



Husserl e Schaeffer: todos e partes, objetos e estruturas.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Glauccio Adriano Zangheri
ECA-USP. E-mail: glauciozan@usp.br

Resumo: Em suas *Investigações Lógicas* Husserl desenvolve uma teoria sobre todos e partes e se utiliza de um exemplo musical para explicar a relação de proximidade entre as partes e o todo. O exemplo de Husserl nos remete a um capítulo do *Traité* de Schaeffer no qual a relação entre todos e partes é tratada a partir de uma perspectiva estruturalista e em termos de objetos e estruturas. Discute-se a opção de Schaeffer pelo estruturalismo e conclui-se mostrando que fenomenologia e estruturalismo se complementam em seu pensamento.

Palavras-chave: Husserl (1859-1938). Pierre Schaeffer (1910-1995). Fenomenologia. Todos e partes. Estruturalismo.

Husserl and Schaeffer: Wholes and the Parts, Objects and Structures.

Abstract: In his *Logical Investigations* Husserl develops a theory about wholes and parts and uses a musical example to explain the proximity relationship between parts and wholes. The example of Husserl leads us to a chapter of Schaeffer's *Traité* in which the relationship between wholes and parts is treated from a structuralist perspective and in terms of objects and structures. It discusses the Schaeffer's structuralist option and concludes showing that phenomenology and structuralism complement each other in his thinking.

Keywords: Husserl (1859-1938). Pierre Schaeffer (1910-1995). Phenomenology. Wholes and parts. Structuralism.

Introdução.

Numa singular passagem da terceira de suas célebres *Investigações Lógicas*

Husserl nos diz:

Uma sequência de sons intuitivamente unitária, por exemplo, uma melodia, é um todo, no qual encontramos sons singulares como partes. Cada um destes sons tem, de novo, partes, um momento de qualidade, um momento de intensidade etc., os quais, enquanto partes de partes, são também partes da melodia; mas aqui é claro que a mediação, na qual, por exemplo, o momento da qualidade do som singular é inerente ao todo, não deve ser posta na conta da nossa sequência subjetiva da divisão, ou de outros motivos subjetivos. Na verdade é certo que, se o momento da qualidade do som singular deve ser notado por si mesmo, o próprio som tem de ser “realçado”. A captação particular da parte mediata pressupõe o realce particular da imediata. [...] a qualidade em si só é parte da melodia, na medida em que é parte do som singular; pertence imediatamente a este som, e apenas mediatamente à configuração total dos sons. [...] *em si*, na totalidade da melodia, o som é a primeira parte [imediata] e a sua qualidade a parte posterior, mediata. (HUSSERL, 2012: 231).

Esta é uma das primeiras ocasiões¹, nos escritos de Husserl, em que a música é tomada como exemplo para esclarecer concepções fenomenológicas. Como bem observa Mazzoni (2004, 2010), as passagens em que Husserl usa a música como exemplo são escassas e esparsas. Na maioria dos casos, Husserl prefere exemplos tomados da literatura ou da

pintura. Mais do que isso, não podemos afirmar, propriamente, que haja uma “estética” ou uma reflexão fenomenológica acerca da arte em Husserl. Os seus escritos são majoritariamente dedicados a investigar os fundamentos da lógica, da teoria do conhecimento e da psicologia.

Contudo, se é verdade que os exemplos tirados da arte musical são escassos e esparsos, é também verdade que eles são precisos e cuidadosamente escolhidos por Husserl. Eles são promissores na medida em que indicam justamente alguns pontos precisos sobre os quais certas concepções podem ser úteis para uma abordagem fenomenológica da música.

Mas, antes de tudo, é importante cotextualizarmos a passagem destacada por nós: o que está sendo discutido ali, e por que Husserl apela para um exemplo musical? Quer dizer, em que sentido uma melodia apresenta elementos estruturais que esclarecem certas concepções fenomenológicas?

1. Husserl: os todos e as partes.

Como afirmamos no início, o excerto destacado por nós se encontra na terceira das *Investigações Lógicas*. Como se sabe, esta investigação está intitulada “Para a doutrina dos todos e das partes” e, como o próprio título nos sugere, Husserl discute ali uma série de questões de caráter conceitual e formal que estão implicadas na relação entre um todo e as suas partes.

