



Música, complexidade e formação

Music, complexity and formation

Silmara Lídia Marton

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumo

O artigo relata a pesquisa de dissertação de Mestrado *Música, Filosofia, Formação: por uma escuta sensível do mundo*, desenvolvida junto ao Grecom – Grupo de Estudos da Complexidade, e defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), em 2005. Discute a importância da música como um acionador cognitivo da multiplicidade da condição humana e como mecanismo que religa sujeito, ciência, vida e formação. Anuncia, por fim, o exercício da *escuta sensível* na formação e modos de sua aplicação na Educação.

Palavras-chave: Música. Educação. Complexidade.

Abstract

The paper reveals the Master Degree's research *Music, Philosophy, Formation: for a sensitive listening of the world*. This work was developed in a close relationship with Grecom – Group of Studies of the Complexity –, and presented to the Postgraduation Program in Education of Federal University of Rio Grande do Norte (UFRN), in 2005. It explains the importance of music as a cognitive promoter of the human multiplicity condition and as a pathway that links subject, science, life and formation. Finally, it announces the exercise of a *sensitive listening* in the formation and ways of its use in the education.

Keywords: Music. Education. Complexity.



Um instante para a música. *Ela se faz presente. Não há nenhuma lembrança ou sentimento até então. Eis que toca uma bossa nova, num ritmo lento, no piano e aí, repentinamente, vou pincelando imagens em minha mente e experimentando 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, meu corpo começa a atuar como uma grande caixa de ressonância e me vejo a fazer movimentos com os pés, com a cabeça, com as mãos, num grande êxtase!* Essas palavras constituem o capítulo de abertura da dissertação de Mestrado *Música, Filosofia, Formação: por uma escuta sensível do mundo* (2005), pesquisa desenvolvida junto ao Grupo de Estudos da Complexidade (GRECOM), ligado ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). O objetivo maior dessa pesquisa foi refletir sobre a sonoridade musical e o seu papel como metáfora na formação permanente do sujeito. Metáfora, pois a música capta, sem traduzir, conteúdos nem sempre comunicáveis, decifráveis e definíveis da condição humana, mas que por meio dessa arte encontram sua expressão de forma real e direta. Dada sua forma não-discursiva, a música diz o “indizível” e induz a experimentação de múltiplos *estados de ser* do sujeito, realizando, assim, conexões com a ambigüidade humana. A principal contribuição da referida pesquisa está no fato de mostrar que a música é um acionador cognitivo fundamental para uma formação mais ética e estética do sujeito, tornando-o capaz de compreender melhor a sua condição no mundo e apto a transfigurar a realidade com alegria, sensibilidade e criatividade.

77

Este artigo foi estruturado de forma a apresentar resumidamente a experiência da pesquisa destacando, em primeiro lugar, os passos metodológicos, seguidos das contribuições filosóficas e epistemológicas dos autores elencados na bibliografia, que ao serem postos em diálogo, por aproximação de idéias e inferências, convergem para o argumento principal da pesquisa. Em seguida, as falas provenientes das entrevistas empiricamente ajudam a mostrar o que se anuncia depois, ao fim do texto, como *escuta sensível*.

O trabalho foi construído mediante pesquisa bibliográfica de autores de várias áreas do conhecimento, entre os quais os filósofos Arthur Schopenhauer e Friedrich Wilhelm Nietzsche, do século XIX, os cientistas contemporâneos Edgar Morin, Werner Heisenberg e Ilya Prigogine, e músicos e estudiosos de música como Maria de Lourdes Sekeff, Keith Swanwick,

Robert Jourdain, Susanne Langer, entre outros. Também foram realizadas entrevistas com quatro músicos brasileiros que atuam nas áreas de regência, interpretação instrumental, composição e canto. Para tanto, foram escolhidos os maestros Benito Juarez e Gil Jardim, de São Paulo, o professor e musicista Ronaldo Ferreira Lima e o compositor e cantor Cleudo Freire, de Natal.

