

Educação na Linguagem da *Anima*

diálogos ontológicos com a música



Guilherme Mirage Umeda

Universidade de São Paulo | Faculdade de Educação

2011

Guilherme Mirage Umeda

Educação na linguagem da *anima*:
diálogos ontológicos com a música

Tese apresentada à Faculdade de Educação da
Universidade de São Paulo como requisito
parcial para a obtenção do título de Doutor em
Educação.

Linha de pesquisa: Cultura, Organização e
Educação

Orientador: Prof. Dr. Marcos Ferreira Santos

São Paulo
2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

37.045 U49e Umeda, Guilherme Mirage
Educação na linguagem da *anima* : diálogos ontológicos com a música / Guilherme Mirage Umeda ; orientação Marcos Ferreira Santos. São Paulo : s.n., 2011.
212 p : il., fotos.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de Concentração : Cultura, Organização e Educação) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

I. Antropologia educacional 2. Filosofia da educação 3. Música - Educação 4. Fenomenologia 5. Imaginário 6. Mito 7. Interação professor aluno I. Santos, Marcos Ferreira, orient.

Guilherme Mirage Umeda
Educação na linguagem da *anima*: diálogos ontológicos com a música

Tese apresentada à Faculdade de Educação da
Universidade de São Paulo como requisito parcial para
a obtenção do título de Doutor em Educação.

Linha de Pesquisa: Cultura, Organização e Educação.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Orientador: Prof. Dr. Marcos Ferreira Santos

Instituição: FE-USP

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Dedico estes pensamentos ao ancoradouro do
que sou – Chris, Arthur e Iago.

Agradecimentos

Toda a satisfação bem conhecida de passar por um programa de doutoramento, posso visualizá-la como uma chama, que na expiração assobiada do vento se reaviva e ganha intensidade nos contornos. O vento aqui é meu mestre-orientador, Marcos Ferreira Santos, que em todo momento de ansiedade e dúvidas veio jogar-me seu sopro generoso, inflamar-me com uma canção de alegre chamamento. Muito obrigado pelos quatro anos desse dueto que sempre ressoará em mim como instantes decisivos no meu trajeto pessoal.

Agradeço aos professores Rogério de Almeida e Sérgio Roclaw Basbaum pela detalhada e instigante qualificação, pela boa vontade de enxergar o horizonte desta tese quando o texto apenas se insinuava. As recomendações precisas dadas na ocasião foram fundamentais para a formação tanto da pesquisa quanto do pesquisador.

Não saberia expressar suficientemente minha gratidão à Carlota Boto, professora exemplar, inteligência privilegiada e amiga preciosa. Espero poder, com meu carinho, retribuir-lhe toda a generosidade que em tantas ocasiões me dedicou.

Tive a magnífica oportunidade de ser aluno do Prof. Antonio Joaquim Severino, cujo pensamento cristalino continua a inspirar-me toda vez que dedico reflexão à atividade docente. Na condição de chefe de departamento, amparou-me com diligência nos dois anos em que lecionei “Filosofia da Educação” nos cursos de licenciatura da FE-USP. Pude também conhecer a Profa. Roseli Fischmann, ouvir suas palavras sempre delicadas e encorajadoras, incentivando-me a buscar em toda parte minha realização, a despeito dos imperativos da especialização que encurralam a academia.

Agradeço toda a gentileza de Márcia, Rita e Sandra (EDF); Eloísa e Raquel (EDA). Não só me ajudaram em tudo que precisei como também me ofereceram agradáveis conversas nas

visitas ao 2º andar do Bloco A. À Solange, que me recebeu tantas vezes em sua casa, para longas tardes de orientações, prosas, chás e bolos.

Luzmarina, amiga querida, levo você como um dos mais gratos ganhos de meu doutorado. Nossos devaneios de imenso vento, as músicas oceânicas que você compõe e sua dissertação de vestir animaram muitos dos pensamentos que se concretizaram nesta tese.

Há amizades que, durante o percurso acadêmico, invadem o espaço da reflexão apenas para fazê-lo mais belo. Obrigado, Martha, por sua presença iluminada, seu apoio irrestrito, sua sabedoria acolhedora. Sinto-me tão à vontade em nossa convivência que por vezes me via escrevendo para você, pensando nas suas possíveis reações diante das ideias. Conviver contigo é sempre ocasião para se aprender algo delicioso sobre como viver. Agradeço à Ana Lúcia, com quem compartilho um mestre, alguns alunos e muitas angústias de doutorando. À Manolita, companheira de tantas afinidades, cuja confiança muito me emociona. Ao sempre mestre Jair, com quem tenho o privilégio de sustentar uma rara amizade verdadeira.

Agradeço muito à minha ampla família, de sangue ou não, que incrementa minha vida com sentido e alegria: Vera, Nana, Marcelo, Tina, Micael, Lola, Beth, Toninho, Ruth, Rui, Nice, Thati, Vinicius, Gabi e Letícia. Obrigado a meus pais, por quem nutro comovente amor e admiração, cada vez mais claros para mim à medida que progrido na transformadora experiência de ser, eu mesmo, pai.