Em primeiro lugar, Husserl (2012) distingue entre dois conceitos de *parte*. Uma parte pode ser compreendida como um *pedaço* ou como um *momento*. Um *pedaço* é definido como uma parte que pode ser pensada de forma autônoma em relação a um todo. Ou seja, um *pedaço* é algo que podemos efetivamente separar, uma parte que pode ser independente e, sobretudo, existir, ou ser apresentada, sem aquele todo (SOKOLOWSKI, 2012). Nesse sentido, podemos, por exemplo, destacar o galho de uma árvore, retirar o assento de uma cadeira, as mangas de uma camiseta, ou, finalmente, executar apenas uma nota ou um conjunto de notas de uma determinada melodia. Um *pedaço* é, portanto, definido por Husserl como uma *parte concreta*, e o que o determina é justamente a sua relação de *independência* em relação ao todo.

Por outro lado, um *momento* é uma parte que não possui autonomia em relação ao todo. Ao contrário de um pedaço, um *momento* não pode ser separado e, nesse sentido, guarda uma relação de *dependência* em relação a um todo. Um *momento* não pode existir, ou ser apresentado, a não ser junto ao todo do qual ele faz parte. Desse modo, não podemos, por exemplo, separar a cor verde de um galho de árvore, a visão do olho, ou o timbre e a altura de

uma determinada nota musical. Tais separações só podem ocorrer por meio de um processo de abstração. Por isso mesmo, um momento nada mais é do que uma *parte abstrata*, e o que o determina como tal é justamente a sua relação de *dependência* em relação ao todo.

É importante observar também que, por uma exigência de natureza lógico-formal, Husserl prevê a possibilidade de que tanto um *pedaço* quanto um *momento* possam ser constituídos por partes que, por sua vez, podem novamente possuir *pedaços* ou *momentos*. O que determina se uma parte é *abstrata* ou *concreta* é simplesmente a sua relação de *dependência* ou *independência* com o todo. Nesse sentido, o timbre, que é uma *parte abstrata* ou um *momento* de um som (pois não podemos pensar num som que não tenha um timbre) pode, por sua vez, ser constituído por partes abstratas ou concretas segundo os critérios de descrição ou análise que sejam utilizados. Segundo essa perspectiva, haveria também a possibilidade de que o *ataque* de um som, por exemplo, seja considerado como um *pedaço* que constitui o timbre².

Por sua vez, o *todo* é definido por Husserl como “um conjunto de conteúdos que se tornam abrangentes por meio de *uma fundação unitária* e, na verdade, sem o auxílio de conteúdos posteriores. Aos conteúdos de um tal conceito chamamos partes” (HUSSERL, 2012: 234). Ou seja, o *todo* é uma unidade independente onde estão fundadas as partes que o compõem. Disso decorre também, como bem observa Sokolowski (2012) que um *pedaço* pode vir a ser um *todo*, mas não um *momento* (embora um *momento* possa ser constituído por partes, isso não implica que ele possa ser considerado um *todo* justamente em razão de sua relação de *dependência*).

Para que isso fique mais claro, é preciso levar em consideração também a questão da *proximidade* das partes em relação ao todo, ou seja, considerar se as partes são *mediatas* ou *imediatas* em relação ao todo ao qual elas pertencem. Em vista disso, Husserl define que:

[...] por partes *absolutamente mediatas*, entendemos aquelas relativamente às quais há, no todo, partes nas quais elas residem como partes; por partes *absolutamente imediatas*, por conseguinte, partes que não devem valer como partes de nenhuma parte do mesmo todo. (HUSSERL, 2012: 229. Grifos do autor).

Quer dizer, uma parte *mediata* é parte de alguma outra parte de um todo, já uma parte *imediate* é exclusivamente parte de um todo. No exemplo utilizado por Husserl, a melodia é o todo, os sons são as suas partes *imediatas*, e a “qualidade” dos sons a sua parte *mediata*. Fica patente também que Husserl considera os sons como *pedaços* da melodia e a “qualidade” como um *momento* de cada um dos sons singulares. Desse modo, Husserl se

esforça em argumentar que embora a “qualidade” seja inerente à toda a melodia, ela deve ser considerada como uma parte *mediata* na medida em que compõe a estrutura dos sons e não diretamente a estrutura da melodia. A “qualidade” é, em primeiro lugar, um *momento* que constitui os sons e só posteriormente a melodia.