Com base no princípio do método complexo, que opta pela estratégia em permanente construção, as entrevistas foram conduzidas por meio de conexões e conhecimentos compartilhados, tomando o devido cuidado para não recair em conclusões precipitadas. Optou-se pela abertura à dimensão da subjetividade dos entrevistados, não estabelecendo separação entre sujeito e objeto de pesquisa, pesquisador e pesquisado. Isso implica na afirmação “[...] do caráter intersubjetivo de qualquer relação de homem para homem.” (MORIN, 1998, p. 176).

Foi utilizada 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, 1998, p. 184). Dessa forma, a entrada na dimensão mais subjetiva dos entrevistados e a escuta acurada de pormenores de suas falas permitiu identificar não somente suas idéias acerca da música como a intrínseca relação existente entre formação musical e vida.

A pesquisa, então, iniciou com a consulta bibliográfica. Nesse processo, primeiramente foram selecionados estudos de Filosofia e História da música, bem como pesquisas concernentes à análise dos elementos constitutivos da estrutura musical com o intuito de averiguar mais detalhadamente de que modo a música atinge o ouvinte de forma direta. Assim, foi dada maior ênfase ao processo da escuta musical.

Entre os filósofos, foi indispensável a contribuição de Arthur Schopenhauer (1980) e Friedrich Wilhelm Nietzsche (1990). A arte é por eles interpretada como supremo modo de conhecimento, concepção resultante do movimento filosófico, artístico e literário romântico iniciado na Alemanha, no final do século XVIII, que rompeu com a idéia concebida por Immanuel Kant de que a experiência estaria limitada à ordem dos fenômenos e que a arte, por sua vez, estaria restrita à representação da imaginação. Para os dois primeiros filósofos, a arte é expressão do sentimento que habita o mundo,



através da qual a dor, o sofrimento e o mal são vividos como ocorrências necessárias da realidade. Em particular, à música é atribuído um valor excepcional no que concerne a produzir uma relação estética do homem diante do mundo mediada pela contemplação das essências do *belo* e do *sublime* (Schopenhauer) e pela experiência do *trágico* e do *devir* (Nietzsche).

Para Schopenhauer (1980), 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 (1990) 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. Portanto, 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*, que impossibilita a apreensão direta da realidade, e se reconciliando perante o *Uno primordial*, o princípio originário do mundo, inclusive da condição humana.

As idéias desses dois autores se aplicam à experiência humana e apontam claramente para o sentido originário da música, ou seja, o seu poder de afetar diretamente o caráter existencial, invisível e afetivo do ser humano e de promover a transfiguração da dor, da fatalidade e do sofrimento, conduzindo-o assim, a uma 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. Simultaneamente a estas primeiras associações de idéias, o texto de dissertação foi, aos poucos, sendo construído conectando com a experiência humana.

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 [...]. (MARTON, 2005, p. 21).

Na direção de um aprofundamento maior dos elementos da estrutura musical e do seu impacto sobre o sujeito, os estudos feitos pelos filósofos contemporâneos Susanne Langer e Santiago Kovadloff, pelos músicos Robert Jourdain e Keith Swanwick e pela educadora e musicista Maria de Lourdes Sekeff foram decisivos ao apontar para aspectos relativos à percepção de tempo, de formas e imagens presentes na escuta musical.

Interessada em desenvolver uma teoria musical por meio da Filosofia, Susanne Langer (1971) se reporta ao caráter não-discursivo, não-literal e não-metonímico da música. Em consonância com o pensamento de Schopenhauer, a filósofa destaca o caráter universal presente na música mediado pelo acesso às essências dos fenômenos do mundo. Ao tratar da significação da estrutura musical, se é que há, a autora apresenta a sua peculiaridade em não representar este ou aquele conteúdo específico, mas em exibir por uma articulação de estruturas tonais a “vida dos sentimentos”, não se restringindo 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. Ficamos pela música mais sensíveis ao movimento das emoções e invisibilidade do mistério da vida.

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).

