. Precisamos deixar que a música - linguagem universal da interioridade humana - seja mais escutada.

Ouçamos os ruídos do mundo para ampliar nossos mecanismos de ação.

Entendo que ouvir os ruídos do mundo é contemplar diversidades, singularidades e sua força vital, como Nietzsche aponta, na sua contínua criação e destruição. Seria este o caráter pleno da vida que não está a espera de nós lá no alto, mas aqui, no agora, na “idealidade” do presente permeado de sonhos.

### *A plenitude*

Talvez a melhor forma de retratar o estado de plenitude promovido pela música seja me reportando a uma metáfora: o filme brasileiro “Tônica Dominante”, que foi dirigido por Lina Chamie<sup>♫</sup>. Esse filme relata a história de um rapaz músico que vive três dias que correspondem aos três movimentos de uma sonata. Cada dia recebe, no filme, um tratamento de cor diferenciado, acompanhando os diferentes acontecimentos e estados de espírito do protagonista.

No primeiro dia, as imagens do filme aparecem em tom azul escuro, em consonância com sentimentos de solidão e fragilidade. No segundo dia, em tons de vermelho, o personagem é acometido por pesadelo e paixão. E no terceiro dia, a imagem do filme é invadida pela luz, com muita clareza, retratando o encontro do músico com a vida pela plenitude da música.

A tônica e a dominante correspondem aos acordes que geram grande tensão e movimento em música. Enquanto a tônica é o acorde principal, a dominante aparece no afastamento da sua tonalidade principal, “dominando” os outros graus, tanto na melodia como na harmonia.

---

<sup>♫</sup> Graduada em Música e Filosofia. Mestre em Performance de Clarinete. Durante 10 anos trabalhou no departamento de cinema da New York University.

Segundo a diretora, esse filme recebe o nome - Tônica Dominante - porque mostra uma relação intrínseca da tônica com a dominante, da imagem com a música, gerando tônicas dominantes. Como numa sonata clássica, os três dias correspondem aos três movimentos vividos pelo herói na sua radicalidade, que se encadeiam até o fim, gerando uma iluminação.

A apreensão desse filme pode ser vivenciada por sensações equivalentes ao ato de se ouvir música. São muitas as passagens em que o protagonista da história tensiona os lábios e os olhos acompanhando a tensão dos acordes de uma música, ou quando fecha os olhos para captar os sons mais sutis, chegando, na cena final, o momento em que mantém seus olhos totalmente direcionados à câmera, refletindo um estado de plenitude e determinação. O filme é de poucas palavras e de um silêncio todo “pintado” de notas musicais.

A resolução encontrada pelo protagonista acompanha a Fábula de Anfion que fôra contada no início do filme pelo regente da orquestra. A fábula funciona como metáfora que relata o poder da música, construtora de uma ordem a partir do caos, criadora de um tempo que se desloca e produz o novo, criadora da vida no vazio.

Enquanto a história se desenrola, imagens de um deserto solitário em movimento contínuo se reproduzem na tela.

*“Zeus, maior dos deuses, se apaixonou por Antíope  
Ele então se transformou num sátiro e seduziu Antíope  
Dessa união nasceu Anfion  
Anfion cresceu e aprendeu música com Mercúrio,  
que lhe deu uma flauta  
Tempos depois, Anfion tornou-se o Rei de Tebas.  
Tebas precisava de muralhas pra se defender dos invasores*



*Então, Anfion foi para o deserto  
O deserto era apenas areia e sol  
Mas quando ele começou a tocar sua flauta  
Os grãos de areia se juntaram e formaram pedras  
E ficaram umas sobre as outras  
E formaram muralhas  
E as muralhas cercaram Tebas.”*

Da fragilidade, da solidão, do desespero, da limitação, do erro, do caos, dos seus grãos, o herói se constrói e produz a muralha pela música, como uma proteção, um habitat. O espírito cria os invisíveis como sobrevivência a uma condição material que não responde às suas necessidades mais íntimas. Cria um habitat e um tempo para si.

O filme possibilita sintetizar alguns pontos importantes. Ou seja: penetrar num estado de plenitude através da música é percorrer sua hierarquia, sua repetição, seus desvios pelos acidentes expressos nos bemóis e nos sustenidos, nas dissonâncias e retorno ao tom fundamental, nas pausas, subidas súbitas ou amenas, descidas preenchidas de impactos e tranqüilas; atingir o estado de plenitude é contemplar o mistério da vida nas sutilezas do belo e do sublime, é encontrar a resolução, mesmo que transitória, como o herói que sofre e, ao final, sorri.

A música expressa essas vivências por suas formas que se movem virtualmente. É uma estratégia dessa fruição espiritual. Quando escutamos, estamos num 'agora' como idealidade, como experiência metafísica. Pela escuta da obra musical, o sujeito participa, por instantes, do universo do criador. A "flutuação" permitida por esta experiência pode abrir possibilidades, reordenar, bifurcar, gerar

novos acontecimentos na interioridade deste sujeito. A condição humana, complexa por natureza, é convidada pela música a potencializar sua criatividade e, a partir desta experiência, encontrar novos sentidos. A bifurcação para novas significações aparece como reconstrução de novas respostas e a música pode se constituir importante operador cognitivo para a escuta sensível do mundo, para construir novas sínteses de vida que se assemelham a uma orquestra ou a uma sinfonia, porque rearticulam singularidades e totalidades abertas, mutantes e em permanentes sintonias, dissintonias e reorganizações.

## Biografias sonoras inacabadas

*A música, você passa perto dela, e se for escolhido, não tem outra. Você começa a viver. Eu não me vejo músico funcionário. Eu me vejo músico. Sou músico 24 horas. Dormindo, eu sou músico também.*

**Ronaldo Ferreira Lima**

*Eu acho que as pessoas, quanto mais vazias, melhor compreendem a música.*

**Cleudo Freire**

*Pra mim, a música é sentimento de vida, é energia, é conflito. Sentimento de morte é paralisação, você fica engessado, é a paz. Essa paz eu não quero. Não é a guerra, é conflito no sentido que a música te coloca. É o ar em vibração. Nesse momento, eu quero a vida.*

**Benito Juarez**

*Música é algo que toca as pessoas por sentimento, por sensações. Desta forma, todas pessoas se ligam em momentos que, muito possivelmente, tenham na música uma boa recordação ou uma boa sensação, tanto passada quanto presente. E este tipo de experiência se estende ao futuro.*

**Gil Jardim**

Os músicos Ronaldo Ferreira de Lima e Cleudo Freire são, respectivamente, clarinetista e compositor. Benito Juarez e Gil Jardim são regentes. São sujeitos de extrema sensibilidade e criatividade cujas experiências singulares dão transparência à intrínseca relação existente entre formação musical e vida. O aprendizado da música imprimiu nesses quatro homens o desenvolvimento de uma escuta sensível que extrapola o âmbito musical stricto sensu.

O encontro com Ronaldo, Cleudo, Benito e Gil foi como que um grande presente. Cada fragmento dos seus discursos aparecia como uma raiz proliferando imagens, idéias, histórias, melodias. Nas entrelinhas dos discursos, eu escutava o som de cada vida, que não poderia ser sintetizada ou repartida em pedaços. Era preciso que essas entrevistas fossem transpostas para o papel na íntegra, respeitando seu ritmo, seu fluxo, sua continuidade, sua vitalidade, como numa música. São mais do que entrevistas. São biografias em construção.

### *Primeiro Dueto – Ronaldo Ferreira*



Meses anteriores à entrevista com

Ronaldo, fui à Escola de Música para realizarmos um ensaio. Eu tocava o acompanhamento em violão da música de Milton Nascimento, “Estrelada”. Tinha escutado poucas vezes esta canção. Não tinha memorizado a melodia.

Nesta ocasião, tive a oportunidade de observar com que tranqüilidade Ronaldo pegava seu instrumento, como tocava com concentração e cuidado. Demonstrava meticulosidade e sensibilidade no toque das mãos ao reproduzir a música no instrumento a partir da leitura da partitura. Fiquei a imaginar que se tratava de uma vida dedicada à música e que provinha de alguém que expressava um profundo respeito àquela linguagem.

Esta impressão não somente se confirmou durante a entrevista como me levou a compreender de que é preciso “tirar os sapatos” para entrar na “casa” do músico, para não poluir o diálogo com questionamentos, intervenções, interrupções ou, mais implicitamente, com o desejo de confirmar uma hipótese ou mesmo buscar um direcionamento. É preciso escutar uma singularidade concreta que, inesperadamente, recruta à totalidade. “Há que integrar o *terreno*<sup>♯</sup> numa totalidade, sem o desintegrar” (Morin, 1998, p. 181).

**Silmara:** *Minha primeira entrevista<sup>♯</sup> está sendo com Ronaldo. Ronaldo é pesquisador do GRECOM. É norte-riograndense, músico clarinetista e saxofonista, professor de música da Escola de Música da UFRN, Natal.*

*Ronaldo, como você sabe, sou aluna do curso de Mestrado da Pós-Graduação em Educação aqui da UFRN e pesquisadora do Grupo de Estudos da Complexidade - GRECOM. O projeto a que me dedico relaciona música com filosofia. Mais especificamente, eu trabalho com a idéia de que a música mobiliza o*

---

<sup>♯</sup> Morin utiliza a definição de *terreno* como o meio circunscrito no qual é conduzida uma investigação, levantando seus problemas, sem se ater a uma visão disciplinar ou a uma temática previamente estabelecidas.

<sup>♯</sup> Entrevista realizada em 25/06/2004.

*conhecimento do sujeito sobre si como sobre o mundo, entendendo que esta linguagem mobiliza experimentações do sujeito. Eu gostaria de saber se isto faz sentido para você e qual a sua opinião a respeito disto.*

**Ronaldo:** *Eu gostaria de começar falando sobre um pouco da teorização da música em si, como um fator presente na vida do homem. Não tem registros na história de como começou a música. A música começou com o homem. O ritmo estava presente na vida, os sons. O homem não inventou o som. O som é próprio da natureza. E a partir daí, quando ele começou a fabricar instrumentos, evidentemente que não eram instrumentos musicais, eram instrumentos para suprir suas necessidades (ferramentas, instrumentos de caça). Acredito que desenvolveu-se também os instrumentos porque o barulho que existia na natureza, com o poder de fabricar instrumentos, o homem começou a tentar reproduzir isto artificialmente fabricando tais artefatos que possibilitassem reproduzir o som. E acredito que assim tivemos a primeira intenção de se produzir um som. Quer dizer, antes disso o som já estava presente na natureza. Já existia uma cadência. A partir do momento que se começa a andar, existe uma cadência no andar. Isto já é uma primeira intenção e concretização das células rítmicas, porque existe um ritmo no andar. Então, o som que a natureza reproduz é um som. Não quero classificar se é musical ou é um ruído, mas que é um som que, com tratamento artificialmente, hoje entendemos como som musical. Quanto à produção da música já bem mais a frente com os instrumentos intencionalmente fabricados, é uma decorrência da própria evolução do homem. E, a partir do momento em que Guido d'Arezzo<sup>♯</sup> instituiu o tratado teórico que configurou a relação sonora com a matemática, que criou toda a simbologia da escrita musical, aí a sistematização universalizou-se. Até hoje, a lógica desse tratado é usada universalmente. Essa simbologia da escrita musical que nós chamamos de notação musical, é uma simbologia já existente (do 1, do 2....) e faz uma outra simbologia, que passa a representar os valores matemáticos. Aí está o ponto de partida para o entendimento da estrutura organizada dos valores musicais. Isso é facilmente entendido porque, normalmente, a pessoa que vai estudar música já estudou um pouco de matemática. A partir daí, é aplicar os conceitos da melodia,*

---

<sup>♯</sup> Monge nascido nas proximidades de Paris, que viveu por muito tempo na Itália. Daí, o nome Guido D'Arezzo. É considerado o mais eminente teórico musical da Idade Média.