Às vezes, é na meninice travessa do Arthur, no seu olhar compenetrado de uma pessoa a florescer, que me descubro feliz. Iago é *mi niño*; a cada um de seus sorrisos abertos ouço o tiritar de um chocalho de estrelas.

Como agradecer à minha Chris? Foi ela quem me trouxe para a Educação, quem leu e criticou este texto inúmeras vezes... Mas sua maior contribuição vê-se em cada palavra, porque está impregnada em tudo o que faço ou falo. Seu carinho abriga, generoso, a minha vida. Para esse tipo de dádiva, não há palavra suficiente.

Cada um está só e ninguém dispensa os outros, não apenas pela sua utilidade – mas para a sua felicidade. Não há vida a vários que nos liberte da carga de nós mesmos, nos dispense de ter uma opinião; e não há vida ‘interior’ que não seja um primeiro ensaio das nossas relações com outrem. Nesta situação ambígua a que somos arrojados porque temos um corpo e uma história pessoal e colectiva, não podemos encontrar repouso absoluto; é-nos necessário, sem cessar, o esforço para reduzir as nossas divergências, para explicar as nossas palavras mal compreendidas, para manifestar o que nos está oculto, para perceber outrem. A razão e o consenso dos espíritos não estão atrás de nós, estão presuntivamente à nossa frente, e somos tão incapazes de os alcançar definitivamente como de a eles renunciar.

– Maurice Merleau-Ponty

Resumo

UMEDA, Guilherme Mirage. Educação na linguagem da *anima*: diálogos ontológicos com a música. 2011. 212 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Há, entre educação e música, uma relação profunda que ultrapassa o ensino da arte. Partindo de uma perspectiva fenomenológica da interpretação e da escuta, encontramos na música estruturas míticas que permitem sustentá-la como chave metafórica para uma compreensão da atividade educacional, mediante a centralidade do ENCONTRO para ambas. A música compartilha com as outras formas de arte a capacidade mobilizadora do imaginário. Sua função simbólica retira-lhe do mundo da linguagem convencional e denotativa; sua manifestação está continuamente preche de sentido, desenrolando a expressão de maneira intraduzível na descrição científica. O artista oferece através de seus símbolos um devaneio cósmico, a possibilidade da descoberta de novos mundos que incrementam o Ser de seu interlocutor. Como imagem sonora, a música integra, na arquetipologia antropológica de Gilbert Durand, o conjunto de símbolos que possuem em seu âmago estruturas dramáticas, marcadas pela dialética e pelo ritmo. Acaba por se configurar, portanto, como prática crepuscular e mestiça que atrai para si reflexões variadas sob o eixo da *coincidentia oppositorum* (coerência dos contrários). Para se efetuar, depende da mobilização dos dois polos psíquicos complementares do *animus* e da *anima*, conforme trabalhadas por Gaston Bachelard. Os instrumentos musicais (*animus*) não passam de potência se não colocados em movimento pelo sopro da *anima*, pelo envolvimento da sensibilidade devaneante da pessoa. A abertura de um Ser selvagem (Merleau-Ponty) ao arrebatamento da música coloca-o em contato

com a própria existência encarnada de quem a produziu: o sentido inaudível de um extrato audível está marcado pela presença do outro neste mundo sonoro que compartilham ouvinte e cantor. A música, assim, permite a comunicabilidade das subjetividades, um diálogo transubjetivo que escancara as vias de acesso do homem ao homem – justamente o que de mais fundamental se busca em educação. Nesse sentido, pode-se afirmar que há uma dimensão educativa da música (uma vez que ela colabora para o diálogo, para uma afirmação da humanidade no homem), assim como há uma dimensão musical da educação (a construção de pessoas lentamente talhadas no tempo, a partir de uma consonância propiciada pelo acerto rítmico entre um mestre e um aprendiz). Harmonia, ritmo, ressonância são palavras que, herdadas do universo sonoro, contribuem para a compreensão da docência. Quer-se, pela educação, encontrar um andamento comum que permita transformar o conflito em diálogo e, então, que não se olvide na trajetória de professores e estudantes o fato de que ali, no cruzamento improvável, no tempo de um instante, dois caminhos se encontraram. A partir dessa troca de substâncias, no cuidado de mãos habilidosas e ouvido atento de um mestre, o discípulo edifica sua própria formação. O preparo do professor que espreita o encontro não se limita ao domínio do conteúdo lecionado nem à familiaridade com um arsenal de métodos pedagógicos que exijam que se ponha de lado a pessoa e suas especificidades. É preciso que o mestre saiba escutar o canto de um canto, o “sopro do lugar” que se inscreve na voz do aprendiz, e que se empenhe em sempre fortalecê-lo no encontro iniciático.

Palavras-chave: Antropologia educacional; filosofia da educação; música (educação); fenomenologia; imaginário; mito; interação professor-aluno.

