

## Por uma Descrição Fenomenológica da Música.

MODALIDADE: comunicação.

*José Eduardo Costa Silva*

*Universidade Federal do Espírito Santo – zed2004@gmail.com*

**Resumo:** A descrição fenomenológica da música: sua natureza, seus objetivos e limites, segundo o referencial conceitual estabelecido por Martin Heidegger. Ao fim desse estudo, foi possível concluir que: 1) a descrição tem como objetivos alcançar o movimento antecipador do ser e expressar a disposição afetiva que orienta a compreensão da música; 2) a descrição ocorre efetivamente no tempo em que se apreende a tensão entre matéria e forma; 3) a descrição é reveladora da música em sua relação com o mundo circundante; 4) a descrição é aplicável a toda e qualquer música.

**Palavras-chave:** Descrição fenomenológica. Música. Heidegger.

### **By a phenomenological description of music.**

**Abstract:** The phenomenological description of music: its nature, its goals and limits, according to the conceptual framework established by Martin Heidegger. At the end of this study it was possible to conclude that: 1) the description aims achieve the movement framing of be and express the provision affective that guides the understanding of music; 2) the description occurs effectively in the time that tension between matter and form; 3) the description is revealing of the music in their relationship with the surrounding world; 4) the description is applicable to any and all music.

**Keywords:** Phenomenological description. Music. Heidegger.

### **1. Introdução.**

Comunico resultados parciais de uma pesquisa sobre a descrição fenomenológica da música iniciada no PPGM da UNIRIO e que hoje continuo na Escola de Música da Universidade Federal do Espírito Santo. No presente recorte, viso compreender a natureza, os objetivos e os limites do referido procedimento metodológico, tendo como referência o horizonte conceitual estabelecido por Martin Heidegger.

Embora Heidegger não tenha teorizado sobre a natureza e as características de uma descrição fenomenológica, seus textos sobre a arte se apoiam nesse procedimento, vide as descrições do quadro de Van Gogh e do Templo de Netuno em Paestum, constantes no ensaio *A Origem da Obra de Arte* (HEIDEGGER, 1986, p.204). Para a presente comunicação, destaco alguns conceitos que, a meu ver, sustentam e orientam estas descrições, procurando verificar a pertinência ou não dos mesmos para a organização de uma proposta de descrição fenomenológica da música.

## **2. A presença antecipada da música.<sup>1</sup>**

Os músicos afinam seus instrumentos. A música está no edifício antes mesmo de ser tocada. Certamente devido à presença de sua matéria; escuta-se o áspero das cordas, o volume arredondado do som do alaúde, o fosco da superfície das madeiras sopradas, a dureza brilhante dos metais. Escuta-se a substância do som e o trabalho do músico com o instrumento, com o qual ele busca vencer a resistência do som em assumir a forma para ele destinada. Escuta-se o músico como causa do som.

A propósito, é preciso pensar sobre o que usualmente denominamos estilo. Frequentemente pensamos o estilo como algo exclusivo do homem, um modo singular e ao mesmo tempo histórico de ele trabalhar a matéria de sua arte. No cotidiano, sentenciamos: o estilo de Handel é inconfundível e pessoal. Sentenciamos também: o estilo de Handel é barroco, como são os estilos de Lully, Bach, Vivaldi. Porém, pouco falamos sobre a participação da matéria na constituição do estilo. Talvez nem tenhamos considerado que ela possa, à sua vontade, resistir e oferecer-se à ação formativa. Porquanto seja, estilo é tensão; concordância e resistência mútua entre homem e matéria, entre músico e som que buscam a unidade em uma relação.

A corda de tripa do violino resiste à força empregada no arco que a tange. As cordas de carbono do alaúde aderem aos dedos. Não hesitamos em reconhecer os timbres dos sons da orquestra, associando-os à matéria de sua proveniência. Os timbres são indícios da música aguardada e deixam intuir a força necessária à sua estatura. Essa força é constituída pela energia envolvida na produção do som, na escuta e no julgamento do som produzido. Em sua peculiaridade, a força preenche o espaço e, ao espelhar a relação entre música e instrumentos, antecipa a presença do estilo.

Porém, no edifício há outros sons além daqueles que emanam do fosso da orquestra. Há os sons dos presentes: os bochichos, as campainhas dos celulares, os rangidos das poltronas, as respirações ofegantes. Essa cacofonia não é semelhante àquela que está no fosso. Sobretudo, porque sabemos que ela não promete a forma e a unidade determinada da música. Dela se espera o auto aniquilamento; da outra, espera-se a música. Desse modo, a tensão entre as duas cacofonias revela a estrutura do silêncio.