*harmonia e ritmo e forma-se então o contexto prático da música. Quanto à aquisição desse conhecimento, há dois caminhos: você pode, primeiro empiricamente, absorver esse conhecimento, isso é perfeitamente possível. Você vê isso nos espaços nos interiores, onde o sanfoneiro aprende através da oralidade com outro sanfoneiro, muitas vezes seu pai ou com outra pessoa da família, que não conhece teoricamente essa argumentação, e toca, reproduzindo, o que nós chamamos de forma intuitiva ou que toca de ouvido, como se costuma dizer, a música que ele escuta através de disco, rádio, televisão. E a segunda opção é ir para um conservatório, para uma escola de música ou mesmo aprender com quem conhece essa teorização musical e aprender essa simbologia. Essa forma, claro, pra quem estuda e faz esta opção, ajuda como um coadjuvante no ensino da matemática, porque existe todo um aprendizado onde os valores se efetivam enquanto valores próximos da relação com a matemática, muito embora, depois que o entendimento é consolidado, você parte, na execução prática, para o entendimento do que é a estética, onde a matemática fica um pouquinho à margem. Aí predomina o entendimento estético da música. Quer dizer, a simbologia foi uma argumentação técnica pra você adquirir o domínio da execução ou do canto ou do instrumento. Até um determinado ponto do estudo ela foi prevalente. Depois, quando chega-se no ponto de interpretar, que nós chamamos de interpretação da fraseologia da música, então o entendimento estético do estilo, do período da própria frase terá que ser negociado com a lógica matemática em função da estética, ou seja, do resultado final que nós chamamos de interpretação.*

**Silmara:** *A música pode mobilizar estados de ser, de conhecimento, de experimentação naquele que não é músico, não pretende aprender música, mas que escuta, independente de ser músico ou não. O que você acha disso?*

**Ronaldo:** *Diz-se que o som tem a propriedade de promover emoções, de emocionar, sensibilizar. Dessa forma, a música está ligada àquela parte do homem aonde ele junta esses dois pedaços que eu mencionei anteriormente: técnica e concepção. Essa concepção tenta transmitir uma imagem para o receptor. Agora, existem duas vertentes: existe a vertente daquele que está transmitindo uma mensagem, uma imagem através de toda uma conceituação e estudo, e existe a do receptor, que está recebendo esta mensagem. Por isso, a música tem essa*

*propriedade de uma interpretação dupla, onde ambas estão corretas. Quem emite uma mensagem, aquele que leva uma mensagem tem a sua concepção. E não, obrigatoriamente, aquele que recebe tem a mesma interpretação porque esse meio-espaço existe para se divagar. O que seria isso? Seria você fazer uma reinterpretção da mensagem que recebe. Então, a mensagem musical levada em forma de um poema de amor pode muito bem ser recebida como uma mensagem lânguida, que passe angústia. Quem recebe essa mensagem não está equivocado porque a predisposição psíquica naquele momento foi para interpretar essa mensagem de tal forma.*

**Silmara:** *O que você está querendo dizer é que a música acontece no interior de alguém que a executa, a interpreta e aquele que a escuta também recebe aquele som, se apropria daquilo dentro do seu molde, vamos dizer, cognitivo? E aí ele interpreta pela escuta a apreensão daquela obra de arte? É neste sentido?*

**Ronaldo:** *Exatamente, porque o ponto mais básico que nós pudemos destacar é que uma música nem sempre é reconhecida como unanimidade. Uma música que é colocada pelo artista no entendimento de todos, que vão gostar da mesma forma, acontece diferentemente. Alguns não gostam a ponto de não querer experimentar a sensação daquela música uma segunda vez. Enquanto que um outro público acha aquela música muito boa. Então, as experiências são diferentes de quem toca e de quem recebe.*

**Silmara:** *Ou seja, há os sons e o modo como a gente interpreta estes sons é que fazem ou não sentido pra gente.*

**Ronaldo:** *Exatamente.*

**Silmara:** *Eu entendo que a música ajuda na formação ética e estética do ser humano. Entendo que ela é uma linguagem que fala da interioridade do ser humano...*

**Ronaldo:** *A música ultrapassa a função que a gente imediatamente imagina. Você pode pegar o som e transformá-lo num elemento muito poderoso pra influir, influenciar e ter sentido. Usa-se uma técnica em qualquer país do mundo para criar um espírito cívico. Qual é? É utilizar uma determinada forma de música que é a marcha militar, cuja fraseologia encadeada e a cadência é normalmente em 120. Ela cria aquele espírito cívico, aquele entusiasmo, aquela idéia de racionalismo. Então,*



veja que arma poderosa é a música quando utilizada com aquele objetivo onde há uma estética que leva a esse entendimento! Então, a marcha cívica caracteriza muito bem isso. Quando você tem um grupo militar e coloca a marcha cívica, existe um reconhecimento imediato daquele tipo de música com aquele tipo de evento. Muito diferente soaria se você colocasse uma música popular, um samba. Ficaria totalmente deslocada. Então, a forma musical, quando ela é utilizada, pensada, produzida pensando em causar determinado efeito, mostra-se um instrumento muito poderoso.

**Silmara:** Ronaldo, gostaria que você contasse a sua história com a música.

**Ronaldo:** Eu venho de uma família de músico. Meu pai é pianista, cantor, boêmio, e até exageradamente. Meu irmão, trombonista, ainda toca, é militar, toca trombone. E eu estudava no Colégio Padre Miguelino. Naquela época, no início dos anos 70, século passado, eu estudava de manhã e à tarde tinha a opção de escolher carpintaria. Havia aula de carpintaria ou banda de música. E eu ia ouvindo aquele barulho, aquele excesso de som. Isso me chamou a atenção e eu fui ver que quando cheguei naquele ambiente... Pronto! Me prendeu! A música me prendeu e eu comecei assim: banda de música, a tocar dobrado, tocar marcha, a tocar no interior, em procissão, carnaval! Foi nessa escola, foi nessa escola prática que eu iniciei. Depois de três ou quatro anos, eu fui estudar na Escola de Música da Universidade. E aí, eu me formei, fiz licenciatura em Música, fui ensinar na Escola de Música. Segui a linha mais erudita, até pela convivência com o estilo, que é o que eu faço até hoje. E é nesse mundo que eu transito, que eu orbito.

**Silmara:** Dá-me a impressão de que a música te escolheu...

**Ronaldo:** Isso. Várias pessoas dizem isso. Hermeto Pascoal já disse isto. Antônio Medeiros já disse isso. Tem um violinista que morreu, faleceu recentemente, austríaco: Ernst Miller, acho. Ele disse: "Olha, violino me pegou. Eu fui passar na frente dele, ouvi o som e...". Quer dizer, eu já acredito nisso. A música, você passa perto dela, e se você for escolhido, não tem outra. Você começa a viver. E é interessante porque eu não me vejo músico funcionário. Não! Eu vou trabalhar. Eu trabalho de 8 às 12, de 2 às 6. Eu me vejo músico. Eu sou músico! Se você me perguntar o que você é. Eu sou músico 24 horas. Dormindo, eu sou músico também.

**Silmara:** Ronaldo, há alguma música que você mais gosta, um estilo de música, um

*cantor, um compositor?...*

**Ronaldo:** *Olha, o estilo que eu procurei me especializar, por identificação até, foi o estilo clássico. O período que vai de Mozart até o Romantismo. Na minha linha de pesquisa, os instrumentistas que eu mais pesquisei na minha vida toda: Mozart<sup>1</sup> e Weber<sup>2</sup>. Nos concertos que eu realizei, quando na época mais jovem, sempre foram Mozart, Weber. E eu transito aí: no Clássico e no Romântico. O concerto que eu mais toquei na minha vida, e eu toquei algumas vezes, não me lembro quantas, foi o Concerto para Clarinete e Orquestra K622, de Mozart. É uma obra da qual você não consegue se afastar porque realmente criação de um compositor genial! E eu sou ligado a essa obra. Acredito que seja a obra que eu mais me apropriei dela e ela se apropriou de mim. Sempre que posso, toco o concerto de Mozart.*

**Silmara:** *Você é professor de música e também é instrumentista. Queria saber de você se um ou outro te dá mais prazer, ou se são prazeres distintos?...*

**Ronaldo:** *Não, eu não vejo essa separação. Sinto a necessidade de tocar e também sinto a necessidade de ter alunos por perto, trocando idéias, procurando passar um pouco do que eu sei, até porque no contexto aqui, nós não temos muitos instrumentistas pesquisando na linha erudita. Não que eu tenha a música popular afastada de mim. Muito pelo contrário. Eu toco jazz, gosto muito de bossa nova, isso é uma prática pra mim do dia-a-dia. Mas, é na forma erudita, é no modelo da música do século XVIII, que você pode buscar aquela técnica que lhe permite tocar com fluência e com uma certa limpeza, onde você tem uma gama muito grande de possibilidades, tanto da parte da fraseologia como de ampliar as suas possibilidades técnicas, e isso você pode não só usar no popular como lhe dá um know how muito maior. Quando você vê um instrumentista tocar jazz muito bem, com um domínio técnico muito bom, ele vem de uma escola de música. Por isso, eu procuro não*

---

<sup>1</sup> Johann Chrysostom Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) é considerado um músico de grande destaque em todos os aspectos da composição musical. Ao cinco anos de idade, já tocava minuetos; aos nove, compunha sinfonias; aos quinze anos, já havia criado mais de cem peças musicais. Dos 14 aos 17 anos, escreveu óperas, sinfonias, concertos e sonatas.

<sup>2</sup> Carl Maria Friedrich Ernst von Weber (1786-1826), compositor alemão que inaugurou o romantismo musical na Alemanha. Influenciou decisivamente a música de Wagner. Inspirou o nacionalismo musical em todos os países europeus, principalmente na Dinamarca, Rússia, Polônia, Hungria, inspirando o nacionalismo musical.

*perder o contato com a escola de música, muito embora eu também esteja militando na música popular. E eu gosto muito de estar discutindo isso com meus alunos.*

**Silmara:** *Você sente que a sua formação como indivíduo tem alguma relação com sua educação musical?*

**Ronaldo:** *Só tem a ver! Tem tudo a ver. Quer dizer, na música você ensina a compartilhar. Nosso modelo torna o homem fechado, muito individual, onde ele realiza e pra realizar, ele se fecha. A música opera de forma contrária. A música prega o seguinte: que você, pra operar, tem que primeiro se juntar. Pra isso, é que você, quando aprende tecnicamente um pouco do domínio do instrumento, a primeira coisa que faz é se agrupar pra fazer música de câmara, pra fazer duetos, quartetos, prática de orquestra, onde, diferente de uma fábrica, aonde um produto final tem a identificação da marca, num concerto a identificação é dos integrantes, porque há uma compactuação da concepção da obra. O regente compactua uma forma. Ora, se o instrumentista, individualmente, não entrar naquele espírito, ele vai estar na contramão. Ele não poderá porque vai destoar do todo. E o todo é um resultado único. Mas é uma soma das partes. Mas, veja, não significa anular a individualidade. Muito pelo contrário! O espaço lá do cidadão que faz o solo*



*tá garantido. Então, há aquela dialogicidade do individual e o coletivo. Isso é uma questão que a gente, fora deste contexto, considera complicado de admitir. Não! Eu tenho que abrir mão da minha individualidade em função do coletivo. Mas, na música isso é natural. Isso é perfeitamente natural. E é assim, e tem que ser assim. Não pode ser diferente. O trabalhador, numa fábrica, é anônimo. Quando o produto sai lá, é Volkswagen, é Fiat, não tem ali a identificação de que ali teve uma pessoa comum, uma pessoa destacada lá, que trabalhou, contribuiu. Na música, é diferente. Você pode ter uma peça de sessenta pessoas, mas lá vai sair o nome de todos. Todos participaram. Isso é identificado em qualquer programa de concerto. Isso é que eu acho fantástico na música. Você pode estar lá tocando um instrumento que*

*possa imaginar, entre aspas, que é supérfluo em relação ao conjunto, por ser um instrumentinho de percussão, um pandeiro, mas, no contexto, ele é muito importante! Não tem um instrumento menos importante! Essa idéia que a música passa é fantástica! Nós deveríamos, da forma que educamos de um modo geral, sempre que possível, inserir essa idéia que a música passa para a gente: do individual coletivo. Precisamos acomodar isso de forma melhor.*

**Silmara:** *Isso resultaria na harmonia.*

**Ronaldo:** *Justamente! Esse é um dos elementos constitutivos da música: a harmonia. Muito embora você não possa desprezar a melodia. Quer dizer, é um conjunto: é ritmo, melodia e harmonia. Você pode até separar o ritmo, mas só o ritmo será sem graça. Ele poderá até, por alguns minutos, contentar, mas, a partir daí, faltará alguma coisa. Você insere harmonia, poderá até contentar, mas, com um certo tempo, vai ficar faltando alguma coisa. Só quando você insere uma melodia, é que então estará completo. Você tem hoje o exemplo da música tecno. É só ritmo. E aí, quer dizer, você pegou as partes que a constituem, separou, fragmentou. Isso não tem sustentação.*

**Silmara:** *Ronaldo, a criação musical é infinita?*

**Ronaldo:** *Olha, a música é uma fonte inesgotável de criação. Agora, o que você precisa desenvolver é o seu potencial cognitivo, uma técnica para que possa operar o novo. Veja bem, o Mozart, na sua época, ele foi um transgressor. E, ele simplesmente se deixou levar pelas emoções, e construiu obras fantásticas! E são insuperáveis naquela estrutura clássica, de arrumar a harmonia, de se desencadear as coisas, era absolutamente fantástico! E assim foram tantos outros! Eles não precisaram fazer estudos aprofundados. Foi sensibilidade e um pouco de conhecimento técnico, porque sem conhecimento técnico não se vai a lugar nenhum: é um ponto de partida. Mas, a sensibilidade, a sua independência de caráter pra transformar na música, isso é absolutamente necessário. Senão, o novo não aparece nunca, seria repetitivo. Ficaríamos muitos anos ainda parados no tempo. Então, você vê hoje, não tô falando aqui da música popular. Qualquer pessoa, hoje, vai pro computador, coloca um ritmo e coloca uma frase e diz: "Isso é música!" Isso não é o novo, isso é uma contextualização dos interesses comerciais, isso é uma outra história. Eu estou falando de música, daquela onde existe um*

*estudo, baseado numa técnica. Esse é um universo a trilhar muito grande! Ainda tem muito espaço, muitos movimentos aparecem, música moderna, dodecafônica<sup>♯</sup>, estilos e tal, sso tudo é possível, exatamente, pelo ousar. É conhecer tecnicamente e ousar. Som só pode ir até um limite? Não, som é uma vibração, deixa vibrar até onde você pode fazer ela vibrar. Isso é que é importante de se criar na música.*

**Silmara:** *Ronaldo, muito obrigada!*

### **Segundo Dueto – Cleudo Freire**

Cleudo me foi apresentado por Carlos Aldemir, pesquisador do Grecom por quem nutro um grande carinho. Antes de marcar a entrevista com Cleudo, tive a oportunidade de ler “*Papo Jerimum*”, livro de sua autoria que contém as mais variadas expressões da linguagem falada do povo norte-riograndense encadeadas em rimas, de forma que produz no leitor uma vontade de cantá-las continuamente. Elas possuem uma cadência, um ritmo. Além do mais, ele se preocupou em recheiar algumas páginas deste livro com receitas de pratos em que se usa o ingrediente principal: jerimum.