Abstract

UMEDA, Guilherme Mirage. Education in the language of the *anima*: ontological dialogues with music. 2011. 212 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

There is a deep relationship between education and music, one that surpasses the teaching of art. From a phenomenological approach to playing and listening, there can be found mythical structures in music that sustain it as a metaphor for the comprehension of educational activity, through the centrality of an *encounter* in both fields. Music shares with other forms of art imaginary's mobilizing ability. Its symbolic function withdraws it from the reign of conventional and denotative language; musical manifestation is continuously pregnant of meaning, unveiling expressions impossible to translate in scientific description. With symbols, the artist offers his cosmic reveries to an interlocutor who can discover new worlds that enhance his own Being. Taken as a sonorous image, music belongs to a group of symbols (according to Gilbert Durand's anthropological archetypology) that holds dramatic structures in its core, which embeds it with dialectics and rhythm. Therefore, it configures itself as a crepuscular and mixed practice that attracts various reflections through the principles of *coincidentia oppositorum* (coherence of opposites). To be effective, it depends on the mobilization of two complementary poles of the psyche, *animus* and *anima*, as worked out by Gaston Bachelard. Musical instruments (*animus*) are only potency if not put in motion by a breath of *anima*, by the involvement of the person's dreaming sensibility. The openness of a "Savage Being" (Merleau-Ponty) to the enchantment of music puts him in contact with the incarnated existence of its composer: the inaudible meaning of an audible substance is engraved

with the presence of an other in this sounding world shared by singer and listener. Music, thus, permit the communicability of subjects, a transsubjective dialogue that opens access to man by man – precisely what education pursues as its most fundamental aspect. Accordingly, it can be argued that there is an educational dimension to music (since it favors dialogue and the affirmation of humanity in man), as well as a musical dimension to education (the construction of persons, slowly carved through time, by a consonance created through a rhythmic agreement of a master and his apprentice). Harmony, rhythm, resonance are all words that, inherited from the universe of sound, contribute to the comprehension of teaching. One hopes to find through education a common tempo that can turn conflict into dialogue – this way, throughout the lives of teachers and students, it will not be forgotten that there, in an improbable crossroad, in the fragile time of an instant, two paths met each other. From this exchange of substance, with the caring hands and diligent ears of a master, the disciple builds up his own development. The preparation of a teacher who carefully looks for an encounter is not limited to the mastery of a discipline's content, nor to the familiarity with an arsenal of teaching methods that demands putting aside the real student and his specificities. It is mandatory that the master knows how to listen to the singing of his apprentice, which holds the whisper of his birthplace. Doing so, he will be able to strengthen it throughout this initiatic meeting.

Keywords: Educational anthropology; philosophy of education; music (education); phenomenology; imaginary; myth; teacher-student interaction.

Lista de Fotografias (Ensaio)

1. Sombra e luz
2. Entrega
3. Spiritus
4. Cortina da lua
5. Espera, ou do instante
6. Encontro das águas
7. Poética da infância
8. “Tuturana”
9. Ritmo
10. *Lumina profundis*
11. Tramas
12. *Instrumento de viento*
13. Diálogo
14. Sopros do lugar
15. Trajeto sonoro
16. Compasso
17. Voo e nado
18. Devir
19. Vento e sal

Sumário

Abertura · 21

Ato I (Mito, Música e Imaginação) · 41

Ato II (Tempo e Música) · 69

Intermezzo (A Música e a Sinceridade Infantil do Poeta) · 93

Ensaio Fotográfico · 101

Ato III (Canção e Entrelaçamento das *Animas*) · 121

Ato IV (Transsubjetividade Musical em uma Educação Artesã) · 149

Da Capo al Coda · 185

Referências · 201

Abertura



Figura extraída de Ilustrações em Tinta da Família Fang, datando de 1588 (disponível em: <http://www.wdl.org/pt/item/301>). No espaço circular, congregam-se os rios e as montanhas, as árvores e a terra nua, o sol e a lua. Explicitam as estruturas dramáticas da natureza que ecoam na experiência humana.

Parece-nos sempre temerário realizar a infiltração de temas, abordagens e procedimentos no ritual acadêmico, quando aqueles lhe são estranhos. O *habitus* tão longamente cultivado de sustentar o *cogito* como princípio unificador e característico da academia forja tanto as expectativas do leitor quanto a predisposição criativa do escritor. Sabemos, estando dos dois lados, os limites que permitirão os sujeitos a operar em conforto, assentados em um acordo tácito sobre o que – e como – se pode escrever. Mas se a escolha do pesquisador o conduzir ao domínio das artes, onde a razão científica é flexibilizada ou até mesmo suplantada por uma liberdade poiética, um descompromisso para com as verdades “fatuais e objetivas” de que a ciência é feita; e se a maneira de abordá-lo for de dentro para fora, não como olhar passivo mas como uma imersão rasgada em sua tessitura... então os limites se tornarão confusos e o risco da incompreensão (por vezes de um leitor intolerante, outras de um escritor que nada entendeu do espírito acadêmico) atinge sua maior magnitude. Não sem receios, é nessa seara em que me aventuro, lançando ao leitor este texto junto a um pedido de licença, na tentativa de compartilhar certas impressões acerca dessa intrigante forma de arte, que é a música, e dessa complexa atividade humana, que é a educação.