O silêncio é estruturalmente ambíguo na medida em que provém da tensão entre duas cacofonias. Por um lado, o silêncio promete a completa aniquilação do som. Por outro, é identificado à disposição para a escuta da música, que antecipa tempo e espaço do prevalecimento de sua força. Por conseguinte, a tensão entre os silêncios é a tensão entre a

matéria de que ele se constitui, o som, e a forma da música que nele reside como possibilidade latente. Com o passar do tempo, cresce a consciência da presença do silêncio ambíguo e a escuta transita entre uma e outra cacofonia. Desejamos escutar a do fosso. Não obstante, escutamos melhor nossos ruídos represados ante ao advento da música próxima.

O silêncio ambíguo vigora no edifício, embora não tenha cumprido a promessa de completo aniquilamento do som. Pelo contrário, assim que os músicos terminam a afinação dos instrumentos, os ruídos tornam-se mais perceptíveis. Escuta-se o que não foi escutado antes, tal como o leve estalar dos arcos nas estantes de partitura e os últimos sinais dos celulares recém desligados. Nem as palmas recebidas pela maestrina rompem o silêncio composto de ruídos. Quando findadas, ele pode ser maximamente escutado. E a música de Giulio Cesare inicia estranha, porque sua forma vigora no teatro. Familiar, porque havíamos intuído seu estilo, sua força e seu silêncio.

### **3. Caracterização da descrição.**

Descrever a música é um tipo de interpretação. Todavia, espera-se que possamos descrever o que está escondido pela subjetividade, a saber, o que é próprio do objeto, sem que este sequer esteja em efetiva presença. Sendo assim, qual é o sentido da descrição? Trata-se de pronunciar palavras neutras? Trata-se de descrever a música em todos os seus componentes e relações? Trata-se de elaborar uma exegese das fontes que representam a música? Trata-se de vasculhar as condições históricas do compositor e da composição? Fenomenologia ou hermenêutica? A linha que delimita os estudos sobre a descrição é imprecisa. Embora a fenomenologia de Husserl seja referencial comum aos estudos sobre a descrição, há de se decidir como entender e aplicar esse procedimento metodológico.

Na presente comunicação reflito sobre a descrição fenomenológica da música, tendo como referência o horizonte conceitual estabelecido por Martin Heidegger. Em um primeiro momento, isto significa: pensar na perspectiva da diferença entre ente e ser. Definidos a grosso modo: o ente é todo o existente, as coisas em geral, os seres vivos ou não, a realidade, ficção e até mesmo a linguagem. O ente é o que se oferece à linguagem. Em contrapartida, o ser é o que possibilita a apreensão e nomeação do ente, sem que, no entanto, possa ser determinado pela linguagem (HEIDEGGER, 1988, v.1, pr. 3 e 4).

Em *Ser e Tempo*, Heidegger estatui a tese de que o sentido do ser é apreendido na antecipação do tempo (HEIDEGGER, 1988, v.2, pr. 62). Tal como descrito; a matéria da

música presente no teatro, os sons com seus timbres específicos, possibilitou a intuição da música futura. Destarte, a descrição comunicou algo intuído, algo cuja presença não era efetiva, porém real. Em uma palavra, a descrição comunicou o movimento antecipador do ser de um ente; eis um primeiro aspecto a ser observado na descrição fenomenológica da música.

A presença antecipadora do ser tem um outro efeito na apreensão do fenômeno e, conseqüentemente, em sua descrição, qual seja: fazer sentir a disposição afetiva necessária à compreensão e à atividade significadora. Tal como argumentado em *Ser e Tempo*, o homem existe inexoravelmente em uma disposição afetiva do ser que está articulada a seu mundo. Assim, o que ele pensa ou fala jamais será neutro posto que está orientado pelo ser (HEIDEGGER, 1988, v.1, pr.29)<sup>2</sup>. É desse modo que Heidegger transpõe para sua filosofia o princípio fenomenológico proposto por Husserl, de que sujeito e objeto são mutuamente incluídos (HEIDEGGER, 1988, v.1, pr.7). Entenda-se: sujeito e objeto se constituem necessariamente um na presença do outro, segundo uma disposição afetiva do ser, de onde se conclui que não pode haver descrição fenomenológica neutra.