Cleudo não restringiu sua musicalidade ao livro e a música. Ele transmite musicalidade também na fala e nos gestos.

---

<sup>♯</sup> Dodecafonismo é uma linha de composição baseada no estudo e experimentação dos sons e seus componentes físicos a partir da série de doze notas. Não utiliza as tradicionais seqüências de melodia, harmonia e padrões rítmicos. É uma linguagem atonal, ou seja, não se estrutura sobre um eixo harmônico central.



**Silmara:** *Estou aqui com Cleudo Freire. Cleudo, norte-riograndense, é músico, compositor e escritor.*

*Cleudo, pra mim, é um grande prazer e é um privilégio poder conversar com você um pouco sobre música. Como eu te disse, meu projeto de pesquisa em Mestrado na UFRN relaciona música e experimentação do sujeito. Gostaria de saber o que você pensa a respeito.*

**Cleudo:** *Apesar de eu achar que não me expesso muito bem falando, eu acho que faz muito sentido isto que você está pesquisando. Acho até que é um aspecto diferente na preocupação de alguém com a música, porque normalmente o que se têm são outras preocupações quando se está diante de uma música, ou diante de um compositor, diante de um músico. Mas, eu acho que essa sua preocupação é muito interessante porque pode trazer coisas novas: percepções novas a respeito da música, da relação do músico com a música, do músico com o mundo, da música com as pessoas.*

**Silmara:** *Quando você diz que há uma preocupação diferente, poderia me dizer melhor porque você acha isso? Que preocupação você vislumbra daí?*

**Cleudo:** *Pra mim, mesmo que uma música tenha letra e ela indique um caminho de uma mensagem... Muitas vezes, por exemplo, eu estou ouvindo uma música, e ela está tendo uma mensagem que é bem objetiva e clara e, por trás disso, você percebe outra coisa, que não está, talvez, naquele momento com o compositor a nível consciente. Acontece também comigo. Às vezes, eu componho. Muito tempo*

*depois, eu vejo o significado da mensagem do que eu compus. Então, muitas vezes, surge uma música que tem um significado próprio, e que, às vezes, as pessoas tentam dar a ela um significado que lhe é conveniente por algum motivo, em algum momento. Mas, na verdade, ela já tem algo que desperta nas pessoas independente de elas racionalizarem ou se conscientizarem a respeito.*

**Silmara:** *Mesmo quando uma música tem letra? No caso, você compõe música com letra?*

**Cleudo:** *Isso.*

**Silmara:** *Você está dizendo então, que independente de uma intenção do criador, a música tem uma estrutura própria?*

**Cleudo:** *É.*

**Silmara:** *Para as pessoas que não têm uma formação musical mas que, desde crianças, sempre escutaram música ou ouviram músicas de seu gosto, você acha que isso influencia na sensibilidade dessas pessoas?*

**Cleudo:** *Eu acho que as pessoas, quanto mais vazias, melhor compreendem a música. Quanto mais ignorante, mais você compreende a música.*

**Silmara:** *Você pode continuar dizendo um pouco mais sobre isso?*

**Cleudo:** *Para mim, a música é um contato muito direto do homem consigo mesmo, na sua natureza, não no que ele tem de racional, de construído, social. Quanto mais ignorante a pessoa é, melhor, mais fácil fica de compreender a música. O fato de estar muito vazio em relação a determinados valores acaba deixando que a passagem, a entrada da música na pessoa passe pura, não passe cheia de análises, de conceito. Porque a música, mesmo pra quem tem um nível cultural bem...*

**Silmara:** *Cultura formal...*

**Cleudo:** *Isso! Mesmo assim, a música tem um poder de purificar essas pessoas quando ouvem. Eu acho que isso acontece - você já deve ter sentido isso em alguns momentos -, quando se vê sentindo algo, mas você nem pensa, você vai sentindo, não sabe o que é que está sentindo quando está ouvindo uma música, não é? E, às vezes, a gente se trai, porque você pode estar ouvindo uma música que está lhe fazendo sentir isso, e no entanto é um gênero, uma linha de música que você não gosta, racionalmente você discorda, ou segundo os seus conceitos, é de uma*

qualidade inferior, uma coisa assim. E, às vezes, você se trai (“Pô! Eu estou sentindo isso?!”). Por exemplo, música pop, principalmente americana, não é muito o meu fraco. Mas, algumas vezes, eu me vi muito emocionado! Então, é assim. É uma coisa que passa não tanto pelo racional.

**Silmara:** Inclusive, eu estava lendo um texto de um estudioso chamado Hamanoff. Ele dizia que existe o som na natureza, e que não é tão puro assim como a gente imagina, existem ruídos. Ele diz que o ruído penetra no nosso ouvido sem a gente se dar conta. Por outro lado, há também um entendimento de que, quanto mais o ouvido estiver formado, mais pode ter noção da linguagem daquela música. Parece haver aí uma contradição. Também podemos conhecer uma obra sem, necessariamente, haver dela um conhecimento prévio. Como você vê isso?

**Cleudo:** Eu acho que existe uma visão, mais em termos racionais, dessa coisa da análise musical, de ser capaz de analisar, coisas de apreciação musical, que você conhece o movimento da música, sabe o que é modulação, entende tudo isso: essa parte estrutural da música: saber o que é tom, o que é música tonal, atonal... Existem pessoas muito musicais nesse sentido e que têm essa percepção. Mas, eu não acho que a música é para os músicos, para pessoas que têm essa capacidade, que têm esse ouvido ou que aprenderam estudando. Mas, a música atinge todas as pessoas. Eu só acho que a música atinge menos a músicos do que leigos, porque os músicos costumam se emocionar menos com a música, passa muito pelo racional. Então, alguém que defende a música serial, só vai gostar de música serial. Isso acaba criando uma estrutura que embota o sentimento, classificando-o, enquanto que um leigo não tem essas noções, ele não passa por isso. Às vezes, ele ouve um acorde dissonante, acha algo estranho, mas não sabe o que é um acorde dissonante. Então, a emoção é muito rápida.

**Silmara:** Ou seja, ele pode se emocionar sem conhecer?

**Cleudo:** Claro! Não só se emocionar como entender sem conhecer. Música, para mim, é uma das artes que melhor expressa a subjetividade, porque também ela é subjetiva. Você não tem como agarrar porque a música é agora. Sua relação com a música é como os monges zens desejam: a expressão do presente. A música é o presente. Uma nota tocou, passou. Não dá tempo mais de ficar pensando na nota, porque a outra vem e você já não ouve mais. Então, é esse atraso que eu acho que



*o músico profissional ou uma pessoa que conhece fica tendo com a música. Ele sempre ouve a nota e pensa sobre a nota. Aí, já está no passado. As notas que estão vindo, ele sempre vai pegar no passado. Sabe como é? Enquanto que um leigo, ele está ouvindo no presente o tempo inteiro. Bem, eu não estou querendo dizer que todos os músicos são assim. Claro que existem músicos que têm essa capacidade de soltura de se entregar, é lógico.*

**Silmara:** *Estou lembrando de Nietzsche e de sua relação com a música. Ele afirma que a música é um fenômeno dionisíaco, de extravasamento. De outra parte, Schopenhauer tem uma idéia de que a música é metafísica e que ela é manifestação de uma vontade...*

**Cleudo:** *Eu acho que as duas coisas podem caminhar juntas, sabe. A música tem muito de uma vontade que independe, às vezes. Por exemplo, eu, como compositor, quando estou fazendo uma música, sei que satisfaço um desejo que não é só meu. Existe uma vontade por trás disso que quer que aquilo exista. Por isso que, muitas vezes, um compositor, vários dizem: “Eu não sei como eu componho, eu não sei como eu fiz”. Porque existe um desejo que está, não é bem manipulando, mas um desejo que eu faça parte dele e que é muito forte naquele momento. Por exemplo, Roberto Carlos representa uma boa parcela da sociedade. Mas, porque é que existe isso? Essa vontade não é específica, não é única de um grupo. Todas as classes de pessoas, de pensamentos e sentimentos que existem, formam um desejo que precisa ser expressado, precisa aparecer.*

**Silmara:** *A música é uma linguagem universal, que expressa uma vontade de um povo, de uma cidade, de um país, da humanidade?*

**Cleudo:** *Eu me identifico com pessoas que eu nem sei quem são e essas pessoas se identificam comigo ao ouvirem uma música minha, por exemplo. Elas entram num estado de apropriação de si mesmas, que nem imaginavam.*

**Silmara:** *Como num diálogo?*

**Cleudo:** *Isso.*

**Silmara:** *Cleudo, como foi sua história com a música? Conte um pouquinho.*

**Cleudo:** *Bem, como é o comum na maioria das pessoas, eu vim de uma família de músicos. Meu avô tinha um grupo de chorinho. Minha mãe tocava, as minhas tias, tios tocavam.*

**Silmara:** *Eles cantavam também?*

**Cleudo:** *Principalmente as mulheres. E meu irmão cantava super bem também. E a única coisa diferente que tinha é que eu era o pior de todos. Por exemplo, eu tenho um tio gênio. Com quatro anos de idade, ele já tocava violão perfeitamente. Tocava violão em pé como se fosse contrabaixo. Aprendeu só, ninguém ensinou a ele. Mas, eu, nesse sentido, fui a ovelha negra. Eu era super desafinado: aquele que entra no banheiro, vai cantar lá dentro e todo mundo pede pra parar, porque não agüenta. Só que mesmo nesse tempo, em todos os momentos eu sentia a música dentro de mim através das composições. E, muitas vezes, eu fazia outras letras para as composições de outras pessoas ou ficava cantando músicas próprias. Talvez, por causa dessa repressão tão grande da minha família, eu comecei a fazer coisas, a compor mesmo. Talvez, na imaginação de criança eu dizia: “Pô, eu não consigo cantar nada de ninguém e eu gosto de cantar. Eu vou inventar alguma coisa pra eu cantar”. Talvez. Mas, isso foi o básico pra minha vida como músico. E eu demorei muito pra afinar, demorei. No entanto, eu fui me tornar um músico profissional.. Aprendi depois, e não sei como. Mas, ainda hoje, não sei como é que se compõe, embora eu componha.*

**Silmara:** *Você compõe tudo junto: letra e música?*

**Cleudo:** *Letra e música. Poucas vezes, eu componho uma canção em separado, ou faço parceria com alguém que dá uma letra, porque eu tenho muita dificuldade.*

**Silmara:** *Como se dá este processo de criação com você? Acredito que tenha que ter um estímulo externo: pode ser uma paisagem, ou sentir algo por alguém, ou um ato, ou uma imagem, ou um sonho...*

**Cleudo:** *Olhe, neste sentido, gostaria até de ter um domínio, porque eu tenho uma insegurança muito grande de que, em algum momento, não vá mais compor. Porque eu não sei como se faz, não sei qual o caminho, qual o processo, não sei o que me espera. Já estive muito apaixonado e não compus nada. Já estive completamente vazio deste sentimento e compus coisas românticas. Eu não sei como acontece, como vem.*

**Silmara:** *Você disse no começo da entrevista que quando se está vazio, há uma capacidade de ouvir e compreender uma música. O que é o vazio para você?*

**Cleudo:** *Quando eu falo do vazio, me refiro à coisa fenomenológica, sabe? Aquele*

vazio do início que eu falei é mais isso. Por isso, eu acho que têm músicos que conseguem surpreender. Igual na fenomenologia mesmo: você consegue suspender, ficar vazio e entrar mesmo. Têm músicas que conseguem. Quando você é ignorante, é bem mais fácil. Quando você se inspira em alguma coisa (como você falou, em algo externo), por exemplo, o que já existia nos anos 60, que era música de protesto, se determinava uma categoria. A partir disto, começava-se a produzir. Mas, o que eles estavam fazendo? Sem querer falar num sentido pejorativo e nem falando mal, isso é falso no sentido de tomar o ser humano e fazê-lo caber dentro de uma categoria tão específica, entende? Transferindo para as artes plásticas, eu acho que todas as pessoas são como Picasso, sabe?

**Silmara:** Isso também é imprevisível, né?

**Cleudo:** É imprevisível, porque o compositor, o artista em si, o criador precisa se sentir livre. Eu não posso ficar preso a um padrão de idéias, nem filosófico, nem político e nem nada. Eu não posso ficar preso a um ...

**Silmara:** A uma função?

**Cleudo:** Isso. Exatamente.

**Silmara:** Penso que a música pode propiciar que eu acredite num mundo melhor; amplia, de uma certa forma, a sensibilidade das pessoas, as une, mesmo que a música não cumpra nenhuma função, seja autônoma.

**Cleudo:** O que eu estava querendo dizer é o seguinte: que para mim, a estética é posterior. Ela não pode ser uma condição para o criador.