Fascinado, contemplo a grandeza das obras de Gaston Bachelard e Maurice Merleau-Ponty, que parecem tão seguros no trânsito entre o formalismo universitário e o poder narrativo da poesia, desdobrando afinados argumentos sobre a impossibilidade de se explicar, analisar, demonstrar, descrever uma obra de arte naquilo o que ela de melhor tem a nos oferecer. Pois é Bachelard (diz-se, na fina ironia, escrevendo “um livro de lazer”) que sentencia:

Dois vocabulários deveriam ser organizados para estudar, um o saber, outro a poesia. Mas esses vocabulários não se correspondem. Seria vão constituir dicionários para traduzir de uma língua para a outra. E a língua dos poetas deve ser aprendida diretamente, **PRECISAMENTE COMO A LINGUAGEM DAS ALMAS** (BACHELARD, 2006, p. 15, grifo nosso).

Não por acaso, as obras estudadas destes dois autores navegam em correntezas da linguagem que teimam em cruzar as demarcações entre o acadêmico e o poético, entre a dissertação e o ensaio, entre o sistema e os *insights*, pois quando falha a acuidade denotativa entra em cena a força metafórica. Assumem opções estilísticas e metodológicas, dentre outras, semelhante à de Roland Barthes¹ quando, em *A Câmara Clara*, revela os mesmos dilemas na lapidação de seu estilo textual, nunca absolutamente dissociado dos conteúdos tratados.

Paulo Freire (2006, p. 14-15) assim relata um episódio originário de sua leitura de mundo:

As almas penadas precisavam da escuridão ou da semi-escuridão para aparecer, das formas mais diversas – gemendo a dor de suas culpas, gargalhando zombeteiramente, pedindo orações ou indicando esconderijos de botijas. Ora, até possivelmente os meus sete anos, o bairro do Recife onde nasci era iluminado por lampiões que se perfilavam, com certa dignidade, pelas ruas. Lampiões elegantes que, ao cair da noite, se “davam” à vara mágica de seus acendedores. Eu costumava acompanhar, do portão de minha casa, de longe, a figura magra do “acendedor de lampiões” de minha rua, que vinha vindo, andar ritmado, vara iluminadora ao ombro, de lampião a lampião, dando luz à rua. Uma luz precária, mais precária do que a que tínhamos dentro de casa. Uma luz muito mais tomada pelas sombras do que iluminadora delas. [...]. Me lembro das noites em que, envolvido no meu próprio medo, esperava que o tempo passasse, que a noite se fosse, que a madrugada semiclaresada viesse chegando, trazendo com ela o canto dos passarinhos “manhecedores”.

Os meus temores noturnos terminaram por me aguçar, nas manhãs abertas, a percepção de um sem-número de ruídos que se perdiam na claridade e na algazarra dos dias e que eram misteriosamente sublinhados no silêncio fundo das noites.

¹ “Concluí então que essa desordem e esse dilema, evidenciados pela vontade de escrever sobre a Fotografia, refletiam uma espécie de desconforto que sempre me fora conhecido: o de ser um sujeito jogado entre duas linguagens, uma expressiva, outra crítica [...]” (BARTHES, 1984, p. 18).

Notamos que para o grande educador, dia e noite complementam-se na formação de um espírito apto a ler o mundo em sua amplitude e complexidade. A claridade aberta é algazarra indistinta, a escuridão fechada é palco dos medos. Mas aquela fraca luz do lampião, mais hermesiana que prometeica, “tomada pelas sombras”, favorecia a aparição das almas penadas que também constituíam parte de seu mundo a ser lido. E quando a música passarineira do amanhecer tomava o espaço que pertencia ao silêncio iluminado da madrugada, ganhava novo significado impossível de se mostrar ao meio-dia ou à meia-noite, porque na intimidade da meia-luz chegamos nas regiões que de outra forma persistem inacessíveis. Bachelard (1989, p. 14) assim contribui para esta compreensão: “Parece que existe em nós cantos sombrios que toleram apenas uma luz bruxuleante. Um coração sensível gosta de valores frágeis. Comunga com os valores que lutam, portanto, com a luz fraca que luta contra as trevas”.

Instalo-me, em plena exigência doutoral, neste regime crepuscular de imagens (na confluência dos regimes diurno e noturno, segundo Ferreira-Santos, 2004a) não por mero capricho, mas por encontrar nele um caminho seguro para conduzir, rigorosamente, uma pesquisa que imerge na música e em seu caráter dialógico, reconhecível também nas relações educativas. Há, sem dúvidas, o entoar heroico, o canto afirmativo da conquista, da certeza e da força; também a música pode ser mística, um convite lascivo à sua sedução. Mas que ouvidos se abrirão a ela, se é atrás de uma NATUREZA MUSICAL NO SER HUMANO que caminhamos? Heroicamente, arriscamos esmagá-la antes de compreendê-la; misticamente, de não conseguirmos dela sair para compartilhar as descobertas. Não encontramos essa essência na plena luz diurna, entregue em sua totalidade aos braços de uma razão que esquadrinha seu objeto à distância. Não é a treva da noite tampouco sua morada, uma vez que a conjunção noturna elimina qualquer tentativa de discernir os seres que nela adentram. É no crepúsculo que a buscamos, quando em vigília ainda reconhecemos a presença das coisas, mas não mais seus contornos definitivos; quando a luz se faz

lumina profundis (FERREIRA-SANTOS, 2004a), apenas suficiente para vislumbrar a possibilidade de uma experiência com a verdade, sem que o seu excesso ofusque a visão; quando a razão, percebendo seus limites, abre os canais de diálogo com a sensibilidade, confiante de que ela tenha algo de verdadeiro para dizer do mundo (§ I)². A razão sensível (na concepção de Maffesoli, 2005) constitui, assim, a chave interpretativa do que pretendemos aqui tratar.