Em sua obra *Música, Cérebro e Êxtase* (1998), o pianista e compositor Robert Jourdain mostra que a apreensão da estrutura de uma música está relacionada à capacidade que temos de antever o perfil melódico através das relações de hierarquia entre acordes, que dão coesão a uma dada composição musical. Segundo Jourdain, a música está associada à perfeição, diferentemente do que acontece na vida cotidiana, a qual é movida con-



tinuamente por quebras e descontinuidades. Como assinala a educadora, matemática e teóloga portuguesa Teresa Vergani (1995, p. 45) “[...] vivemos planejados, fragmentados, estrangulados pelo tempo.” Segundo ela, interiorizamos uma linearização do tempo imposta, característica da cultura ocidental. No mesmo sentido, Susanne Langer exibe 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 fluxos, uma corrente de intenções, sempre em movimento.

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 o autor, 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 o filósofo Santiago Kovadloff (2003). Torna nossa vida mais idealizável, aperfeiçoando nossos sentidos, nossas vivências.



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).

Igualmente sentimos algo como arcaico, primeiro, originário, quando acessamos estados mais sutis e profundos de sensibilidade, livres de condições externas, sejam elas o tempo ou o espaço nos quais estamos circunscritos. Esses estados promovidos pela música pertencem à categoria da contemplação estética como anunciada por Schopenhauer (1980), que convidam o ouvinte a desgarrar-se do seu tempo, de seu espaço, de sua história, de sua individualidade para penetrar na contemplação ou experimentação das formas arquetípicas mais difusas.

82

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 – passos, gritos, batidas de tambor, vozes, movimentos do corpo – que podem ser sincronizados num único ritmo e operados repetidamente. A música, essencialmente, assemelha-se a um movimento orgânico que é guiado pelo ritmo – princípio vital dos seres vivos. Ela apresenta simbolicamente a vida emocional dos seres humanos e a organiza.

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).



A música permite contemplar sentimentos a partir da percepção de suas formas que se coadunam analogamente a nossa experiência. Essa característica é apontada pela pesquisadora e musicista Maria de Lourdes Sekeff. Segundo essa pesquisadora, 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).

A obra *Escutando Música Musicalmente* (2003), de autoria do professor de Educação Musical, regente e ex-músico de orquestra Keith Swanwick oferece informações detalhadas acerca do acontecimento musical e do seu valor metafórico. Vale ressaltar que as reflexões de pensadores das ciências da complexidade, como é o caso de Edgar Morin, foram muito valiosas, dando a conhecer melhor a definição de metáfora, de um modo geral, e a sua aplicabilidade no conhecimento humano.

Swanwick (2003) afirma haver na escuta musical um processo metafórico em três níveis. No primeiro, acontece o momento da expressividade no qual as notas são ouvidas como gestos, formando a melodia. A depender da interpretação dada aos sons, estes ganham uma coloração que se aproxima por similaridade aos nossos sentimentos e aos acontecimentos da vida. No segundo nível, experimentamos o inusitado da escuta por meio dos improvisos, das mudanças de ritmo, de pausas e desvios, dando passagem ao terceiro nível, quando acontece o que Swanwick chama de *vivências transcendentais*, espirituais, elevadas, estéticas. Nesse último nível, somos despertados por um “forte sentido de significância”.

Swanwick (2003, p. 34) enfatiza que há algo mais que faz com que a música seja tão poderosa. Isso se dá pelo fato dela “[...] sugerir peso, espaço, tempo e fluência virtuais.” 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 *schemata*, 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 co-mover.” (SWANWICK, 2003, p. 35).

Para as ciências da complexidade, as metáforas cumprem um papel crucial no processo cognitivo. O diálogo permanente com os múltiplos fenômenos mediante o trânsito por campos disciplinares distintos com suas linguagens específicas permite a abertura de múltiplas formas de saber e uma compreensão da complexidade do mundo. Para operar uma relação entre modos distintos de conhecimento, mas complementares entre si, Edgar Morin, em 1977, edificará o método complexo como uma estratégia capaz de religar o que foi separado pela ciência da fragmentação. Fazendo uso da migração de conceitos de uma área disciplinar a outra e de metáforas, esse método permite religar sujeito e objeto, homem e mundo, natureza e cultura, discurso científico e mito, ciência e Filosofia, vida e idéias.

O conhecimento por analogia, diz Morin (1999), 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 freqüência 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).