**Silmara:** É uma necessidade vital?

**Cleudo:** Não, eu não acho que é uma necessidade. Eu acho que ela abole, como você falou. Ela acontece completamente. Eu não acho que o criador possa partir de uma estética – determinar uma estética para começar a criar. Acho que isso torna a obra falsa. Eu não estou falando mal das pessoas que fazem assim. Até porque as pessoas que compõem assim, a ação delas é ser autêntica desta forma. Pronto! O que eu estou falando é exatamente da autenticidade no sentido real da palavra. É puro. Não existe separação entre você e a música. Você e a música são uma coisa só. É autêntico. Por exemplo, eu estudei com um cara em São Paulo e ele dizia para mim: “Quando você, alguns anos depois, deixar de estudar, ainda vai ser eu, você não vai me largar”. Pôxa! Depois, eu fui entender que era verdade, porque ele me

*deu uma estrutura, me deu todo um padrão, toda uma forma de perceber, de fazer, de técnica e tal, que ele aprendeu e que ele passou pra mim. Só que aquilo em mim não é natural, aquilo é dele. Não tem nada a ver comigo. Muito tempo depois, foi difícil eu abandoná-lo, mas foi a melhor coisa para mim. Aí, eu passei a compor de novo. Quando eu ficava como o professor ali, eu ficava seco, eu não conseguia compor. Você está entendendo?*

**Silmara:** *Talvez você estivesse num estágio de receber aquilo que, de uma certa forma, se reorganizaria futuramente dentro de você. Você acha que isto pode ter acontecido?*

**Cleudo:** *Claro! Claro! Eu demorei a me libertar da estrutura da música. Por exemplo, música tem harmonia, melodia, aquelas coisas da estrutura. Pra fazer música, você precisa de instrumento. Depois vem a parte da técnica. Daí, isso vai cada vez mais te aprisionando, vai criando atravessadores entre o criador e a criação. Eu demorei muito pra me livrar disso e para compor sem precisar de nada.*

**Silmara:** *Os atravessadores podavam sua criatividade?*

**Cleudo:** *Isso. Por exemplo, eu acho que uma pessoa que se sente um pianista e não consegue se livrar do piano, está limitando sua capacidade de criação a um meio de expressão. É como se eu pudesse só tocar minha música em rádio ou só em televisão, certo? Há um limite.*

**Silmara:** *Eu me lembrei agora do seu livro “Papo Jerimum”. Foi um meio de você expressar sua música?*

**Cleudo:** *Exatamente como eu lhe falei: não me sinto escritor. Esse livro é uma composição. Bem grande, mas é uma composição. Faz parte de uma vontade de mim, vontade de um grupo. Até você disse, inclusive, que conheceu muita gente que fala dessa forma. É uma vontade desse grupo. Esse grupo quis se expressar. É uma forma.*

**Silmara:** *A gente se sente tentado, quando o lê, a falar com ritmo, conforme as rimas...*

**Cleudo:** *É uma espécie de pré-música já. Quando você lê, já vai sentindo algo musical ali lhe impulsionando até que você vai fazendo uma leitura única. Você não pára. Como a música.*

**Silmara:** *Como você relaciona a música com o mundo contemporâneo?*

**Cleudo:** *Eu acho que amanhã as pessoas estarão mais evoluídas que hoje. Depois de amanhã, mais que amanhã. A próxima semana mais que esta semana, em todos os sentidos, eu acho. Eu não acredito que o ser humano dê um passo atrás, mesmo quando pareça que está dando um passo atrás. É um passo estratégico, eu acho. Eu não acredito que o ser humano volte, ele só vai pra frente. É difícil imaginar como era a Idade Média e como é o ser humano hoje. Há uma diferença enorme, embora haja pessoas que digam que o ser humano está mais atrasado. Também, se for radical, e imaginar como era o ser humano pré-histórico e o da Idade Média, havia uma diferença enorme também. Na Idade Média, as pessoas se expressavam bem menos do que agora. Existem milhares de formas e maneiras de expressão. Eu estava observando na bíblia e vi que, diferente de hoje quando se fala em cores, antes nem se imaginava que elas existiam. Eu não sei se as pessoas não viam, mas sei que essas cores não existiam. Na verdade, elas tinham a capacidade de ver, mas não expressavam essas cores, entende? Então, eu acho que o ser humano está sempre evoluindo. O ser humano não pára.*

**Silmara:** *Cleudo, escutar música abre possibilidade de o ser humano expressar seus medos, desejos, sua vontade, sem se moldar. O que você gostaria de dizer a respeito?*

**Cleudo:** *Como dizem os mestres de Karaokê e de Arte Marcial, quando você está numa luta, não quer fazer nem o bem e nem o mal. A música, para mim, é assim também. Quando eu estou compondo, ou tocando, ou cantando, não tenho o desejo de fazer nenhum bem e nenhum mal. Como eu posso dizer de uma maneira mais clara?*

**Silmara:** *Não tem um valor moral?*

**Cleudo:** *Não, nem o bem e nem o mal. É fazer. Acho que a música tem um poder enorme, como você está dizendo. Concordo com você, mas acho que cada pessoa está livre pra fazer o que quiser. O domínio disto se dá quando a música está na forma mais subjetiva. Então, quando eu estou compondo, em silêncio ainda, quando está na forma bem subjetiva, tenho ainda esse domínio sobre a música: é o meu mundo. Quando eu expresso isso, perdi o domínio. Por isso que eu falo isso para você: não tenho o desejo de fazer nem o bem e nem o mal. Acho que, quanto mais o compositor estiver vazio, melhor fica para a obra.*

**Silmara:** Cleudo, há músicas que agradam e músicas que não agradam. Entra aquela questão: a música que aparece como um ruído que não te incomoda, um ruído que pode ser bem-vindo. Eu, por exemplo, gosto de algumas músicas sertanejas e abomino outras. Tem o regional que me agrada ... Como você vê isto?

**Cleudo:** Eu acho que é aquela vontade de Schopenhauer. Existe uma vontade, um querer. Quando alguém chega mais perto desse querer... Por exemplo, existem querereres de grupos que estão espalhados pelo mundo, não num lugar só, mas pelo mundo; existe um querer mais amplo; existe um querer bem amplo que é o da humanidade. Quanto mais a música estiver próxima deste querer da humanidade, mais fará despertar a emoção nas pessoas porque chegou muito perto desse querer universal. Como eu lhe falei lá no início. Por exemplo, têm músicas do estilo pop que não são muito o meu fraco, mas que me emocionam. Tem uma música de uma banda chamada Krun Bary, acho que da Finlândia, que é uma banda bem pop. Há uma música deles que, ainda hoje quando toca, e se eu estou em algum lugar e ouço, acaba comigo, eu me derreto e fico frágil, igual a uma criança.

**Silmara:** Entendi. Agora, por exemplo, têm músicas com as quais eu não consigo me emocionar porque acho que já estou condicionada a não querer isto. Isto acontece com você?

**Cleudo:** Acontece, mas eu consegui me livrar muito disso por causa da coisa da composição. Por exemplo, eu adoro uma música que me emociona muito, que é de Erasmo Carlos (cantando: “Eu não posso mais ficar aqui a esperar...”). Eu me emociono demais! E se eu for pensar em termos de racionalizar, não seria o tipo de música que eu ouviria, que eu goste, que eu ache interessante, pois veria defeitos enormes na letra, coisa horríveis que o cara escreveu (risos).

**Silmara:** É engraçado, porque eu me lembro daquela música do Chitãozinho e Xororó “Evidências”. Eu acho bonita! Aquela música me emociona! Mas, eu penso: “Nossa! Mas, essa música é brega!”

**Cleudo:** Pois é! Mas isso não passa pelo racional, talvez. Acho que é um momento em que o ser humano fica fragilizado. Mas, é uma fragilidade muito positiva. Fragilidade importante! Porque eu acho que o ser humano precisa, às vezes, cair nessa realidade: que ele é vulnerável, que os conceitos, tudo que a gente cria para se proteger, esses escudos da razão não são tão fortes assim. Uma hora ou outra,

*chega o guerreiro mais forte e o nosso escudo... Então, eu acho que a música tem esse poder, um poder muito grande sobre as pessoas. Se você observar bem, nessa coisa de estética da arte, a música é a única que está presente em todas as situações da vida humana, até na morte, até no funeral, porque a música é muito forte realmente! Talvez seja uma das maneiras de o homem se expressar mais próxima desse querer universal. Acho que a humanidade inteira quer se expressar como música de alguma forma, seja através de outras pessoas, de si mesmo. A humanidade inteira quer.*

**Silmara:** *Quando, por exemplo, a gente briga com alguém e começa a cantar, parece que volta a ficar tudo bem...*

**Cleudo:** *Com certeza! E têm mesmo músicas com este poder de harmonizar como também têm músicas com o poder de desarmonizar, não tem?*

**Silmara:** *Tem. Às vezes, se escuta música da casa do vizinho que dá vontade de brigar com ele. (risos)*

**Cleudo:** *Mas, aí eu acho que tem os meios, sabe? Por exemplo, é a qualidade do som, o seu volume, são os meios. Eu acho que, quanto mais a relação entre a pessoa e a música for pura, melhor. Os meios atrapalham muito. Hoje em dia, a gente tem uma riqueza de timbres muito grande que é bom usar. Isso se expandiu muito através da eletrônica. Acho que isso é positivo. Mas, ao mesmo tempo, acho que a música não precisa de nada disso, sabe. Eu uso isso, mas acho que a música não precisa de nada disso.*

**Silmara:** *Parece-me que os instrumentos produzem sons que expressam a tentativa do homem se aproximar dos sons da natureza.*

**Cleudo:** *Isso! Você vê o violoncelo: parece muito com uma pessoa cantando! Uma voz humana, não parece? E assim acontece com os timbres. Eles são importantes, mas, para você ser criativo, você sempre separa o homem da música e cria um meio por onde ele vai fazer a música.*

**Silmara:** *O que você acha que motivou o homem a fazer a música?*

**Cleudo:** *Eu acho que você está perguntando se Deus existe. Talvez exista. Se tiver alguém que saiba, eu queria conhecer. Acho que isso é meio complicado. Existe muito mistério para algumas coisas na vida, para o mundo da arte em geral, e para a música, principalmente. Talvez sejam os mistérios que façam a música tão atraente!*

*Deus mesmo, se você observar bem, o mundo inteiro se atrai por Deus de alguma forma, de maneiras diferentes, com nomes diferentes, mas toda cultura tem essa figura imaginária como uma coisa muito atrativa, atrai demais! E é mais atrativo, talvez, por ser este mistério. Eu acho que a música tem esse mistério.*

**Silmara:** *Nossa! Que entrevista linda! Muito obrigada, Cleudo!*

**Cleudo:** *Obrigada você!*

### **Terceiro Dueto – Benito Juarez**



Quando estive em São Paulo, em setembro de 2004, revisei a USP. Reencontrei amigos, professores, antigos colegas do curso de graduação em filosofia. Foram dias de recordações, de risadas, de intercâmbio de idéias e de planos de futuro.

Numa manhã, avistei o prédio da antiga Reitoria e me lembrei do tempo em que cantava como coralista em um dos corais que compõem o Coral USP. Ocorreu-me a idéia de conversar com um regente, pois imaginava ser muito difícil obter uma entrevista com o maestro Benito Juarez, que é responsável por tudo aquilo. De fato, ele estava bem ocupado, envolvido nas atividades da Semana da Arte. Por quase duas semanas, tentei encontrá-lo pessoalmente. Já estava perdendo as esperanças. Mas, valeu a pena! Ele, gentilmente, me atendeu ao telefone e agendou esta entrevista.

**Silmara:** *Hoje é dia 30 de setembro. Estamos aqui na Universidade de São Paulo. Estou conversando com o maestro do Coral USP, Benito Juarez.*

*Maestro, prazer em conhecê-lo. Eu gostaria de perguntar ao senhor sobre qual a sua visão a respeito de música e que relação vê entre essa arte e o ser*



humano.

**Benito:** Bom, é uma abordagem extremamente ampla. Eu diria que é diversificada no aspecto não somente estético como constitutivo. Eu acho que, historicamente, a música está relacionada com a espécie humana. Se a gente for tomar uma perspectiva histórica, o homem primitivo, a música faz parte de todo um processo mágico de relação com a vida. E um dos aspectos estruturais da música é o ritmo. Então, a questão rítmica é, fundamentalmente, de natureza orgânica, da pulsação de nosso próprio coração, da vida. E é claro que a música, no sentido rítmico como articulação do tempo, tem todo um processo de desenvolvimento que começa aí, com esses sinais que são dados pelos povos primitivos. Mas, ao lado disso também tem a sonoridade. E a sonoridade está ligada à natureza. Eu acho que mesmo os sons onomatopaicos: o canto dos pássaros, a voz humana. Daí, começam a ter, realmente, começa a surgir a produção de música, essa produção que, certamente, não está registrada nem sonoramente, nem através de signos, escrita, mas que ela está registrada no inconsciente coletivo pelo mundo afora. Então, eu acho que a música tem, teve etapas. Ela fez parte de rituais importantes desde o homem pré-histórico a várias etapas do desenvolvimento humano. De repente, eram celebrações que estavam ligadas a problemas da natureza, da própria produção humana, das questões relativas à colheita, ao nascimento, há todo um processo de desenvolvimento da natureza humana. Depois, de repente, vem a coisa da magia também, da função mágica da música. Essa é uma relevante função que a música teve e ainda tem, né. Claro que tem essa questão do universo estético. Porque a estética não é uma coisa abstrata que está dissociada de aspectos fundamentais da natureza humana. Eu acho que ela é alimento também. É interessante como o homem começa a fabricar os seus primeiros instrumentos, os utensílios, os vasos, e mesmo as suas armas. Esse artista anônimo também na música existiu: aquele que começa a trabalhar os primeiros sons, começa a transformar isso em canção, o que era um grunhido virou uma sonoridade e até o surgimento da polifonia<sup>♫</sup>, que é um fenômeno fundamentalmente ocidental. E aí já tem uma diferença: a música oriental

---

<sup>♫</sup> Estrutura musical em que duas ou mais partes melódicas (chamadas de vozes) evoluem de forma autônoma. Caracteriza as obras musicais anteriores ao século XVII e foi retomada, a partir do final do século XIX, pelos compositores do atonalismo e do dodecafonismo.