Por razão sensível, entendemos aquele “saber dionisíaco”, que dê conta de abraçar a incerteza, a fluidez do contingente e o pensamento da aparência (MAFFESOLI, 2005). Por desconfiarmos das verdades definitivas e únicas, não mais nos afligimos com as vias paradoxais por onde o conhecimento sensível nos conduz, pois é a ambiguidade também um dado para aquele que, mergulhado nas coisas mesmas, acaba por enxergar o mundo como uma obra sem conclusão (MERLEAU-PONTY, 2002a). *Razão*, porque não quer cair na irracionalidade; *sensível*, porque se abre à fulguração das imagens, do mundo percebido, dos sentimentos, enfim, de tudo aquilo do que a razão instrumental quis, com esforço, se diferenciar. A música é com frequência abordada quase como uma equação matemática, presa a conceitos mais que a imagens, processo de abstração que a exclui do corpo para incrustá-la na região do puro pensamento. Não é esta minha intenção. Ao mesmo tempo, não quero ser mero ouvinte (o que seria incondizente ao meu posto de autor). O que acredito é que não posso falar da música sem ouvi-la, sem participar dela, sem vivenciá-la como fenômeno que me toma em uma integridade corpórea e anímica. Não por acaso, são essas também características do encontro educativo, integralidade que encontraremos em nossas experiências tanto de professor quanto de aluno, sempre que os seus objetivos (nem sempre intencionais, nem sempre claros) forem atingidos.

² O sinal § será utilizado nesta tese para remeter às imagens que integram o ensaio fotográfico, da p. 100 à 120. O número que o segue indica a fotografia específica que, na nossa leitura, possui entrelaçamento de sentido com as ideias do texto.

Ora, que minha descrição indica nenhum outro caminho que não o da fenomenologia... Método assaz furtivo, pois arrisca-se perder o rigor (necessário e desejável) quando o que se quer é resgatar um “contato ingênuo com o mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p.1). É por essa “escola de ingenuidade” (BACHELARD, 2006, p. 6) que aqui me formo investigador, ciente de que não há nada de trivial nesta volta às coisas mesmas. Colocar entre parênteses todas as respostas prontas, os modelos interpretativos, os conceitos cristalizados; esmiuçar as aparências, fonte possível e exclusiva de um *eidos* das coisas em questão; crer no conhecimento que não se funda na primazia de um objeto neutro e inabitado ou de um sujeito ideal, absoluto e desligado da materialidade do mundo: eis a complexa tarefa do fenomenólogo. Mas está sempre a caminho, a fenomenologia, compatível à própria maneira como lança uma consciência una e em situação a um mundo que não pode ser só externalidade, de forma que sua plena realização constitui empresa impossível. Muita sabedoria é solicitada daquele que suspende suas ideias para buscar, na crença de que nela conheceremos o mundo, a ingenuidade originária de um olhar quase tão questionador quanto o da criança; não saberíamos demasiado para fazê-lo? Por isso, Merleau-Ponty (2005, p. 16) adverte: “ao mesmo tempo é verdade que o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo”. Aprender, cremos, não pela erudição, mas pela paciência da observação renovada, olhar de pássaro, das coisas todas inominadas:

O menino pegou um olhar de pássaro –
Contraíu visão fontana.
Por forma que ele enxergava as coisas
Por igual
como os pássaros enxergam.
As coisas todas inominadas.

[...] Como se fosse infância da língua (BARROS, 2007).

Von Zuben (1989, p. 145) nos lembra a consagrada expressão de Hegel, segundo a qual “o pássaro de Minerva toma seu vôo ao término do dia e de suas tramas concretas”, no fulgor do crepúsculo vespertino. Uma certa sensação de crise nas definições da cientificidade, em curso desde o fim do século XIX, de fato atrai o olhar auspicioso da coruja (curiosamente, um animal noturno, atributo compartilhado com Palas Athenas, a de “olhos glaucos”), perscrutando os fundamentos epistemológicos de nossas práticas investigativas. Tão pertinentes, as dúvidas em nossa época, agora que por todos os lados se veem os pilares de uma certeza científica – ou, nos termos de Bachelard (1996), uma “confiança epistemológica” – balançarem ou desabarem no encontro com novos dilemas humanos... A fenomenologia tem isso de interessante. Nascida das mãos de Franz Brentano e Edmund Husserl em meio à crise do cientificismo positivista, chega a nós hoje como alternativa madura, mas nunca segura por demais de si mesma, apta a lidar com toda quebra de confiança por ser ela própria sujeita à reformulação. Em vez de confrontar a maleabilidade estrutural das coisas e do conhecimento sobre elas, incorpora-a como princípio metodológico. Este vigor que a caracteriza é, talvez, sua mais relevante contribuição para um paradigma pós-moderno em gestação, vislumbrado por Souza Santos (1988).