Contudo, em que sentido essas considerações poderiam se mostrar úteis para uma abordagem estética fenomenológica da música? Por que uma passagem sumária na qual a música nada mais é do que um exemplo ilustrativo nos chama a atenção?

2. Schaeffer: objetos e estruturas.

Há pelo menos dois aspectos que nos chamam a atenção naquela passagem. O primeiro deles, talvez o mais óbvio, diz respeito ao próprio modo como os conceitos de todo e de parte podem facilmente ser aplicados numa análise fenomenológica da obra de arte musical. Com efeito, ao longo do Século XX, isso foi realizado tanto por filósofos quanto por musicólogos (MAZZONI, 2010). Já o segundo, talvez menos evidente, nos remete ao capítulo XV do *Traité* de Pierre Schaeffer. Como se sabe, esse capítulo começa com uma abordagem fenomenológica, mas termina com uma estruturalista (mais especificamente o estruturalismo linguístico) e, curiosamente, será a questão acerca dos todos e das partes que introduzirá Schaeffer no estruturalismo. Em princípio, contudo, devemos observar que, ao falar de todo e de partes, Schaeffer expõe uma concepção muito parecida àquela de Husserl:

Esta melodia forma um todo – *uma estrutura* portanto – cujas notas são as partes. No interior desse todo, elas são percebidas como unidades simples, os elementos constituintes. Contudo, cada nota, se eu considerar atentamente, pode aparecer, *por sua vez, como uma estrutura*, possuindo uma organização interna (SCHAEFFER, 1977: 275. Grifos do autor).

Quer dizer, justamente por possuir partes, o todo deve ser considerado como uma estrutura, e a partir do momento em que uma das partes desse todo também possuir uma “organização interna”, ou seja, outras partes, elas também devem ser consideradas como estruturas. Assim, trata-se apenas de uma questão de escolher qual todo será analisado: a estrutura da melodia, ou estrutura da nota.

Entretanto, sub-repticiamente Schaeffer introduz uma ideia estruturalista ao conceber cada um desses todos como um “nível de complexidade”. A justificativa para isso é a afirmação de que a análise da melodia e a dos elementos constitutivos de uma nota não são feitos segundo os mesmos critérios de referência. Por isso, uma mudança de nível de complexidade implica também uma mudança de intenção. E é justamente por meio dessas

premissas que o estruturalismo começa a ganhar forma no pensamento schaefferiano, pois, a partir daí, Schaeffer poderá conceber três níveis estruturais da relação objeto-estrutura.

No primeiro deles, “o mais *banal*”, segundo Schaeffer (1977: 277), a relação objeto-estrutura da melodia se dá de modo imediatamente evidente: a melodia é a estrutura e as notas os objetos que compõem aquela estrutura (tal como também ocorre no exemplo de Husserl). No segundo nível estrutural, passa-se a analisar a nota, “não mais como o *objeto* que me havia sido revelado pela estrutura melódica precedente, mas como ela própria uma estrutura, que não é necessariamente simples” (SCHAEFFER, 1977: 277. Grifo do autor). Ou seja, tal como Husserl, Schaeffer também compreende que a nota é constituída por partes – sejam elas *pedaços* ou *momentos* (donde a constatação de que a estrutura da nota não é necessariamente simples). Entretanto, no terceiro nível, a melodia será um objeto que remete a uma “*estrutura de referência* própria a um *sistema*” (SCHAEFFER, 1977: 277. Grifos do autor). Quer dizer, a partir de agora, a melodia não é mais, exatamente, um *pedaço* ou um *momento* que constitui um todo representado por essa “*estrutura de referência*”. Não temos mais aqui uma relação de continente e conteúdo, pois o conceito de *estrutura* tratado aqui é bem distinto daquele conceito de *todo* explicitado por Husserl. Isso se dá porque, neste nível, o conceito de estrutura utilizado por Schaeffer se distingue “do de *conjunto*, em que as unidades componentes apenas se situam lado a lado, e do de *síntese*, em que elas se fundem e desaparecem numa unidade maior” (CÂMARA Jr., 1967: 6. Grifos nossos). A estrutura surge como aquilo que configura e determina os tipos de relações entre os elementos de um todo e, nesse sentido, ela “pressupõe um sistema” (CÂMARA Jr., 1967: 7). A melodia, portanto, é um objeto que só adquire significação em virtude de nos remeter a um sistema de inter-relação de coisas (a própria *estrutura*). E é precisamente uma busca pelos fundamentos de um sistema de inter-relações entre os *objetos sonoros* que justifica a guinada schaefferiana em direção ao estruturalismo linguístico. Apesar disso, podemos formular a seguinte questão: uma vez que Schaeffer precisa o conceito de *objeto sonoro* a partir de uma perspectiva fenomenológica, por que razão ele não buscou também essas inter-relações através da fenomenologia? Acreditamos que essa questão se coloca justamente porque o método fenomenológico também dá diretrizes para uma investigação dessa natureza:

Enquanto a análise objetiva, aplicada aos objetos naturais, vai decompor um todo em suas partes, a análise intencional dos fenômenos vai verificar como algo dado remete a outra coisa. E isso em várias modulações: a percepção remete a um objeto percebido; nesse objeto, o lado que me é dado remete a um lado que não é dado; e o objeto todo remete a um horizonte de outros objetos que estão implicados no objeto

atual de minha consciência; enfim, todos remetem ao mundo que é o horizonte geral de minha consciência (MOURA, 2001: 179).

Sendo assim, podemos então pensar que a análise intencional pretendida pela fenomenologia, na medida em que busca compreender esse jogo de remissões entre os objetos, também busca desvendar certas estruturas e suas inter-relações. A diferença é que para a fenomenologia isso não se restringe somente às estruturas de linguagem, mas se expande para o próprio mundo (nesse sentido, aliás, seria muito interessante saber a quais resultados Schaeffer chegaria se abordasse a questão das “estruturas sonoras naturais”³, por exemplo, por meio de uma perspectiva fenomenológica). Mas, o que podemos concluir de tudo isso?

Conclusão.

Não podemos responder com toda certeza as razões que levaram Schaeffer, nesse ponto específico, a abandonar a abordagem fenomenológica em favor uma estruturalista, mas, podemos, entretanto, especular que ele desconhecia o modo como a fenomenologia concebe todos e partes, bem como a finalidade da análise intencional dos fenômenos. O conhecimento de Schaeffer da fenomenologia nos parece, nesse sentido, um tanto limitado e restrito às considerações no âmbito da percepção, e isso talvez tenha se dado em razão de o acesso de Schaeffer à fenomenologia ter sido provavelmente mediado pela *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty (SOLOMOS, 1999). É o que também podemos depreender da afirmação de Carlos Palombini de que os parágrafos finais do *Ensaio sobre o rádio e o cinema* deságuam “nos prolegômenos de uma fenomenologia da percepção” (PALOMBINI, 2010:113)⁴.

Um outro ponto que é preciso levar em consideração aqui é que Schaeffer não era propriamente um acadêmico, ele simplesmente trabalhava com os referenciais teóricos dos quais ele dispunha. E será justamente por este motivo que se poderá afirmar que Schaeffer realiza uma *bricolage* (PALOMBINI, 1993). Na medida em que ele combinava vários métodos e teorias em seu estudo, tornava-se possível transitar de uma abordagem fenomenológica para uma estruturalista sem que isso, de fato, representasse qualquer problema para ele. No entanto, a combinação entre fenomenologia e estruturalismo traz alguns benefícios e tem a sua razão de ser no contexto schaefferiano. Ele acredita que, por meio disso, será possível investigar as próprias *estruturas da percepção* de forma mais abrangente e interdisciplinar⁵. Como se sabe, o que Schaeffer deseja, é justamente uma comparação entre música e linguagem (donde a referência aos estruturalistas linguísticos)⁶

que esclareça *modos de estruturação* genéricos que possam ser aplicados, ou servir de referência, às estruturas de linguagem musical. Nesse sentido, fenomenologia e estruturalismo linguístico se complementam na medida em que se busca um elo entre as estruturas da percepção e as estruturas de linguagem.