*e a música do Ocidente. A música do Oriente não conheceu (e até hoje), não pratica a polifonia como o Ocidente, onde temos a multiplicidade de vozes. E aí já tem também um fenômeno de natureza cultural. O surgimento da polifonia está associado um pouco também com o renascimento. Passa a ter no homem como centro do mundo, e não mais Deus. A preocupação de colocar, realmente, as várias vozes é a existência também das várias categorias das várias vozes sociais. A gente tem um pouco essa leitura a respeito do desenvolvimento musical associado com o desenvolvimento social também. Quer dizer: a simultaneidade de vozes surge exatamente desse momento de questões, de indagações a respeito da sociedade humana. Então, tem esse aspecto. Mas, também tem a questão da beleza: do equilíbrio, das estruturas, do belo, das formas. É uma coisa muito vasta! Então, cada aspecto desse é um tema que daria uma discussão sobre a funcionalidade da música. Então, de repente, a arte pela arte, só pelo prazer. De repente, ela tem uma função ativa, tem a função. Você pega, por exemplo, num regime, numa situação tribal, a sonoridade dos cantos guerreiros é um estímulo para aquilo, mas também é para a caça, pra pesca. De repente, a gente sabe que tem música numa determinada sociedade, por exemplo na Índia, que sua função é pra ser tocada de manhã, pra ser tocada à tarde, pra ser tocada à noite. Mas, voltando com a questão da polifonia, a música do Oriente é monódica, ela sempre é uma voz, não tem simultaneidade. Isto está relacionado também a uma questão ideológica, eu diria teológica, porque pra eles o som tem um significado d indivisibilidade. O som, a música aí está associada a uma questão religiosa. Então, Deus não se divide, a unidade. Na Renascença, o homem começa a tomar o lugar de Deus. Então, há essa simultaneidade de sons, tudo ao mesmo tempo, que é um fenômeno também da música do Ocidente. Por exemplo, várias pessoas falando ao mesmo tempo vira um caos. Mas, com música não. É aí que surge harmonia, contraponto. Antes mesmo da harmonia, surge o contraponto, e depois, essa riqueza se dá ritmicamente. Aí já é um processo cultural de desenvolvimento estético mesmo. Estou tentando fazer um resumo do que você me perguntou. Eu acho que, a música, na verdade, está relacionada à vida e ao desenvolvimento da vida, ao surgimento da vida, e até hoje. Em vários momentos, a música reflete, como toda manifestação cultural, o contexto e o processo no qual ela está vinculada. Ela é representativa*

também das manifestações sócio-econômicas, da realidade antropológica, todas essas questões. Eu acho que ela está muito próxima do cotidiano das pessoas. Fica difícil de fazer uma síntese, mas passa por muita coisa. Eu poderia simplesmente falar pra você que música é uma coisa que sobe e que desce, vai para o agudo e vai para o grave porque você não tem... (isso é sintaxe, semântica da música). É sempre uma realização aberta: o que cada pessoa sente é completamente diferente. Não tem uma lei matemática. Também não é só uma questão emocional. Acho que a questão da música como estética é uma questão da cabeça, porque ela provoca reflexões através da sonoridade. O som, na verdade, numa definição objetiva, é o ar em vibração. Existem quatro elementos fundamentais que constituem o som: altura, intensidade, timbre e duração. Isto é uma lei física. Isto é um processo físico. Foi se desenvolvendo, de uma maneira totalmente empírica, pra chegar numa verdadeira engenharia sonora, que é a sonoridade que nós temos hoje, inclusive com a música praticada e produzida por computadores, toda essa coisa eletroacústica a que nós chegamos hoje. Mas, nada disso anula a sua origem, que vem de lá dos povos primitivos, que passa pelas várias etapas, das várias civilizações (grega, egípcia) e depois de todo um processo de desenvolvimento ocidental. Eu acho que a música sempre esteve muito presente nesse projeto de vida humana. Agora, tem muito conflito. Na verdade, essa sensação de tensão e repouso na música é muito mais exarcebada. Você estava falando sobre Schopenhauer. Quer dizer, de repente, eu fico pensando. Não é questão de estar rotulando, mas nós temos... Pegando do Renascimento, nós temos a música barroca, a música clássica, a música romântica, a pós-romântica, nós temos a música moderna, a contemporânea, mas nós temos o expressionismo, nós temos o impressionismo... Esses rótulos que são situações, na verdade, pelas quais a sociedade humana passou. E aí, motivado por muita coisa, de repente, aí surge um cara que 'dá nome aos bois', através da psicanálise – Freud. Mas, isso sempre existiu desde lá da Grécia. Só que todo esse processo: a música reflete um pouco essas tensões. E a gente vê que, na verdade, essa figura individualizada – os compositores. Teve um tempo atrás que era tudo anônimo. Até o século IX, não tinha o nome “compositor”. Aí, surge o indivíduo, a individualidade. Aí, ele passa a trabalhar com elementos mais concretos, mais objetivos, com a sua subjetividade. Então, nesse desenho, há um universo plurifacetado, com muitos

*pontos de convergência, de divergência. Um processo superando o outro. Tem um lado científico desse desenvolvimento que é muito interessante, leis que se estabelecem e são trocadas. Durante muito tempo, a tonalidade foi uma coisa fundamental no ouvido humano. E aí, de repente, se desenvolve e vem a atonalidade, que destrói a outra, que amplia, às vezes transforma numa coisa até antagônica. Então, tem a questão das dissonâncias. Chega um determinado momento que isso está ligado mesmo à natureza psíquica mesmo: da opção humana. É complexo. De repente, vem junto aí a Revolução Industrial. E com a Revolução, vem a possibilidade do registro. Mas, antes disso vem o registro da escrita. Lá, antes de Gutemberg inventar a imprensa, a música já tinha os códigos pra registrar, não por uma questão em si, mas por questões políticas. O Império Romano e a Igreja, pra manter uma certa unidade na sua ideologia: o padre que saía de Roma (e tinha os cantos – o canto gregoriano, uma das primeiras manifestações) tinha que viajar quilômetros, a música já estava modificada. Esta é a chamada lei do Imperialismo. Precisava de uma certa unificação. Então, foi necessária uma escrita onde você pudesse cantar aqui e, passados anos e anos, a música fosse a mesma. Então, começa a haver o registro. Tem um personagem que é o Guido D'Arezzo, um dos primeiros a ter a escrita musical. E a escrita musical também é um fenômeno muito rico de desenvolvimento de signos, de registro de melodias, de forma que o que fosse cantado em Roma também o fosse em outros lugares. De uma certa forma, é o que nós estamos vivendo hoje: esta tendência de domínio, de imperialismo. Os países ricos que têm o domínio da produção, da indústria musical impingem, a globalização vem por aí. Mas, só que eu, de uma certa forma não se trata de romantismo, eu acho que as questões de raiz, questões do ser humano são indestrutíveis. Isso foi sempre assim. Se você olhar de uma forma mais ampla: Roma e Grécia. Roma é quem dominou sob o discurso da Grécia. Na música, tanta coisa aí tá presente da indústria cultural, mas também aí tá presente da música brasileira, da música africana, da música dos povos oprimidos. É um negócio meio antropofágico: você mastiga, come e devolve tudo isso, mas a presença das etnias mesmo na produção musical contemporânea é muito interessante. Então, eu estou associado a este grande discurso. Às vezes, eu me pergunto: O que é realmente a música? Não saberia definir. É uma coisa que sobe,*

do grave que vai pro agudo? Não é. É muito mais do que isso, também. Não é só o ar em vibração. E é uma coisa assim que está ligada intimamente ao desenvolvimento da espécie humana. Basicamente, isso. Não sei. Poderíamos abordar assuntos da tecnologia do som: a invenção dos instrumentos. Você tem assim: instrumentos de corda. A gente sabe, por exemplo, que o Stradivarius foi o ponto culminante da produção de uma casquinha de noz que é o violino, um violoncelo, uma viola e um contrabaixo. Só que foi uma tecnologia tão fantástica, foi um verdadeiro escritório da NASA que construiu estes instrumentos. De tal forma que, um violino Stradivarius, a qualidade de um Stradivarius, até hoje, ainda não se conseguiu fabricar, com tudo que nós temos hoje, de tecnologia. Por exemplo, durante muito tempo se achava que a qualidade de um instrumento como o Stradivarius era da madeira, que era a madeira envelhecida. Mais recentemente, descobriu-se que não era só a madeira. Era a questão do verniz. Agora o verniz, hoje, com tudo o que se tem da Química, o que se produz de tinta, a que os pintores da Renascença não tinham acesso, o que se produz aí com espaçonaves, eles ainda não descobriram a mistura, a alquimia que o lutier Stradivarius usava para produzir o instrumento. Ele levou com ele. Ele não deixou a fórmula da produção. Agora, eu acredito que um dia a ciência vai descobrir, mas ainda não descobriu. Porque o dia que descobrir, vão ser produzidos muitos Stradivarius e vai ser em quantidade que, pra mim, é uma forma de democratizar. A gente vai poder democratizar essa qualidade, que foi uma tecnologia, talvez, empírica. Talvez, eu não sei. Porque, se for pensar em Leonardo da Vinci e Michelângelo, não era tão empírico assim. De qualquer forma, especificamente em relação à qualidade dos instrumentos, a tecnologia é uma coisa importante que foi desenvolvida. E aí eu estou falando de instrumento de corda, mas eu vou pegar também o de sopro. Por exemplo, hoje nós temos o instrumento de metal, de uma precisão, de uma qualidade fantásticas! E isso vem junto também com a Física, com a mistura da Física em ter esses instrumentos com alta qualidade, de ponta. Infelizmente, a indústria brasileira está um pouco defasada, mas tem indústrias que estão se desenvolvendo, estão correndo atrás do prejuízo. Se você pegar do século XVIII pra cá, houve um desenvolvimento fantástico. Então, a música não é só estar lá soprando trá lá lá. Teve gente pensando nisso, na construção do piano, por

*exemplo: a fábrica Steinway, Bechstein – indústrias alemãs. Hoje, você ainda tem a Yamaha produzindo. Tem toda uma coisa de desenvolvimento industrial. E a música é tudo isso, também. Tem toda uma simbologia permeando este processo da criação, da vida, da produção da sociedade humana. Evidentemente, que tem a questão central de tudo isso que é a questão da distribuição. Mas, isto envolve a questão da distribuição da riqueza, da distribuição da informação, da distribuição da cultura, da distribuição da saúde, o acesso às coisas. Mas, a gente está nesse... A gente tem que ter essa visão. Porque a música está tão fechada – a música de escola, a música clássica, a música popular, a música de raiz - por que estão tão embaralhadas? Tem uma coisa meio caótica nesse processo, mas ao largo disso, segue de uma maneira – no viés do aspecto humano da preservação da humanidade – segue uma coisa aí: tem gente, hoje, criando, pensando, cantando, tocando, vivendo. É uma coisa de resistência que é da natureza humana. Não tem bomba atômica que vai destruir isso. Pelo menos, eu tenho ilusão de que isso tem sentido. Basicamente é isso. E tem a presença do sentimento. Tudo isso que a música representa: estados de espírito. Não só projeções, mas também identificações. A música tem uma coisa interessantíssima porque, apesar de toda abstração, quer dizer, não é imagem, não é o discurso, não é o conceito, mas tem determinadas coisas que, por exemplo, mexem na sua memória, mexem no seu sentimento de alegria, de humor, na raiva, tudo isso. Porque o ser humano é isso, né: é paixão, sentimento. E a música é um elemento constitutivo. Não acho que é um adereço, não é uma coisa a parte. Ela está no núcleo de todas essas questões da compreensão humana.*

**Silmara:** Conte pra mim como foi sua história com a música.

**Benito:** Eu sou mineiro, de Januário, uma cidade que fica a beira do São Francisco. A minha primeira infância eu passei em Januário. Depois, minha família, meus pais e irmãos fomos para Belo Horizonte, exatamente pra ter mais oportunidades, numa cidade maior, com mais possibilidades pra gente se desenvolver. No meu caso, eu tive muita sorte porque eu sempre tive muito apoio dos meus pais, principalmente meu pai, buscando mesmo ter um centro maior de escolas de professores. Em BH, eu fiz todo o meu desenvolvimento musical. Eu comecei em Januário, com a Dona Zizi, professora de música de lá. Em casa, meu pai, que não é um músico