A fenomenologia requer do pesquisador um esforço de descrição, claro está. Porém, não se trata de mera descrição quantificada e estranha ao objeto em estudo, aquela através da qual uma anulação do subjetivo, a rigor sempre malsucedida, permitiria chegar a uma quimérica neutralidade. Se permanecer de fora não é possível e nem desejável ao fenomenólogo, sua busca se dará na visada, no direcionar o olhar nunca ausente de quem volta sua consciência ao mundo que está aí. Saber que todo conhecimento reside na relação intencional de um sujeito que observa (*noesis*) com um objeto observado (*noema*) está no coração da fenomenologia – sujeito

em relação, objeto em relação. Merleau-Ponty (2005, p. 33) é explícito quando apela a uma completa “revisão de nossa ontologia, ao reexame das noções de ‘sujeito’ e ‘objeto’”.

Desconhecer o limite de mim mesmo com a música que assedio (ou que me assedia?), reconduzindo o espírito a um autoconhecimento fundado no diálogo necessário entre o eu e o mundo: esta é a descrição que procuro. Tomar a música por um Ser que se realiza em mim, que me necessita, que reverbera para além das ondas sonoras no Ser bruto ou selvagem³: esta é a ontologia que perscruto. Assim, distancio-me (sem de maneira alguma negá-los como possibilidades legítimas de compreensão da música) das escolas, dos estilos, da história, dos sistemas de notação, das pedagogias musicais, enfim, da conceituação musicológica, para voltar-me ao ato hermenêutico de uma experiência musical e de como o Ser da música se me apresenta. Relata Ginzburg (1991) que Giovanni Morelli, sob o pseudônimo de Ivan Lermontieff, instaurou novo padrão no reconhecimento de autoria em pinturas, a partir de um método indiciário que não se concentra sobre as grandes características da obra e do pintor, mas sobre pequenos rastros, vestígios do movimento criador que passam despercebidos pelos copiadores. Uma fenomenologia como a proposta é fundamentalmente indiciária; concentrei-me sobre o que há de diminuto na minha experiência musical, esperando aí encontrar o cerne dos fenômenos em discussão desta tese. Mapeio a seguir os passos que, espero, tenham me conduzido a bom termo na caminhada.

Num primeiro ato, nosso esforço se volta ao reconhecimento de estruturas míticas na música e estruturas musicais no mito. Queremos indicar um caminho de leitura da música

³ O Ser dado pela corporeidade, depositária dos sentidos e pré-reflexiva, conforme desenvolvido por Merleau-Ponty (2005; 2006b).

mais como imagem do que como conceito, símbolo mais que linguagem. O referencial privilegiado desta caracterização é Gilbert Durand, especialmente em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (2002), obra na qual o autor reconhece nos princípios rítmicos e harmônicos da obra sonora sua aproximação das imagens pertencentes a um regime noturno sob esquemas cíclicos ou copulativos – que Ferreira-Santos (2004a) compreenderá como equivalente a um regime crepuscular.

No segundo ato, tecemos considerações sobre este enigma duradouro da experiência humana, que é o tempo. Para tanto, ancoramo-nos na concepção temporal de Bachelard (1994; 2007), que o entende na sua essência como instante trágico, em contraposição à duração bergsoniana. O tempo faz-se como uma coleção de instantes que pode trazer sempre a ruptura da criação, uma novidade descontínua que se põe a desenhar novos mundos. É assim que o artista torna possível a impossibilidade, molda no instante o ato decisivo da poesia. Por vezes, temos a sensação de que, no correr constante do tempo, diversos aspectos de nossas vidas “duram”. Porém, a persistência no tempo não é sinal de sua continuidade homogênea, mas de um hábito constantemente refundado de retorno, a imposição rítmica de atos decisivos. Tanto na escuta musical quanto nas relações estabelecidas entre mestre e discípulo, a harmonia necessária ao encontro é dada por uma vibração conjunta dos corpos, quando uma das partes entra no tempo da outra. Nesta ressonância sincrônica, poder-se-á sentir uma transubjetividade, ou seja, nota-se a abertura de vias de diálogo entre as pessoas que se colocam em relação musical/educativa.

Um *intermezzo* desenha, então, breves considerações sobre a infância do artista. Há na sinceridade do poeta os sinais de um olhar infantil, afeito a uma percepção selvagem do mundo, mundo este antes sonhado que pensado. Ouviremos um canto feminino a embalar uma infância reencontrada, e esta voz corresponderá à dimensão psíquica da *anima*.