A música desencadeia a emergência de processos cognitivos ao sugerir e evocar imagens, provocar sensações, emoções, estados psíquicos e afetivos no interior do sujeito ouvinte. Trata-se de uma metáfora da vida humana que interliga o mundo real e o mundo imaginário.

De posse de todas estas interpretações, foram sendo inter-relacionados e tecidos argumentos na escritura do texto da pesquisa que apontavam nessa direção. A música, então, é uma estratégia de mobilização de emoções e diversos *estados de ser* do sujeito, nutrindo e complexificando sua condição no universo. Ela atua como um operador de conhecimento que amplia a sensibilidade ética e estética. 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 (Schopenhauer). Contemplando a beleza do homem fundido a sua natureza através da música, desenvolvemos uma ética de reconhecimento da nossa finitude (Nietzsche). Ao mesmo tempo, esse é um fenômeno que aponta para uma nova educação respaldada por uma estética de transfiguração do sofrimento em alegria, como uma possibilidade compensatória e criativa de superar a realidade. Pela experimentação musical, estetizamos a vida.

Como ressalta Morin, nossa vida é uma alternância entre o poético e o prosaico e a música (melodia, ritmo, canto, dança) é o que melhor exprime e que consegue atingir, talvez, 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, 2003a, 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.” (MORIN, 2003a, p. 77).

Dessa perspectiva, a música é uma arte que mobiliza o ser humano a conhecer e compreender sua condição, a construir uma vida mais poética, a criar novos sentidos, possibilitando, assim, uma autoformação mais plena e mais integrada com o cosmos.

86

Morin (2003) destaca que a abertura ao cosmo é uma aventura cuja implicação está numa atitude de desvio e desbravamento que compreende a consciência da presença da organização das partículas, átomos, macromoléculas e moléculas em nossas células que determinam a vida humana e a vida em geral. Para ele, precisamos *tecer junto* explicitando o sentido originário da palavra *complexus*, de forma a evitar o costume tristemente enraizado na investigação científica que separou as áreas do conhecimento, adotando como seu lugar de sustentação e procriação a escola, ainda marcada pela fragmentação disciplinar e o rígido aprisionamento do pensamento, mas ávida de criatividade, de mudança, de criação. Nesse aspecto não há dúvidas de que a música pode contribuir imensamente, pois mobiliza estruturas complexas muito sutis e invisíveis do espírito humano que, por seu intermédio, são ampliadas, reorganizadas, criando assim, novas sínteses de conhecimento permanentemente. Assim como acontece na literatura e na poesia. Há, inclusive, hipóteses construídas por Edgar Morin (2003) e Yves Bonnefoy (2003) no sentido de apontar para a importância das narrativas romanescas e da poesia na abertura de novos campos de compreensão do sujeito, da cultura e do conhecimento. Para Morin (2003), o cinema permite aberturas cognitivas essenciais no sujeito e a literatura pode ser considerada uma escola de vida. Yves Bonnefoy (2003) enfatiza a importância do ensinamento da poesia na escola. Para esse cientista, a prática de decorar poemas permite que a criança ou o adolescente experimente emoções intensas, se entusiasme com os ritmos, descubra a espontaneidade de uma voz e entre num nível de intimidade com o poeta acessando planos mais profundos e múltiplos de sua subjetividade por meio da musicalidade dos versos.

Tendo posse das narrativas autobiográficas de três cientistas contemporâneos, Edgar Morin, nascido em 1921, Werner Heisenberg (1901-1976) e Ilya Prigogine (1917-2003), estreitas afinidades com a música foram identificadas. Através das descrições de suas sensações, de suas projeções e associações de idéias, os pensadores aqui referidos têm nela um importante elemento reorganizador do seu conhecimento sobre o mundo e uma rica metáfora da complexidade de suas vidas.

Edgar Morin é um pensador de referência mundial e fundamental na história da ciência contemporânea. Construtor de um novo método científico, o “contrabandista de saberes” como às vezes se autodenomina 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.