*profissional, mas é uma pessoa muito sensível, de uma cabeça muito aberta, muito inquieto, sempre nos colocando informações a respeito de todas as questões de natureza artística, de natureza humana, de natureza política. Meu pai sempre foi uma pessoa com todas essas questões presentes. Isso foi sempre um estímulo pra gente, pra mim, para meus irmãos, Em BH, eu também tive o enorme privilégio de ter um excelente professor, muito cedo, criança: era um professor húngaro, de formação alemã, Gabor Buza – estudou na Alemanha, antes da guerra. Então, teve toda aquela coisa da cultura européia. E eu tinha aula com ele praticamente todos os dias, foi uma espécie de preceptor. Então, era um privilégio uma coisa dessa. Mas, além disso, o maestro Sérgio Manhani foi uma figura importantíssima na vida cultural de BH – grande regente italiano. E eu comecei muito cedo também tocando na Orquestra Sinfônica de Minas Gerais – eu tinha 15 anos, com violino. Mas, sempre me interessava mais direcionar para a questão da regência. Eu comecei a reger, com essa idade, coro, tal. Depois, passou por BH o Koellreutter<sup>♯</sup>, que foi o criador da Escola de Música da Bahia – e que foi uma pessoa extremamente importante, que trouxe, por exemplo, informações importantes para os músicos brasileiros: toda a controvérsia do dodecafonismo e coisas do tipo. E ele teve embates com as escolas de música, com os músicos brasileiros, os nacionalistas. Teve uma grande controvérsia com Camargo Guarnieri<sup>♯</sup>. Mas, eram brigas estéticas, mas muito acirradas. E eu tive assim o privilégio de ter o Koellreutter como professor de regência, na Universidade Federal da Bahia. E da Bahia, eu vim direto pra São Paulo. Lá na Bahia, eu estudei com Widmer. Estudei composição, estudei violino com Lola Benda, tive aulas de estética e de história da música com Lulo Brandão, tive filosofia da arte, coisas assim... Foi uma experiência extremamente rica e com muito envolvimento das pessoas. Depois aqui em São Paulo, eu já estava profissionalmente, com 22 anos, preparado pra luta, pra questão do mercado. Então,*

---

<sup>♯</sup> Koelleuretter foi um músico influenciado pelas idéias de Arnold Schönberg (1874-1951), considerado o pai da música dodecafônica. Como professor do Conservatório Brasileiro de Música, Koelleuretter desenvolveu um método de ensino que envolvia liberdade de expressão, desenvolvimento da personalidade e conhecimento de qualquer tipo de composição musical.

<sup>♯</sup> Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) nasceu em Tietê, São Paulo. Compôs centenas de obras de todos os gêneros musicais. Tocou em orquestras e em cinemas paulistas quando estudante num conservatório. Músico premiado no Brasil e no exterior. Em 1975, passou a ser o diretor artístico e regente titular da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo.

essa associação da estética com o mercado – o trabalho mesmo. Eu comecei trabalhando na televisão, em algum tempo fiz arranjos, trabalhei com música para teatro mas, em 67, eu fui convidado pelo pessoal do diretório acadêmico aqui, da Politécnica e da Escola de Enfermagem, ligado à UNE, para organizar o Coral da USP. E foi num momento muito importante: a universidade estava passando por vários embates. E em 1970, a universidade oficializou o Coro. Neste momento, a gente já tinha um processo de qualidade do que estava se desenvolvendo. Vencemos alguns concursos. A década de 70 foi então um momento de grande afirmação do nosso trabalho, do meu trabalho como regente. Fomos para os EUA, para a Europa. Aí realmente já tinha consolidação e expansão também. No coral, algumas idéias eu desenvolvi, por exemplo, da mixagem, da mistura da música popular com a música da escola. Isso foi uma grande controvérsia, uma grande discussão. Eu acho que eu fui o primeiro mesmo a levar a música popular para o Teatro Municipal de São Paulo, regendo a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal com o Coral da USP. O Coral da USP passou a ser assim uma espécie de eixo gravitacional destas novas idéias. Aqui em São Paulo, eu estudei com Damiano Cozzella, que passou a trabalhar comigo, mas eu também estava muito ligado a Júlio Medalha, a Rogério Duprat e mais alguns intelectuais: o Décio Pignatari, os Irmãos Campos. Enfim, pessoas que estavam não só discutindo, mas vivendo essa realidade de transição e transformação. Depois, na década de 70, eu fui convidado pelo reitor da universidade para organizar o Instituto de Artes, para criar o Instituto de Artes da UNICAMP, de Campinas. Fui o primeiro professor contratado pelo Dr. Zeferino Vaz para estruturar e organizar o departamento de música. E lá em Campinas, eu também fui convidado para reestruturar a Orquestra Sinfônica de Campinas. Durante 25 anos, eu fui diretor artístico e regente titular da Orquestra. Fiz toda uma proposta de trabalho da qual eu me orgulho muito! Nós fizemos muitos eventos, muito associados à música brasileira (erudita e popular) e todas essas questões de natureza política e cultural. Fizemos muitos registros com cd's, com gravações, com uma atuação muito expressiva na televisão também, e associados com o Coral da USP. Eu nunca me desvinculei deste coral. Então, nós tivemos performances muito expressivas, com lançamentos das primeiras audições, e com grandes obras corais sinfônicas. Ao mesmo tempo, eu também desenvolvi, não com



*muita intensidade, uma carreira fora do Brasil. Eu regi a orquestra dos EUA, na Europa, no Japão. Fui convidado duas vezes pelo Japão, em uma delas para inaugurar uma grande casa de espetáculos, num grande complexo cultural na cidade chamada Gifu. Estive lá duas vezes. Estive também na Itália, regendo orquestra italiana – Academici Di Milano; nos EUA, regi a Orquestra Sinfônica de Memphis. Então, teve uma atividade que paralelamente procurei desenvolver. Aqui no Brasil também dirigi várias orquestras, como regente convidado inclusive na de Natal. Eu tenho um orgulho imenso ter vivido esta experiência porque tem uma excelente orquestra em Natal. E eu sei que muitos deles estão associados à Universidade Federal. Então, ficou uma lembrança de uma vivência extremamente rica, muito estimulante. E eu estou dizendo isso porque também eu regi orquestras de Belo Horizonte, do Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Brasília, da Bahia, da Paraíba, tal, mas pela de Natal eu tenho um carinho muito especial.*

**Silmara:** *Maestro, parece que o seu pai foi o grande incentivador de sua opção pela música...*

**Benito:** *Sim.*

**Silmara:** *Nas suas palavras, observei que enfatiza a importância da relação entre vida e música. Que relação direta o senhor vê entre a sua vida e a música?*

**Benito:** *Eu acho que a questão da música, os gregos e essas civilizações todas aí e hoje, mais modernamente, o Japão, falaram a respeito. Eu convivi um pouco também com os educadores e com esse grande projeto que eles articularam após a 2ª Guerra. A gente fala de Schopenhauer, de Freud, de Beethoven e de sociedades que produziram estas coisas, mas existiram guerras horrosas também. Mas, isto é outro papo. De qualquer forma, eu acho que a música contém elementos extremamente importantes. Falar da palavra disciplina: a gente deve tomar muito cuidado pra não ser uma coisa castradora, mas que organize, que dê um pouco de ordem, senão vira um caos. Então, eu acho que a música tem elementos assim de organização, do coletivo, de realmente induzir as pessoas pra uma coisa de construtividade. Eu acho que essa coisa da ordem (não é o certinho) é um elemento fundamental, porque senão vira entropia. Se você tem excesso de informação, é o caos, se você tem ausência de informação, é banalidade. Então, você tem que ter alguma coisa que arrume tudo isso aí. A gente tem aí elementos constitutivos da*

*natureza humana – o inconsciente, o impulsivo – essas coisas vêm com a criança. Eu acho que a música norteia, dá o equilíbrio, adentra, treina as pessoas para o equilíbrio na vida. A música possibilita uma certa distância do real, a você ter a sua imaginação, a sua fantasia, não ditando o que é certo ou o que é errado, mas dá realmente os limites. A música é muito importante na formação da personalidade humana: de organizar esses limites, esses espaços, e até o que é ilimitável. E o ilimitável é o sonho. Então, eu acho que a música, na verdade, introduz isso de uma maneira muito agradável, porque a sonoridade termina despertando em você o feio, o bonito. É uma coisa de organização. Os artistas, na verdade, tentam organizar o caos. E os compositores, para mim, mais do que entender de música, eles entenderam realmente das emoções humanas. Então, você é conduzido pra isso, você é induzido para vivenciar suas emoções com autenticidade. A música é uma expressão de vida. Eu acho que, neste sentido, ela trouxe modelo – estímulo do meu pai, dos meus professores, mas também das pessoas com as quais eu convivi – o público. Eu tenho isto pra mim como uma coisa extremamente rica, tanto aqui no Brasil como fora do país. Se eu for contabilizar, foram mais de 4.000 concertos que eu já regi na minha vida: em todos os movimentos aqui no Brasil, nos EUA, no Japão, na Europa, quase vinte países, aqui também, em muitas cidades. Pra mim, a música é sentimento de vida, é energia, é conflito. Sentimento de morte é paralisação, você fica engessado, é a paz. Essa paz eu não quero. Não é a guerra, é conflito no sentido que a música te coloca. É o ar em vibração. Nesse momento, eu quero a vida.*

**Silmara:** Muito obrigada!

### **Quarto Dueto – Gil Jardim**

Dias antes desta entrevista, estive caminhando nos corredores do departamento de Música da USP. Era agradável percorrer aqueles espaços e ser pega de surpresa pelos sons de algum instrumento musical. Foi numa tarde dessas que vi alguns cartazes colados nas paredes do prédio, divulgando um concerto



de músicas de Bach realizado pela Orquestra de Câmara da Universidade de São Paulo, sob a regência do maestro Gil Jardim. De súbito, quis entrevista-lo. Acredito que minha decisão foi motivada por uma soma de ingredientes irrecusáveis: Bach; uma orquestra formada por jovens estudantes da universidade em que um dia me formei e; Gil Jardim, um músico maestro, cuja formação não estabeleceu fronteiras entre o estilo erudito e o popular, e um profissional articulador de projetos ousados na área musical.

**Silmara:** *Hoje é dia 30 de setembro. Estou aqui com o maestro da Orquestra de Câmara da Universidade de São Paulo, Gil Jardim.*

*Gostaria, Gil Jardim, que expusesse sua visão a respeito de música.*

**Gil Jardim:** *Eu penso que, quando se fala de música, a primeira idéia que vem é afetividade. Música é algo que toca as pessoas por sentimento, por sensações. Desta forma, todas pessoas se ligam em momentos que, muito possivelmente, tenham na música uma boa recordação ou uma boa sensação, tanto passada quanto presente. E este tipo de experiência se estende ao futuro. Então, música fica significando, de alguma forma, algo agradável. Como técnico, como músico, eu gosto muito de pensar numa definição de música, que não é nem a minha não, mas eu acredito 100% nela, então eu a faço minha de alguma forma. Essa citação é de um compositor italiano, morto há dois anos atrás, chamado Luciano Merium: que música é tudo aquilo que você ouve com a intenção de ouvir música. Portanto... (Gil Jardim fez uma pausa e um gesto indicativo para escutar o som do ambiente). Se você está querendo ouvir música - o barulho do trem, do avião, do vento, da pessoa que fala, da porta que bate – isso é um passo para entender a música, por exemplo, do século XX, onde o ruído é elevado à condição de articulador de um discurso musical. A música do século XX mostrou e desenvolveu muito este tipo de coisa. Então, é uma idéia bastante abrangente do que possa ser música. Eu, em especial, tenho um leque muito grande de interesses dentro da minha profissão. E um deles foi a música do século XX. Então, fiz muitos concertos e trabalhei muito neste tipo de coisa. Enfim, um técnico como eu (eu me chamo de técnico pra você), dado a resenha que você fez para o seu trabalho, tende a decodificar a questão dos conceitos, das sensações, que para o leigo são sensações, sentimentos, este tipo*

*de coisa, pra nós, a gente tenta, o sujeito iniciado no código musical tenta decodificar este tipo de coisa: do que é 'boa música' e o que é 'na música'. Então, vamos partir para um princípio em que as possibilidades musicais, segundo a minha definição, já foi bastante ampla, quanto mais, no Brasil, essa história de música popular, de música clássica. Vamos tentar deixar as coisas... Existem boas músicas que têm êxito em suas propostas e existe um tipo de música que, sendo popular também, cabe nesta mesma definição. Mas existe, tanto em música erudita, música clássica como em música popular, também muitos projetos que não vingam. Especialmente na música popular, vingam se a mídia os coloca no ar. Aí nasce essa questão desse nicho todo cultural (entre aspas) que as rádios veiculam, muitas vezes, que não são projetos de grande qualidade, mas que por uma política cultural equivocada, faz com que o que se toca em Faustão, Ratinho, Xuxa, estas coisas todas, entre na casa de milhões de pessoas, exatamente não sendo a melhor natureza dessa coisa chamada música. Nessa sua questão, eu fico aqui.*