O terceiro ato vem esclarecer conceitos de um par dicotômico integrante do que Freitas (2006, p. 105) caracterizou como “nó de antinomias” que se harmonizam no pensamento de Bachelard. O filósofo mobiliza da “psicologia das profundezas” de Carl Gustav Jung duas potências opostas, mas complementarmente necessárias na caracterização unitária da alma do Ser: *animus* e *anima*. Em *A Poética do Devaneio*, Bachelard (2006) diferencia logo na introdução o sonho noturno de um devaneio – palavras que no francês conservam sua raiz comum, porém oportunamente carregam desinências de gênero diferentes⁴. Pelo maior interesse sobre a potência do sonho, a psicologia faz crer que o devaneio não passa de um pouco de “matéria noturna esquecida na claridade do dia” (BACHELARD, 2006, p. 10). Entretanto, o sonho, vazão de um inconsciente indomável, de tal forma conflituoso que não estamos certos se somos mesmo aquele quem sonha, pouco se parece com o devaneio vigilante, porta de entrada a novos mundos – por isso mesmo é devaneio cósmico – onde a vida “é digna de viver” (BACHELARD, 2006, p. 15). O sonho torna-nos passivos, enquanto o devaneio apresenta um ganho de consciência e de linguagem, um ato que se põe em palavras. Assim, há no sonho um caráter acentuadamente masculino (*animus*), porque dominador, enquanto no devaneio prevalece a natureza conciliatória do feminino (*anima*).

Entendendo o devaneio poético de Bachelard como um estado de alma que também se realiza na música (a extrapolação é necessária já que as palavras serão o refúgio preferencial do devaneio do poeta-filósofo), seria esta um espaço prevalecente de *animus* ou *anima*? Acreditamos que as manifestações visíveis da musicalidade, no corpo sonoro, na técnica, na materialidade instrumental, compõem uma parte fundamental da música e que se assenta na imagem do *animus*. No entanto, não passa de potencial musical, quando não soprado, posto em movimento por sua dimensão complementar, que se encontra não no instrumento mas na

⁴ *Rêve* (sonho) é masculino, enquanto *rêverie* (devaneio) é palavra feminina.

pessoa; não apenas no ouvido mas na tensão corpórea que da música participa e que não pode ser compreendido de outra forma que não pela *anima*.

A configuração de *animus* e *anima* como partes constitutivas de um Ser musical pode ser complementada por outra dualidade, desta vez posta por Merleau-Ponty (2005): o visível e o invisível. Herdando de Edmund Husserl a “questão sujeito-objeto”, como coloca em sua primeira nota de trabalho (2005, p. 163), Merleau-Ponty dá-se à tarefa de desvelar o Ser selvagem, pré-reflexivo, em seu contato originário com as coisas no mundo vivido (*Lebenswelt*). No âmbito da percepção, fonte primeira de tudo o que constitui o saber humano, não há iluminação plena como a sugerida nos conceitos da ciência. Ao mesmo tempo, se nos revela o mundo sem perder sua marca de obscuridade, sem sugerir que as mesmas luzes que clarificam (ou esclarecem) projetam sombras insondáveis. Assim, a claridade sutil que permite defrontar as regiões subterrâneas do ser (*Ursprungsklärung*) cria condições para a superação das concepções excessivamente objetivistas da ciência e da filosofia, cuja ilusão é crer que podemos de fato desnudar as coisas mesmas e contemplá-las apenas naquilo o que guardam da qualidade de objetos absolutos. Na experiência carnal que temos do mundo, o sentido invisível só aparece indissolúvelmente entrelaçado à sua manifestação visível, de maneira que todo conhecimento trará as marcas contingentes da aderência entre o ser perceptivo e a paisagem percebida.

Diz Merleau-Ponty (2005, p.164) que há uma distância entre “a física e o ser da Physis, entre a biologia e o ser da vida”... Por que não acrescentar, entre a música e o Ser musical? Para definir racionalmente a música, usamos uma série de recursos que, ao dissecá-la, tolhe o que possui de inteireza, unidade carnal dada a nós pela percepção selvagem. Quando penso, deixo de escutar, pois busco no ato reflexivo justamente aquilo o que não mais está contido na audição. Portanto, buscamos a música inscrita no homem e seus instrumentos, no quiasma ou membrura (termo que Merleau-Ponty utiliza para denotar a membrana que nos

difere da carne do mundo, mas que ao mesmo tempo permite nossa junção a ela, nosso intercâmbio com o exterior), no entrelaçamento do visível e do invisível, da técnica e do sopro ou arpejo que põe a matéria em movimento.

Essa experiência de se sentir assolado pelo som, em que se tornam indistinguíveis a música e a existência encarnada daquele que a escuta – ou que por ela é tomado – aproxima-nos de maneira contundente do Ser bruto que a compõe e de nossa própria existência bruta como ouvinte. Não é mais no campo da linguagem expressiva, da comunicação efetiva onde nos encontramos; afinal, “falar poeticamente do mundo é quase calar-se” (MERLEAU-PONTY, 2002a, p. 60). Como as suas referências figurativas são tão menos importantes que a sua forma, a música não é indicativa; tão-somente faz exalar *animas* que, se as ocasiões permitirem, poderão se encontrar em sua realização.

Um quarto ato explicita a aproximação entre os referenciais tratados nos anteriores com um lugar possível destas reflexões musicais no pensar e fazer educativos. A noção de encontro necessário entre seres em construção, tão presente na música como confluência de *animas*, serve também aos momentos manualmente talhados em uma educação-artesã, quiasma entre a mão do mestre e a matéria oferecida pelo discípulo, trabalho compassado no tempo necessário, nem rápido nem lento demais. A música serve aqui como metáfora do encontro educativo, não visando a mera ilustração do fenômeno, mas como uma via de compreensão, um modo de pensar que privilegia as sensibilidades e o sentido de afirmação, no diálogo, de um *anthropos* mais amplo e profundo que o conteúdo nominal de uma aula. Quanto de música há na relação educativa!