Em muitas obras de Edgar Morin, tanto aquelas chamadas convencionalmente de autobiográficas como os 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*), há muitas passagens nas quais Morin descreve, interpreta e discute suas vivências musicais, aprofundando o seu caráter poético e o seu poder transfigurador da realidade. O autor destaca um processo a que ele chama de *projeção e identificação* que ocorre na leitura de um romance ou no ato de assistir a um filme, e que se repete na escuta de uma peça musical. 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 dos 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). Na vida dos personagens projetamos nossos sonhos, medos, desejos.

Em *Meus Demônios* (2002), Morin recorda experiências fundamentais de sua infância, adolescência e juventude nas quais a música está presente: nos momentos alegres, quando criança, que, acompanhado da mãe ao redor da mesa, escutava seu pai cantar as canções espanholas e italianas, entre elas *El Reliquario* (canção essa que sempre acompanha Morin, exprimindo sua dor e com ele compartilhando do silêncio da ausência de sua mãe); na música que prepara a vinda da mensagem dos heróis dos filmes de cinema, fazendo com que ele penetre no *sublime*, no *trágico*, numa vida superior e, simultaneamente, na experiência do fracasso, do sacrifício, da superação, da decadência, da salvação; na força festiva da música de orquestra que acompanha uma cena da película soviética "Lê Chemin", acionando em Morin processos de *projeção e identificação* com os personagens, fazendo-o comungar sentimentos de fraternidade e redenção com todos os órfãos de sua idade e prisioneiros do mundo; e, na escuta de diferentes es-

tilos musicais, levando Morin a entrar em contato com variadas e singulares expressões da subjetividade humana.

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).

Neste fragmento de *Meus Demônios*, Morin descreve impressões marcantes de um momento de sua vida em que, pela primeira vez, escutou a *Nona Sinfonia* de Beethoven, passando, assim, a adotar o hábito de frequentar as salas de concerto.

Eu estava nas galerias, de pé. Houve, inicialmente, o ínfimo arpejo 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).

A música, ao fazer analogias, promove o encontro do sujeito consigo mesmo, totalizando suas experiências. A narrativa acima expõe um sujeito cuja formação liga ciência, arte e vida. O mesmo acontece aos cientistas



Ilya Prigogine e Werner Heisenberg que, não somente por intermédio de suas proposições, mas através de seus relatos pessoais, propugnam pela indissociação entre cultura humanística e cultura científica, tomando a música como um elo poderoso dessa ligação.

Ilya Prigogine, físico-químico russo-belga, nascido em Moscou, 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.

Desde sua adolescência Prigogine já era muito curioso e nutria grande interesse pelas diferentes áreas do conhecimento, como Psicologia, Arqueologia, Filosofia e Música. Antes mesmo de adquirir a capacidade de ler palavras escritas, o cientista já lia notações musicais, o que demonstra sua grande familiaridade com a música. Na idade madura, tocar piano era seu passatempo favorito.

Na obra *A nova aliança* (1997), escrita com a filósofa Isabelle Stengers, anunciava Prigogine uma sabedoria científica como “escuta poética” da natureza, compreendendo a “aliança” como conhecimento que liga 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* (1992), 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*. Eles 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.

Segundo Prigogine e Stengers (1992), 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 *dever* tanto quanto a condição de possibilidade nas quais a humanidade e o universo se inscrevem. Para ele, os princípios do determinismo e da possibilidade tecem a história dos fenômenos do mundo, e também a vida dos sujeitos humanos. 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.

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).

90 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.” (PRIGOGINE, 2002, p. 28). A história dos homens também é marcada por acontecimentos inesperados e por soluções não-lineares. 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.



O argumento de Prigogine tem como base os resultados dos avanços da ciência natural e verifica que isso 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, 2004, p. 79).

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).

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).

A Fuga, uma forma polifônica de composição musical baseada na imitação, 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.

Assim, a metáfora da música de Bach referida por Prigogine (2001) expõe com clareza 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. 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.

Assim como Ilya Prigogine, o físico que formulou o *princípio da incerteza*, Werner Heisenberg (1996), foi um cientista e intelectual marcado pela visão de que a ciência é uma construção humana e está vinculada à arte. Em sua autobiografia que resultou no livro intitulado *A parte e o todo*, com reconstituição das lembranças de conversas travadas com Albert Einstein, Niels Bohr, Max Plank e outros colegas, Heisenberg trata dos 50 anos de desenvolvimento da Física Atômica.