**Silmara:** Conte sua história com a música.

**Gil Jardim:** *Eu sou filho de sertanejos. Meus pais viveram na roça o tempo todo. Quando eu nasci, já estavam na cidade, no interior de São Paulo. Sabem apenas escrever o seu nome, e tal. Então, são pessoas que não estudaram, não tiveram oportunidade de estudar. E toda a minha família, que não é pequena, tem esse perfil. Na verdade, a gente, eu e meus primos, meus irmãos, acabamos estudando numa escola normal, pública. Então, a minha primeira referência musical é a da música sertaneja. Eu estudei acordeon dos 8 aos 16 anos, quando me formei no conservatório da cidade, exatamente porque meu pai gostava desse tipo de música. Isso foi o início. Porém, na metade do curso pra frente, eu comecei a fazer Bach, invenção a duas vozes, transcrições de Brahms, de Beethoven, de Carlos Gomes, e não sei o quê, que são feitas para este instrumento chamado acordeon também. Foi isso. Então, com 16 anos eu vim pra São Paulo. Eu vim sozinho, porque eu tinha um sonho de ser músico profissional e, mais do que tudo, de ser maestro. Então, eu acabei vivendo aqui, trabalhando, estudando, até que entrasse nessa própria escola. Foi mais ou menos isso. E aqui eu comecei a estudar um outro instrumento: a flauta transversal, que foi o instrumento com o qual eu me profissionalizei. Então, em meados do curso - em 78, 79 – montamos um quinteto com colegas daqui e outras*

*três pessoas de fora. Foi o quinteto que me profissionalizou de alguma forma. Nessa mesma época, fazendo curso de vivência como flautista, participei de uma orquestra dirigida pelo National, naqueles três anos por volta dos anos 80. Mas, como vivia só em São Paulo e tinha que me sustentar, rapidamente tinha que tocar nos lugares ou dar aula. Esse grupo que se chamava Papa Vento teve um percurso muito bonito. Há que se dizer também que, contemporaneamente, esse momento é um momento histórico em São Paulo, um momento interessante, um momento da música independente. Então, Arrigo Barnabé, Tetê Espíndola, Itamar Assumpção conviviam com meu grupo e eu convivía com essas pessoas. Convivíamos! Isso era um momento de efervescência cultural em São Paulo. Isso é muito importante. Nessa época, conhecemos Egberto Gismonti e ele nos convidou a gravar pelo selo dele. Então, em 84, 85 e 86, eu passei a tocar com meu grupo e com Egberto. Passei anos tocando música popular com ele, com Arrigo, com esse povo, especialmente nesses anos gravando e tocando com Egberto Gismonti. Isso mudou muito. Até essa época, eu trabalhava como flautista. Nesse mesmo momento, eu e alguns amigos da escola não tínhamos uma boa convivência com essa própria escola, o departamento de Música da USP, porque estávamos no mercado trabalhando com música popular e esse departamento era, naquela época, radicalmente erudito, numa determinada linha. A gente discordava, tínhamos muitos problemas. Porém, contudo, eu estava terminando a escola e fui convidado a ser o regente assistente da orquestra que existia aqui de alunos do maestro Croner. Então, mantive os laços. Isso fez com que eu mantivesse os laços com essa escola. Porque, na verdade, logo após o lançamento do disco, acabei entrando muito forte nessa coisa de gravação, de estúdio, a fazer arranjos e, por volta de 90, eu já dirigia a orquestra daqui como assistente, mais ou menos por uns quatro anos. Em 84, passei a ser docente daqui. Fui convidado a dar aula e eu tinha 24 anos. Isso foi uma dificuldade, porque eu trabalhava muito com performance, na época com Egberto, viajando demais e tocando com Deus e todo mundo, e de repente comecei a falar sobre música dando aula aqui. Isso foi problemático pra mim durante alguns anos. Depois fui retomando devagar, mas aí não mais como flautista, como regente mesmo. Passei um tempo, culminando em 94, 95, quando fui diretor da Universidade Livre de Música, junto com o maestro Ailton Escobar, junto com Lúcia Camargo, que hoje é diretora do*

*Teatro Municipal. Então, muito mudou. Na verdade, trabalhei demais nessa época dirigindo a Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo e, especialmente, fazendo trabalhos com Milton Nascimento, com Naná Vasconcelos, com Egberto, com a Orquestra. Isso acabou me trazendo uma relação muito forte com essas pessoas. Com Milton, anos depois eu dirigiria uma turnê sinfônica nacional e uma turnê internacional – Montreal, Nova Iorque, Londres, México.... Então, trabalhando muito com esses músicos, músicos com os quais eu tive o privilégio de torná-los meus ídolos e meus parceiros. Milton, hoje, é padrinho dos meus filhos. Estamos sempre juntos. Então, trabalhar com essas pessoas sempre foi um privilégio. E esses são realmente os meus parceiros até hoje. Então, o último disco do Milton sou eu que dirijo. É uma história muito próxima da música popular, você me entende, com gravadoras, num esquema profissional muito forte. Aí, há três anos atrás eu fui convidado pela direção aí a assumir a orquestra daqui. Era uma orquestra com 15 a 18 músicos, que fazia quatro concertos por ano. Eu reformulei a orquestra. Hoje, é uma orquestra que está entre as dez principais orquestras do país, bem conceituadas, interessantes. Especialmente trouxe nesses três últimos anos, que já está nos 20 que eu sou docente daqui, embora nos 17 outros eu ficasse apenas o necessário, porque eu trabalhava no mercado. Então, a questão é essa. De um tempo pra cá, nesses últimos três anos, tenho estado mais vinculado com o repertório de música clássica mesmo. Nunca deixei a música erudita porque o código está aí. A história da linguagem sinfônica é a história da linguagem da música erudita. Como sempre, com uma preocupação: eu, nesse momento, com a orquestra, a gente desenvolve, antes dos concertos, sessões com as crianças, dizendo o que elas vão escutar. Eu, nesse ano de 2004, tenho sido diretor artístico da Sala São Paulo, dos concertos matinais, de formação de público. Então, tem uma preocupação com essas coisas. A orquestra faz um trabalho nos hospitais todo o mês. Terça feira passada, teve um concerto no hospital destinado às crianças internadas. Então, se faz música própria que eles pedem, e elas arranjam, compõem instrumentos com a orquestra. Com certeza, minha agenda de 2005, 2006 está completa com projetos especialmente voltados à Europa. É mais ou menos isso. Se eu pudesse fazer um resumo rápido, seria isso. Vivo uma vida que desejei ter, como a cobra que morde o rabo. De vez em quando, pesava a batata no colo do meu pai,*

*com meus 13, 14 anos. Então, eu sou uma pessoa que tem realizado um projeto de vida, um sonho. Em especial, sou casado com uma pessoa que também é muito importante pra minha vida profissional, que é uma pessoa cosmopolita, diferente de mim. Ela é viajada, tudo mais, é uma produtora cultural, que trabalhou em agências internacionais. Isso tudo são conjunções importantes, são sinergias que julgam uma maneira de viver a vida, tanto juntar o que o coração diz com o que a mente e a razão enxergam como melhores caminhos.*

**Silmara:** Obrigada!

# Quais são as notas?

*O universo é como uma fuga de Bach no sentido em que a ciência descobrirá cada vez mais suas notas, mas a 'melodia' permanecerá secreta.*

**Trinh Xuan Thuan**



*“A educação pode ajudar a nos tornarmos melhores, se não mais felizes, e nos ensinar a assumir a parte prosaica e viver a parte poética de nossas vidas”.* Essa proposição de Edgar Morin extrai do núcleo da educação a missão de prover um ensino que permita a articulação do pensamento livre e aberto, a compreensão da condição humana por meio do permanente aprendizado da vida, oscilante entre o estado poético e o estado prosaico, que pode nos conduzir a tão almejada felicidade. Trata-se de uma educação para a vida.

Viver nada mais é do que conhecer. E o que é conhecer senão o ato de penetrar, movido pelo desejo, no desconhecido que, muitas vezes, é o impenetrável da vida? Todo o esforço de possuir esse desconhecido tem acompanhado a história do pensamento da humanidade, oscilante entre a dúvida e a certeza, a esperança e o desatino, a ousadia e o medo, recuos e aproximações.

Como irrigar esse terreno muitas vezes árido da experiência do conhecimento humano? Como suportar a realidade da vida cujo destino é a morte? Como captar no transitório cotidiano o sentido permanente? Pela arte: um estado poético com o

fim em si mesmo, mas que não se esgota aí porque tem o poder de transfigurar a realidade. Pela música: um artifício vital para a formação do sujeito humano que acessa diretamente o seu caráter existencial, invisível e afetivo. Através do seu poder transfigurador da dor, da fatalidade, do sofrimento humano, conduz à estetização da vida. Essa dimensão estética comporta uma ética de compreensão da condição humana ao operar a ligação entre homem e natureza, homem e sociedade, homem e universo. A música incorpora a tríade *homem-natureza-cultura*.

Exercitar uma ética de compreensão e uma estética da existência acontece no processo de aprender a ouvir interiormente o ruído, o elemento perturbador, o caótico, o estranho, o novo, o inusitado, o diferente e, ao mesmo tempo, o que é familiar, já conhecido, muitas vezes entendido como mais harmônico e ordenado. Chamamos essa audição interior de escuta sensível, como exercício contínuo da contemplação das essências e expressão das múltiplas faces da interioridade humana e do mundo, tal como Schopenhauer e Nietzsche compreendem o fenômeno musical.

“*A vida e os sonhos são páginas do mesmo mundo*”, diz Schopenhauer. Sono e vigília são apenas formas do indivíduo habitar o mundo. A música cumpre esta ligação entre sujeito e objeto, entre fenômeno e essência. Homem e obra de arte são o mesmo, diz Nietzsche. A música expressa este intraduzível imanente das interioridades múltiplas propiciando a reintegração do ser humano ao seu templo perdido – a natureza que lhe escapa constantemente.

As idéias e vidas dos cientistas Edgar Morin, Werner Heisenberg e Ilya Prigogine se entrelaçam por um mesmo fio – a música -, tecendo a composição dessa escuta sensível que ouve interiormente a voz, o sussurro, o grito, o silêncio –

a sonoridade – do mundo e da condição humana. Podemos dizer que sua ciência é musical, porque é feita de criação e recriação de partituras dos saberes da vida, que canta, toca e dança a música do cosmos, que ousa compor e reger novos arranjos cognitivos e gestores de mais vida.

Essa escuta envolve disposição interna de se libertar da condição de indivíduo para captar as essências. Envolve escapar do tempo presente para se perder na contemplação das formas. É experimentar o eterno, uma sensação de plenitude, tranqüilidade, alegria e encantamento, promovidos pelo esquecimento provisório de si.

A música, por se tratar de uma linguagem universal que incorpora a essência interna do universo e da vida humana, expressa a alma de cada ser, promove o desvelamento do essencial através da escuta. Assim, podemos conhecer: ver com os olhos da alma. Ligamo-nos ao querer humano geral e gradualmente nos elevamos a um estado puro, como o herói trágico que renuncia o seu querer particular em favor de uma Idéia. Contudo, esse mesmo herói sabe que a vida se alimenta da morte, e a morte se alimenta da vida. Ele sabe que é preciso criar, destruir e recriar continuamente porque a vida é fluxo, movimento, dinamismo que se potencializa através dos gestos que nela imprimem o caráter de uma obra de arte. O herói sente-se fraco diante da contradição expressa no conflito entre as forças da natureza e, ao mesmo tempo, se fortalece porque ainda diz SIM a vida. Ele é capaz de sorrir.

Viver e continuar a viver só é possível quando se nutre continuamente o desejo da harmonia no interior do caos e se aceita igualmente o caos no interior da harmonia. Desse desejo emerge a escuta das diferentes vozes e situações da

natureza ao mesmo tempo una e distinta do mistério humano. Assim, se justifica o viver na transfiguração do real, que gera o sonho como o sonho dos deuses olímpicos. Esse talvez seja o núcleo da vitalidade. A música incorpora esse espírito ao provocar o desaparecimento dos abismos entre o homem e o mundo e por mobilizar a recuperação permanente da vida.

A ciência ainda é marcada por um ideal de inteligibilidade, mas o pensamento racional e simbólico escapa a esse ideal. A arte e, em particular, a música, mobiliza o reconhecimento de que somos apenas fragmentos, somos finitos, mas que podemos nos flexibilizar em meio à aridez da vida.

Podemos extrair da fraqueza, da dor, do desespero, do sentimento de inutilidade e de impotência uma energia para viver. Podemos desenvolver uma escuta sensível do mundo, abrigando a ordem e o caos, o silêncio e o ruído, o movimento e a pausa, a repetição e a inovação. O tempo da vida deixa de ser marcado pela transitoriedade e ruptura para se constituir num tempo vivido de ressonâncias, no qual se escuta o ritmo próprio e o ritmo do outro, conduzindo a uma unidade. Parar para ouvir uma música é parar o tempo do cotidiano. Assim experimentamos outras formas de sensibilidade. Essa experiência é significativa porque promove a compreensão das redes invisíveis que ligam homem, mundo e natureza.

As biografias sonoras inacabadas dos músicos fazem saltar aos olhos a percepção de que o aprendizado da música extrai do interior do ser humano potencialidades que, através da disciplina, da experiência de tentativa e erro e do exercício da escuta, ensaiam novos modos de ser que preconfiguram a formação de sujeitos mais criativos, mais participativos e mais compreensivos.

A vivência musical imprime um “saber natural” movido pelo espírito de partilha, de confiança, de respeito à singularidade, de escuta de si e do outro que transcende o domínio da técnica. Ao mesmo tempo que exige a disciplina, a música desperta a apuração dos sentidos, o extravasamento das emoções, a compreensão dos limites e dos riscos e o sentido de equilíbrio.