Segundo Heidegger, a disposição afetiva vigorante leva o homem a compreender a si mesmo e aos entes circundantes como um conjunto de úteis que existem para uma finalidade (HEIDEGGER, 1988, v.1, pr.16). Todavia, o homem pode sair desta disposição para imediatamente inserir-se em outra que é instaurada pela dimensão poética da linguagem. Existindo na dimensão poética da linguagem, ou seja, entregando-se aos códigos de uma obra de arte, o homem experimenta um mundo extra cotidiano, justamente o que escapa à disposição afetiva vigorante (HEIDEGGER, 1986, p.206). Teria sido devido a esta disposição que, no teatro, as pessoas puderam intuir a música por simplesmente ouvirem os músicos afinarem seus instrumentos. Naquela disposição afetiva puderam, inclusive, discernir um silêncio de outro, posto que instaurou-se antecipadamente um outro modo de significar as coisas, qual seja, o de estar voltado para a presença próxima da música, sem compreender o mundo como um conjunto de úteis. Conquanto seja, a descrição fenomenológica traz à presença a disposição afetiva do ser que vigora em um determinado contexto significável.

Todos os fenômenos descritos até o momento dependem do fenômeno determinante para a caracterização de um ente como obra de arte, a saber: o acontecimento da verdade (HEIDEGGER, 1988, p.209)<sup>3</sup>. A verdade acontece na obra de arte como *clareira* (*Lichtung*), isto é, como a abertura que permite ao homem reconhecer a unidade essencial entre ser e ente (HEIDEGGER, 1988, pr.44). Como abertura, a verdade se expressa em concepções históricas, dentre elas, a que vigora tradicionalmente: *adaequatio res et intellectus*.

O que produz o acontecimento da verdade na obra de arte é a tensão permanente entre matéria (*physis*) e forma. A matéria que de todo não quer subsumir-se à forma significadora mostra-se como o ente em sua primeira acepção, ou seja, como categoria (HEIDEGGER, 1988, p.210)<sup>4</sup>. No ensaio sobre a obra de arte, Heidegger observou que no quadro de Van Gogh a cor é mais cor (HEIDEGGER, 1988, p.206); assim como podemos observar que o som é mais som na música do que quando subsumido à forma das meras coisas. No teatro, certamente sabíamos que o som das meras coisas, dos celulares, por exemplo, eram de diferente destinação do som dos instrumentos. Não obstante um anterior conhecimento da obra, o silêncio da música antecipada nos informava de modo inequívoco quais eram os sons pertencentes à música. Para os sons subsumidos das meras coisas dizíamos, exemplarmente: desligue o celular. Mas para sons da música, reservávamos o juízo estético: os sons dos violinos pareciam bons!

Observa-se, o silêncio da música antecipada trazia uma tensão subjacente, justamente, a tensão da forma intuída que não encontrara sua matéria. Alcançamos então aquele que é o aspecto mais relevante da descrição, posto que dele dependem os outros: a descrição efetivamente ocorre no tempo em que apreendemos a tensão entre matéria e forma. Esse é o tempo da descrição e da verdade.

Por portar a tensão entre matéria e forma, a obra de arte torna-se estranha aos demais entes cotidianos, os quais significamos conforme a disposição afetiva vigorante. Na presença estranha da obra, os entes que a circundam são realçados, tal é a alteridade radical que se instaura. O templo grego revelou a dureza da rocha sobre a qual repousava (HEIDEGGER, 1988, p.209). Analogamente, os sons da orquestra tornaram os ruídos pessoais mais audíveis. Refiro-me ao caráter relacional da obra de arte; à capacidade que ela tem de realçar o mundo que a circunda. Este é o aspecto final da descrição. Descrever a obra em sua relação com o exterior, transitando, portanto, em um sentido contrário ao da análise.

#### **4. A música e a verdade.**

Descrevi uma música não de todo presente. Primeiro, por não poder reproduzir a totalidade do fenômeno concernente à descrição. Segundo, para chamar atenção para a peculiaridade da música em sua relação com a verdade. A questão é: existe contradição em afirmar que a verdade acontece na obra de arte, sendo que descrevi esse acontecimento em um acontecimento onde a música era intuída? Poderia a música dispensar a condição de ser obra de arte para portar a verdade? Do modo como Heidegger a concebe, sim. Algo que talvez

tenha causado embaraço ao filósofo, posto que em sua filosofia as referências às obras musicais são escassas e vagas. Inspirado na tradição grega, Heidegger emprega provavelmente as mais genéricas definições de música; a saber: o *estar entre a palavra e a coisa* (HEIDEGGER, 2003, p.139); síntese incompleta entre som (matéria) e significado (forma) (HEIDEGGER, 2003, p.140); o *chamar recolhedor*, o *logos* em sua primeira acepção (*Mousikè*) (HEIDEGGER, 2003, p.141), onde precisamente reside o ser na linguagem<sup>5</sup>. Em uma palavra, assim compreendida, a música traz em si mesma a condição para o acontecimento da verdade.