Nessa obra fica evidente pelo autor a idéia de que 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 feita 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 mundo com seus acontecimentos e seus conflitos despertava no ainda jovem Heisenberg 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 do período Pós-1ª Guerra Mundial. Heisenberg (1996) 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.

Heisenberg amava a Filosofia e a Música. 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.

Entre os relatos de Heisenberg a respeito da música, alguns deles são descritos no capítulo *Música e Existência* do texto de dissertação. Ele descreve uma experiência que afetou profundamente as suas idéias: sua ida à Assembléia Juvenil no Castelo Prunn, no vale do Baixo Altmühl, Alemanha, numa 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.” (HEISENBERG, 1996, 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 do interior do diálogo:

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. No mesmo instante, e com extrema certeza, descobri minha ligação com o centro. O enluarado 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 trata Heisenberg (1996) quando relata sobre uma caminhada ao redor do lago Starnberg junto com seus amigos Robert e Kurt. Enquanto Heisenberg falava sobre o alcance da ciência e da técnica, mesmo incompleto, para acessar o conhecimento das coisas, de outro lado, Robert ficava a considerar a limitação da representação do mundo, e, por último, Kurt, defendendo apenas a visão científica pautada na experimentação sem investigação filosófica. No “calor” daquela conversa, 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.” (HEISENBERG, 1996, p. 24).

Um outro relato diz respeito a uma imagem que ficou impregnada na memória de Heisenberg. 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. Ele 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, 1996, p. 286).

Certamente a reflexão e as opiniões são importantes operadores do conhecimento. No entanto, o cientista Heisenberg enfatiza um outro acionador que produz o 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 – a música, que produz o acesso à intimidade do mundo e à interioridade da condição humana, de forma que as resistências conceituais do sujeito ouvinte se rompem, investindo nele uma atitude mais dialogal consigo e com o outro, o incitando a sentir-se parte integrante do todo.

O estudo aprofundado e cuidadoso das vivências musicais inter-relacionadas com as contribuições epistemológicas de Edgar Morin, Werner Heisenberg e Ilya Prigogine trouxe a convicção de que a ciência por eles construída é dotada de extrema musicalidade porque é feita de criação e re-criação 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.

Até então, a partir de consultas bibliográficas, o texto de dissertação, uma produção de conhecimento na interface entre Música, Filosofia, Ciência, Complexidade e formação, parecia apresentar consistência teórica em favor do argumento da metáfora musical. Naturezas distintas e complementares estavam distribuídas entre os três primeiros capítulos do texto, conjugando as narrativas e discussões dos cientistas, os conceitos dos filósofos e as reflexões dos estudiosos de música. Todos foram postos em diálogo de forma poética sem comprometer a força argumentativa. Manter as singularidades das interpretações através das narrativas e reflexões acerca da música foi uma das diretrizes da elaboração da estrutura do texto. Mas, o que verbalizariam os músicos a respeito disso?

96

Diante da necessidade de compreender o fenômeno mais empiricamente, foram realizadas as entrevistas com os músicos Cleudo Freire e Ronaldo Lima (do Rio Grande do Norte), e Gil Jardim e Benito Juarez (de São Paulo), que integraram o penúltimo capítulo da dissertação *Biografias sonoras inacabadas*. Essas entrevistas foram 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.

A partir das falas dos entrevistados, não é precipitado afirmar que o aprendizado da música contribui positivamente na formação humana imprimindo atitudes que extrapolam o âmbito musical. Ela extrai potencialidades do interior dos sujeitos que, através da disciplina, da experiência de tentativa e erro e do exercício da escuta, ensaiam novos modos de ser, preconfigurando 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 em que exige a disciplina, a música desperta a apuração dos sentidos, o extravasa-



mento das emoções, a compreensão dos limites e dos riscos e o sentido de equilíbrio.