Mas, não somente tocar um instrumento ou cantar promovem uma experiência significativa da musicalidade do sujeito e do mundo. O ato da escuta musical, explicitado nos efeitos fisiológicos e emocionais despertados pela música sobre o ouvinte, conduz a sensações de fragilidade que despertam uma experiência significativa e desencadeadora de vivências estéticas, transcendentais e mobilizadoras de novos sentidos. É um tipo de vivência que promove o acesso sutil às essências aludidas na obra musical e de partilha da Idéia captada pelo compositor. O ouvinte experimenta o trágico e o sublime da condição humana. Ele se transforma no protagonista da própria história.

Cada ser encontra na música metáforas para compreender tramas, angústias e surpresas da condição humana e do universo. Não demanda esforço. Apenas é preciso fazer brotar o desejo, ter a intenção de escutar a poesia da vida. Talvez assim possamos ser mais felizes.

Entre o campo das intenções e o campo das realizações, há um caminho cheio de imprevistos, vitórias, quedas, risos e choros, sensação de força e fraqueza, calma e agitação. Saio desse texto com a sensação de que toquei algumas notas, mas ainda me pergunto: quais são as próximas notas? Escuto uma canção que toca insistentemente em minha mente e em meu coração. Ela me ressuscita a cada dia.

## O Amor

*Talvez  
Quem sabe um dia...  
Por uma alameda do zoológico ela também chegará  
Ela que também amava os animais  
Entrará sorridente assim como está  
Na foto sobre a mesa  
Ela é tão bonita  
Ela é tão bonita que na certa eles a ressuscitarão  
O século XXX vencerá  
O coração destruído já  
Pelas mesquinhas  
Agora vamos alcançar  
Tudo que não pudemos amar na vida  
Com o estelar das noites inúmeras  
Ressuscita-me  
Ainda que mais não seja  
Porque sou poeta  
E ansiava o futuro  
Ressuscita-me  
Lutando contra as misérias do cotidiano  
Ressuscita-me por isso  
Ressuscita-me  
Quero acabar de viver o que me cabe, minha vida  
Para que não mais existam  
Amores servis  
Ressuscita-me  
Para que ninguém mais tenha  
Que sacrificar-se por uma casa, um buraco  
Ressuscita-me  
Para que a partir de hoje  
A partir de hoje  
A família se transforme  
E o pai... seja pelo menos o universo...  
E a mãe... seja no mínimo a Terra, a Terra ... aTerra...*

**Caetano Veloso  
Ney Costa Santos  
(sobre um poema de Vladimir Maiakovsky)**

## Referências Bibliográficas

ABBAGNANO, N.. História da Filosofia. vols. VIII e IX (Tradução de Armando da Silva Carvalho). Lisboa: Editorial Presença, 1970.

ALMEIDA, M. C.. Ensinar a condição humana. In: Eccos Revista Científica. São Paulo: Uninove, v. 2, n. 2, 2000.

\_\_\_\_\_. Por uma ciência que sonha. In: Complexidade à Flor da Pele – Ensaio sobre Ciência, Cultura e Comunicação. GALENO, Alex, CASTRO, Gustavo de, SILVA, Josimey Costa da (Orgs.). São Paulo: Cortez, 2003a.

\_\_\_\_\_. Complexidade, do casulo à borboleta. In: Ensaio de complexidade. CASTRO, Gustavo de, CARVALHO, Edgard de Assis, ALMEIDA, Maria da Conceição de (Orgs.). 3ª ed.. Porto Alegre: Sulina, 2002.

\_\_\_\_\_ e KNOBBE, M.M.. Ciclos e metamorfoses: uma experiência de reforma universitária. Porto Alegre: Sulina, 2003b.

\_\_\_\_\_. A ciência como bifurcação: uma homenagem a Ilya Prigogine. In: Revista FAMECOS mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre: n. 23, abril de 2004a.

\_\_\_\_\_. Mapa inacabado da complexidade. Introdução do livro Geografia: Ciência do Complexus: ensaios transdisciplinares. GALENO, Alex e SILVA, Aldo Aloísio Dantas da (Orgs.). Porto Alegre: Sulina, 2004b.

ALTENMÜLLER, E. O.. Acordes na cabeça. In: Viver Mente&Cérebro – Revista de Psicologia, Psicanálise, Neurociências e Conhecimento. Ano XIII, n. 141, pp. 24-29, Out-2004.

ATLAN, H.. Entre o cristal e a fumaça – Ensaio sobre a organização do ser vivo. (Tradução de Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

\_\_\_\_\_, A ciência é inumana? Ensaio sobre a livre necessidade. (Tradução de Edgard de Assis Carvalho). São Paulo: Cortez, 2004.

BONNEFOY, Y.. Poesia também se ensina na escola. In: Polifônicas Idéias. Por uma ciência aberta. ALMEIDA, Maria da Conceição de, KNOBBE, Margarida Maria e

ALMEIDA, Ângela Maria de (Orgs.). Porto Alegre: Sulina, 2003.

CANDÉ, R. de. A música: linguagem, estrutura, instrumentos. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1989.

CYRULNIK, B.. O nascimento do sentido. (Tradução de Ana Maria Rabaça). Lisboa: Instituto Piaget, 1995. Edição Original: 1991.

FERRY, L.. Homo Aestheticus - A invenção do gosto na era democrática. (Tradução de Eliana M. de Melo Souza). São Paulo: Editora Ensaio, 1994.

GARDNER, H.. Arte, mente e cérebro. (Tradução de Sandra Costa). Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1999.

HEISENBERG, W.. A parte e o todo. (Tradução de Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

JOURDAIN, R.. Música, cérebro e êxtase – como a música captura nossa imaginação. (Tradução de Sonia Coutinho). Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1998.

KARABTCHEVSKY, I.. O que é ser maestro: memórias profissionais - em depoimento a Fátima Valença. Rio de Janeiro: Record, 2003.

KÁROLYI, O.. Opus 86: Introdução à música. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KNOBBE, M. M.. Além do finito e do definido – os intelectuais sob os ecos da fábula A cigarra e A formiga. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Natal: UFRN, 2000.

KOVADLOFF, S.. O silêncio primordial. São Paulo: José Olympio, 2003.



LA COMPÔTE, E. de. Teoria e prática musical. Caxias do Sul, Porto Alegre: Universidade de Caxias do Sul e Sociedade Literária São Boaventura, 1977.

LANGER, S. K.. Filosofia em nova chave – um estudo do simbolismo da razão, rito e arte. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

\_\_\_\_\_. Sentimento e forma – uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em nova chave. São Paulo: Editoria Perspectiva, 1980.

LÉVI-STRAUSS, C.. O cru e o cozido (Mitológicas v.1). (Tradução de Beatriz Perrone-Moisés). São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. Olhar Escutar Ler. (Tradução de Beatriz Perrone-Moisés). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MACEDO, A. T. de. Ritmopoética: por uma educação terapêutica. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação, Natal: UFRN, 2003.

MED, B., Teoria da Música – 4ª ed. Revisada e ampliada, Brasília, DF: Musimed, 1996.

MORIN, E.. A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento. (Tradução de Eloá Jacobina). 8ª ed.. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003a.

\_\_\_\_\_. O Cinema ou o Homem Imaginário. Relógio D'Água Editores, 1997.

\_\_\_\_\_. O Método 3. O Conhecimento do Conhecimento. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, 1999.

\_\_\_\_\_. O Método 4. As idéias: habitat, vida, costume, organização. (Tradução de Juremir Machado da Silva). Porto Alegre: Sulina, 2001.

\_\_\_\_\_. O Método 5. A humanidade da humanidade. 2ª ed.. (Tradução de Juremir Machado da Silva). Porto Alegre: Sulina, 2003b.

\_\_\_\_\_. Educar na era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem no erro e na incerteza humana. (Tradução de Sandra Trabucco Valenzuela e revisão de Edgard de Assis Carvalho). Brasília: Cortez, 2003c.

\_\_\_\_\_. O Paradigma Perdido: A natureza humana. 5ª ed.. Lisboa: Publicações

Europa-América, 1973a.

\_\_\_\_\_. Meus demônios. 3<sup>a</sup> ed.. (Tradução de Leneide Duarte e Clarisse Meireles). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

\_\_\_\_\_. Os sete saberes necessários à educação do futuro. Brasília: Ed. Cortez, 2003d.

\_\_\_\_\_. Sociologia: a sociologia do microsocial ao macroplanetário. Portugal: Europa-América, 1998a.

\_\_\_\_\_. Vidal e os seus. (Colaboração de Veronique Grappe-Nahoum e Haïm Vidal Sephiha). (Tradução de Armando Pereira da Silva). Portugal: Instituto Piaget, 1994.

\_\_\_\_\_. Um ano sísifo: diário de um fim de século. (Tradução de Maria da Conceição Coelho e Maria de Fátima Azóia). Portugal: Publicações Europa-América, 1998b.

\_\_\_\_\_. X da questão: o sujeito à flor da pele. (Tradução de Fátima Murad). Porto Alegre: Artmed, 2003e.

\_\_\_\_\_. Diário de Califórnia. Espana: Editorial Fundamentos, 1973b.

NACHMANOVITCH, S.. Ser criativo: O poder da improvisação na vida e na arte. São Paulo: Summus Editorial, 1990.

NIETZSCHE, F.. A Origem da tragédia. (Tradução de Joaquim José de Faria). São Paulo: Editora Moraes, 1990. Edição original: 1872.

\_\_\_\_\_, Ecce homo: como alguém se torna o que é. (Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 1995a. Edição original: 1888.

\_\_\_\_\_, Assim falou Zaratustra – um livro para todos e para ninguém. (Tradução de Mário da Silva). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995b. Edição original: 1884.

\_\_\_\_\_. Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres. (Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Edição original: 1878.

\_\_\_\_\_. O caso Wagner: um problema para músicos / Nietzsche contra

Wagner: dossiê de um psicólogo. (Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Edição original: 1888.

\_\_\_\_\_. Genealogia da moral: uma polêmica. (Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Edição original: 1887.

\_\_\_\_\_. Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro. (Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Edição original: 1886.

\_\_\_\_\_. Obras incompletas – sobre o niilismo e o eterno retorno (1891-1898). 2ª ed.. (Seleção de textos de Gerard Lebrun). (Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho). (Posfácio de Antônio Cândido de Mello e Souza). São Paulo: Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, 1978.

POGUE, D. e SPECK, S.. Música clássica: o jeito divertido de aprender. (Tradução de Jussara Simões). Rio de Janeiro: Campus, 1998.

PRIGOGINE, I.. Ciência, razão e paixão. CARVALHO, Edgard de Assis e ALMEIDA, Maria da Conceição de (Orgs.). Belém: EDUEPA, 2001.

\_\_\_\_\_, O nascimento do tempo. Rio de Janeiro: Edições 70, 1988.

\_\_\_\_\_, Autobiografia. In: Revista Margem – Humanismo e Barbárie, n. 17. Faculdade de Ciências Sociais da PUC-SP. São Paulo: PUC, Jun/2003.

\_\_\_\_\_, Do ser ao devir. Íntegra das entrevistas Nomes de Deuses a Edmond Blattchen. (Tradução de Maria Leonor F. R. Loureiro). São Paulo: Editora UNESP; Belém, PA: Editora da Universidade Estadual do Pará, 2002.

\_\_\_\_\_ e STENGERS, I.. A nova aliança. Metamorfose da ciência. (Tradução Miguel de Faria e Maria Joaquina Machado Trincheira). Brasília. Editora UNB, 1997.

\_\_\_\_\_ e STENGERS, I.. Entre o tempo e a eternidade. (Tradução Roberto Leal Ferreira). São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SACKS, O.. Um Antropólogo em Marte - Sete histórias paradoxais. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHOPENHAUER, A.. Metafísica do belo. São Paulo: Editora Unesp, 2003. Edição original: 1820.

\_\_\_\_\_. Metafísica do amor, metafísica da morte. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Edição original: 1820.

\_\_\_\_\_. O mundo como vontade e representação. III Part. São Paulo: Col. Os Pensadores, Abril Cultural, 1980. Edição original: 1818.

SEKEFF, M. L.. Da música – seus usos e recursos. São Paulo: UNESP, 2002.

SCHRÖDINGER, E.. O que é vida? O aspecto físico da célula viva seguido de Mente e matéria e Fragmentos autobiográficos. (Tradução de Jesus de Paula Assis e Vera Yukie Kuwajima de Paula Assis). São Paulo: UNESP, 1991.

SLOTERDIJK, P.. Tonalidade como nova síntese. In: Mobilização copernicana e desarmamento ptolomaico. Tempo Brasileiro, 1992.

SWANWICK, K.. Ensinando música musicalmente. (Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho). São Paulo: Moderna, 2003.

TRINH, T.. Trinh Xuan Thuan: o agrimensor do cosmo. Íntegra das entrevistas Nomes de Deuses a Edmond Blattchen. (Tradução de Maria Leonor F. R. Loureiro). São Paulo: Editora Unesp-Belém-PA, 2002.

VERGANI, T.. A surpresa do mundo – Ensaio sobre cognição, cultura e educação. SILVA, Carlos Aldemir da e MENDES, Iran Abreu (Orgs.). Natal: Editorial Flecha do Tempo, 2003.

\_\_\_\_\_. Excrementos do sol: a propósito de diversidades culturais. Lisboa: Pandora, 1995.