Seria toda música obra de arte? Heidegger não aventa a questão. Porém, na perspectiva em que abordamos seu pensamento, é plausível inferir que toda música se dê à descrição fenomenológica, posto que toda música é portadora da tensão que possibilita o acontecimento da verdade. Basta a presença de sua matéria e a disposição afetiva para a sua forma para que a tensão se instaure. É o que pudemos descrever no início deste texto.

## **5. Conclusão.**

Tendo em conta a reflexão apresentada, é possível dizer que a descrição fenomenológica da música, compreendida sob a perspectiva conceitual de Heidegger, se dá em observação dos seguintes aspectos: 1) a descrição visa alcançar o movimento antecipador do ser, pelo qual intuímos a música; 2) a descrição expressa a disposição afetiva que orienta a compreensão da música; 3) a descrição ocorre efetivamente no tempo em que vigora a tensão entre matéria e forma e o decorrente acontecimento da verdade; 4) a descrição é reveladora da música em sua relação com o mundo circundante; 5) a priori, a descrição é aplicável a toda e qualquer música, posto que toda a música possui a tensão que é inerente à sua matéria.

Face a esta caracterização é plausível supor que o estudo da descrição pode desdobrar-se em um estudo sobre o teleologismo na compreensão da música. A propósito, mesmo os procedimentos analíticos, para os quais imputamos rigor científico, não estão isentos de teleologismo. Afora este ponto de contato entre descrição e análise, parece evidente que tratam-se de procedimentos metodológicos diferentes, que podem ser utilizados como métodos complementares. O sentido da descrição é alcançar o exterior à música; o sentido da análise é alcançar o interior, via processos de segmentação.

Por fim, entendo que é possível avançar na compreensão de que a música possui caráter relacional. Pode ser a descrição mais uma ferramenta para a compreensão da música nos contextos polissêmicos, como é o caso, por exemplo, da música de cena.

## Referências:

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

\_\_\_\_\_. *A Origem da Obra de Arte*, trad. de Maria José Rago Campos In: números 76,79,80 e 86 *Revista Kriterion*. BH: Departamento de Filosofia da UFMG, 1986/1992.

\_\_\_\_\_. *Metafísica de Aristóteles – Livros 1-3. Sobre a essência e a realidade da força*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Ed. Vozes, 2007.

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

PELLY, L. *Giulio Cesare de Handel*. François Roussillon et Associes, Laurent Pelly. DVD, 169 min. Virgin Classics, 2011.

PINHEIRO, Paulo J. M. *Sobre a Noção de “ajlhvqeia” em Platão (a tradução heideggeriana)*, in: O que nos faz pensar. RJ: PUC, 1º Semestre, 1997.

STEIN, Ernildo. *Seminário Sobre a Verdade – Lições Preliminares Sobre o Parágrafo 44 de Sein und Zeit*. RJ: Vozes, 1993.

## Notas

<sup>1</sup> Trata-se de parte de uma descrição da ópera *Giulio Cesare* de Handel, encenada em Janeiro de 2011 na Ópera de Paris. A montagem é assinada por Laurent Pelly. (PELLY, 2011)

<sup>2</sup> A palavra alemã usada para referir-se à disposição afetiva é *Stimmung*. Uma de suas diversas traduções é *afinação*; estamos “afinados” conosco mesmos e com os outros entes mundanos.

<sup>3</sup> Heidegger transpõe para o contexto de sua filosofia a designação pré-socrática para a verdade: *alétheia* (ajlhvqeia). Entenda-se a verdade é desvelamento, trazer à luz algo que estava velado. Em função das críticas que recebeu, propriamente, de ter cometido um anacronismo ao interpretar a designação grega da verdade, passou a adotar a palavra alemã *Lichtung*, que preserva o sentido da palavra *alétheia*. Sobre esta questão é pertinente o artigo de Paulo Pinheiro (PINHEIRO, 1997).

<sup>4</sup> Heidegger interpreta a categoria como o ente em sua primeira acepção, por exemplo: o tamanho, a quantidade, a dureza, a substância, a causa. Repercute aqui um dos mais tradicionais problemas da filosofia: diante das categorias aparentemente não há como decidir se elas pertencem ao sujeito ou ao mundo que lhe é exterior. Parece que Heidegger decide pela segunda possibilidade: as categorias estão nas coisas em geral. (HEIDEGGER, 2007, p.23)

<sup>5</sup> Refiro-me à tese que perpassa o pensamento de Heidegger quando este, decididamente, passou a interpretar o poético como algo da esfera do ser. O ser reside na linguagem possibilitando-nos criativamente dar nome e significado às coisas. O ser reside na linguagem primeiramente como *logos*, como a música que coloca o pensamento para a disposição afetiva do ser: “o homem é o pastor do ser.” (HEIDEGGER, 2003, p.160)