Foram escolhidos para integrar este artigo apenas alguns fragmentos das falas dos entrevistados que explicitam a relação intrínseca entre vida e formação musical: Ronaldo, ao indissociar música e vida; Cleudo, ultrapassando a visão de uma escuta como compreensão intelectual da música para uma escuta interior; Benito Juarez, na apreciação da música como expressão da vida nos seus conflitos e vibrações e, Gil Jardim, como experiência de conexão plena do sentido do tempo.

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. (LIMA, 2004).

[...]

Eu acho que as pessoas, quanto mais vazias, melhor compreendem a música. (FREIRE, 2004).

[...]

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. (JUAREZ, 2004).

[...]

Música é algo que toca as pessoas por sentimento, por sensações. Desta forma, todas as 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. (JARDIM, 2004).

Em particular, o aprendizado da música, como demonstrado nas experiências de Cleudo Freire, Ronaldo Ferreira Lima, Gil Jardim e Benito Juarez, facilita o exercício ético e estético do sujeito imprimindo em suas ações a criatividade, a disciplina, o companheirismo e a compreensão da complexidade da vida. No entanto, como sabemos, compor, reger uma orquestra, cantar e/ou tocar um instrumento não são experiências comuns a todos, mas a escuta musical sim. Sejamos músicos ou não, a escuta de uma

música é fato proeminente em nossas vidas. Mas, como ampliar essa experiência e fazê-la vaziar em estilos de vida mais éticos e estéticos?

Há um tipo de percepção auditiva que todas as pessoas estão acostumadas a utilizar, e que Susanne Langer nomeia de *audição desatenta*. 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; perceber os timbres dos instrumentos; e, identificar 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, Langer (1980) 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).

98 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. O ato de sentir o movimento contínuo e persistente das formas musicais sugere uma unidade similar a nossa vida interior.

Langer (1980) 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. Nomeamos esse tipo de escuta como *escuta sensível* e a



ele agregamos um sentido ético e estético que é anunciado no último capítulo da dissertação *Quais são as notas?*

A *escuta sensível* é interpretada 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. Esse exercício comporta uma educação da escuta que 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. As idéias e vidas dos cientistas Edgar Morin, Werner Heisenberg e Ilya Prigogine que se entrelaçam por um mesmo fio – a música –, tecem a composição dessa *escuta sensível* que ouve interiormente a voz, o sussurro, o grito, o silêncio – a sonoridade – do mundo e da condição humana.

Essa escuta se define por uma atitude que aceita o paradoxo e aposta no ato de aprender permanentemente nutrindo o desejo da harmonia no interior do caos e aceitando 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. 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. Assim, se justifica o viver na transfiguração do real. Talvez seja esse o núcleo da vitalidade.

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.

Schopenhauer dizia que “[...] a música é um exercício oculto de metafísica, sem que o espírito saiba que está filosofando.” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 238). Dessa perspectiva, a Filosofia e, mais amplamente, a Educação deve ser oxigenada permanentemente no seu sentido que lhe é próprio – o de incitar ao aprendizado da vida –, através da música. Assim podem proliferar discursos mais melódicos e harmônicos em sala de aula que mobilizem os alunos a penetrar delicadamente no terreno arcaico das grandes interrogações humanas. O uso continuado da linguagem musical na prática educativa transforma a aprendizagem num processo mais praze-

roso, produz uma comunicação mais empática entre professores e alunos, sensibiliza as mentes e os corações para a complexidade do mundo, suscita interrogações, aciona a imaginação e aproxima sensibilidade e razão.

Nesse sentido, podem ser promovidas aulas com experimentação da *escuta sensível* através de exercícios de percepção de ritmo, melodia, harmonia e timbre e práticas corporais; relatos das experiências de escuta significativas para os alunos; discussão de temas tratados nas canções; escuta de estilos musicais diversificados; e, quaisquer outras vivências musicais que o educador julgar importantes para promover alegria, interesse, empatia e, principalmente, apuração dos sentidos dos alunos para compreender a condição humana e para criar suas próprias estratégias e sínteses de conhecimento capazes de instaurar uma vida mais digna, mais poética e mais feliz.