Finalmente, há de se perguntar se, para Schaeffer, fenomenologia e estruturalismo estariam, de fato, tão distantes. Nesse mesmo sentido, é conveniente lembrar que para um estruturalista linguístico como Jakobson⁷ a teoria dos todos e das partes exposta por Husserl na Terceira das *Investigações Lógicas* não é de modo algum estranha às suas concepções estruturalistas. Segundo Holenstein, Jakobson apresentava essa teoria como uma “meditação fundamental do estruturalismo” (HOLENSTEIN, 1975: 54). Sendo assim, Schaeffer não estaria, portanto, tão equivocado ao buscar estabelecer relações entre a fenomenologia e o estruturalismo. Caberia então investigar em que outros pontos de seu pensamento eles se complementam, e mais precisamente, se não poderíamos vislumbrar em Schaeffer um *Estruturalismo fenomenológico*⁸.

Referências:

- CÂMARA Jr., Joaquim Mattoso. O estruturalismo linguístico. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, no. 15/16, p. 5-42, 1967.
- HOLENSTEIN, Elmar. *Jakobson: o estruturalismo fenomenológico*. Tradução: António Golçalves. Lisboa: Vega, 1975.
- HUSSERL, Edmund. *On the phenomenology of the consciousness of internal time (1893-1917)*. Tradução: John Barnet Brough. Dordrecht: Kluwer, 1991.
- HUSSERL, Edmund. *Investigações Lógicas: Investigações para a Fenomenologia e a Teoria do Conhecimento*. Tradução: Pedro M. S. Alves, Carlos Aurélio Morujão. Rio de Janeiro: Forence, 2012.
- MAZZONI, Augusto. *La musica nell'estetica fenomenologica*. Milão: Mimesis, 2004.
- MAZZONI, Augusto. Music. In: SEPP, Hans Rainer; EMBREE, Lester (ed.). *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Dordrecht: Springer, 2010. pp. 223-229.
- MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. *Racionalidade e crise*. São Paulo: Discurso Editorial e Editora da UFPR, 2001.
- PALOMBINI, Carlos. *Pierre Schaeffer's typo-morphology of sonic objects*. Durham, 1993. 233 f. Doctoral thesis. Durham University, 1993.
- PALOMBINI, Carlos. “Num Gabinete em Marselha um jovem engenheiro sonha”. In: SCHAEFFER, Pierre. *Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes-relé, 1941-1942*; texto estabelecido por Sofie Brunet e Carlos Palombini com a colaboração de Jaqueline Schaeffer. Prefácio, apresentação, aparato crítico e tradução de Carlos Palombini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 107-149.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux: Essai Interdisciplines*. Paris: Seuil, 1977.
- SOKOLOWSKI, Robert. *Introdução à fenomenologia*. Tradução: Alfredo de Oliveira Moraes. 3ª edição. São Paulo: Loyola, 2012.
- SOLOMOS, Makis. Schaeffer phénoménologue. In: INA-GRM. *Ouïr, Entendre, Écouter, Comprendre après Schaeffer*. Paris : INA-GRM & Editions Buchet/Chastel. 1999, p. 53-67.



Notas

¹ Husserl também usa exemplos musicais em alguns manuscritos anteriores redigidos entre os anos de 1893 a 1901 (cf. HUSSERL, 1991: 141-155).

² Temos em mente aqui o “critério dinâmico” pelo qual Schaeffer analisa o timbre (cf. SCHAEFFER, 1977: 529-546).

³ Cf. SCHAEFFER, 1977: 332-348

⁴ Palombini afirma ainda que Schaeffer desconhece completamente Husserl até 1960 (cf. PALOMBINI, 2010:113).

⁵ Cf. SCHAEFFER, 1977: 278.

⁶ Cf. SCHAEFFER, 1977: 278.

⁷ Lembrando que Jakobson é um dos autores referenciados por Schaeffer ao tratar do estruturalismo (cf. SCHAEFFER, 1977: 278)

⁸ Tal como Holenstein (1975) vislumbra em Jakobson.