A formação intelectual supõe fazer da emoção uma ferramenta cognitiva, como apontam as ciências da complexidade. Se o território acadêmico é ainda muito marcado por um ideal de inteligibilidade, o pensamento racional e simbólico escapa a esse ideal e a arte, 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. Pela *escuta sensível*, 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 formas mais híbridas de sensibilidade. Essa experiência é significativa porque promove a compreensão das redes invisíveis e complexas que ligam homem, mundo e natureza, contribuindo decisiva e permanentemente na formação humana.

100

Referências

ALMEIDA, Maria da Conceição de. A ciência como bifurcação: uma homenagem a Ilya Prigogine. **Revista FAMECOS mídia, cultura e tecnologia**, Porto Alegre: n. 23, p. 77-84, abr. 2004.

BONNEFOY, Yves. Poesia também se ensina na escola. In: ALMEIDA, Maria da Conceição de; KNOBBE, Margarida Maria; ALMEIDA, Ângela Maria de. (Org.). **Polifônicas idéias**. Por uma ciência aberta. Porto Alegre: Sulina, 2003.

FREIRE, Cleudo. **Entrevista oral**. Natal, 28 jun. 2004.



HEISENBERG, Werner. **A parte e o todo**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

JARDIM, Gil. **Entrevista oral**. São Paulo, 25 set. 2004.

JOURDAIN, Robert. **Música, cérebro e êxtase**: como a música captura nossa imaginação. Tradução Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1998.

JUAREZ, Benito. **Entrevista oral**. São Paulo, 25 set. 2004.

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

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

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em nova chave. São Paulo: Editoria Perspectiva, 1980.

LIMA, Ronaldo Ferreira de. **Entrevista oral**. Natal, 25 jun. 2004.

MARTON, Silmara Lídia. **Música, filosofia, formação**: por uma escuta sensível do mundo. 2005. 179 fl. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

MORIN, Edgar. **Diário de Califórnia**. Espana: Editorial Fundamentos, 1973.

_____. **Vidal e os seus**. Tradução Armando Pereira da Silva. Portugal: Instituto Piaget, 1994. (Colaboração de Veronique Grappe-Nahoum e Haim Vidal Septhiha).

_____. **Sociologia**: a sociologia do microsocial ao macroplanetário. Portugal: Europa-América, 1998.

_____. **Um ano sísifo**: diário de um fim de século. Tradução Maria da Conceição Coelho e Maria de Fátima Azóia. Portugal: Publicações Europa-América, 1998a.

_____. **O Método 3**. O conhecimento do conhecimento. Tradução Juremir Machado da Silva. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1999.

_____. **Meus demônios**. Tradução Leneide Duarte e Clarisse Meireles. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

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

_____. **X da questão**: o sujeito à flor da pele. Tradução Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2003a.

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

PRIGOGINE, Ilya. **O nascimento do tempo**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1988.

_____. **Ciência, razão e paixão**. CARVALHO, Edgard de Assis e ALMEIDA, Maria da Conceição de. (Org.). Belém: EDUEPA, 2001.

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

_____. Autobiografia. **Revista Margem – Humanismo e Barbárie**, São Paulo, n. 17, p. 221-233, jun. 2003.

PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. **Entre o tempo e a eternidade**. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **A nova aliança**. Metamorfose da ciência. Tradução Miguel de Faria e Maria Joaquina Machado Trincadeira. Brasília: Editora UNB, 1997.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo como vontade e representação**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores, parte III, edição original 1818).

_____. **Metafísica do amor, metafísica da morte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Edição original: 1820).

102 _____ **Metafísica do belo**. São Paulo: Editora Unesp, 2003. (Edição original: 1820).

SEKEFF, Maria de Lourdes. **Da música** – seus usos e recursos. São Paulo: UNESP, 2002.

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. Tradução Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

VERGANI, Teresa. **Excrementos do sol**: a propósito de diversidades culturais. Lisboa: Pandora, 1995.

Silmara Lídia Marton
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Pesquisadora Doutoranda Grupo de Estudos da Complexidade
(GRECOM) | UFRN
E-mail | silmarton@ufrnet.br

Recebido 08 nov. 2006

Aceito 13 fev. 2007