Por fim, fechamos esta tese com um “*Da capo al coda*”⁵. Na primeira parte (*Da capo*), voltamos ao início do caminho da pesquisa para uma reflexão acerca do trajeto antropológico que nos conduziu na feitura deste texto. Na segunda (*Coda*), registramos pensamentos que em vez de concluir, abandonam lentamente – em fermata – o tema de nossas investigações.

Ofereço assim, entre atos, movimentos e silêncios, estas reflexões, um tanto desconfortável por contrariar as formas convencionais do trabalho acadêmico – tão frequentemente preso, como se rigidez de estrutura garantisse rigor das ideias. Empresto de Merleau-Ponty (2004) a noção de gradiente, substituta da dos edifícios paradigmáticos, rígidos sistemas de pensamento que na aventura da pós-modernidade perderam a capacidade de se manterem erguidos. Não conheço ao certo meu paradigma: se uma imagem se presta à escrita desta tese, será a do pescador lançando ao marulho oceânico a matéria fluida que é sua rede, de nós irregulares, vãos às vezes abertos demais deixando escapar o objeto de sua procura, mas que quando emerge pode trazer à tona o inusitado – uma rede “que se lança ao mar sem saber o que recolherá” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 14). E a rede, é necessário soltá-la antes de puxar...

Não seria, portanto, incoerente construir este trabalho sob inspiração ENSAÍSTICA, acreditando que suas características formais, destacadamente sua liberdade de constituição e seu zelo pela forma, sejam adequadas para tratar do tema desejado. Na apologia do ensaio tecida por Adorno, revela-se a necessidade da linguagem estética na fala sobre o estético:

⁵ Na notação musical, utiliza-se a expressão para indicar um retorno ao início da música (*da capo*) e, dali, para uma seção final (*coda*, que em italiano designa “cauda”).

[...] como seria possível, afinal, falar anesteticamente do estético, longe de qualquer semelhança com a coisa, sem que se caísse no filisteísmo e sem que, *a priori*, se desviasse da própria coisa? [...] para o instinto do purismo científico, toda excitação de linguagem durante a exposição ameaça uma objetividade que vem à tona tão logo se elimine o sujeito. [...] Na alergia contra as formas tomadas como meramente acidentais o espírito científico aproxima-se do espírito teimosamente dogmático. A palavra disparada irresponsavelmente pretende provar a responsabilidade no assunto, e a reflexão sobre coisas do espírito torna-se privilégio dos carentes de espírito (ADORNO, 1994, p. 169).

Afinal, seria útil ou desejável delegar à assepsia da “linguagem objetiva” a responsabilidade de validar um pensamento que não se dá a não ser num passeio ao entardecer da razão instrumental, nos lugares e ocasiões onde o encontro com o estofo de que é feita a arte se torna possível? Seria apropriado abolir os adjetivos quando a própria música, objeto desejado, tão frequentemente passa efêmera sem deixar para trás substância alguma, senão qualificações sem sujeitos? Neste domínio que é o da música – não seria coincidente ao do espírito humano? – descemos da montaria científicista porque depende de nossa sensibilidade imediata, da sola do pé no barro do chão⁶ (§2), não nos perdermos em technicalidades ou formalismos que de maneira alguma apreendem o que ela tem de essencial.

O ensaio vem desafiar a hegemonia da tradicional lógica dedutiva e do esquema dissertativo, conforme exigem os problemas defrontados pelo autor. A audácia é o tom da inteligência ensaística, sua recusa às amarras da moral acadêmica⁷. Para Adorno (1994, p. 187),

⁶ Lembrou-me tão oportunamente Sérgio Basbaum: “De onde vem o baião? Vem de baixo do barro do chão”...

⁷ Em curso ministrado no *Collège de France*, Roland Barthes (2003, p. 355-356) nos propõe a seguinte ideia: “(= característica da inteligência) = *insight* [...]. *Insight* = pode-se fazer isso. Carência de *insight* = não acertar o *kairós*: viria de um interdito que nos imporíamos. Ser inteligente = audácia moral?”. A inteligência do ensaio é a audácia frente à moral acadêmica, no desafio do que se pode ou não fazer nos textos que circulam nos meios universitários.

“[...] a mais intrínseca lei formal do ensaio é a heresia. Na infração à ortodoxia do pensamento torna-se visível na coisa aquilo que, por sua secreta finalidade objetiva, a ortodoxia busca manter invisível”. Pequenas contravenções universitárias...

É na esteira destas contravenções que meu orientador sugeriu a inclusão, no volume desta tese, de uma outra espécie de ensaio, um ensaio fotográfico. Grande desafio, o de produzir imagens, quando se propõe estudar o visível e o invisível da música. Mas se aceitamos o pensamento de Merleau-Ponty, segundo o qual não podemos dissociar o corpo do espírito, encontraremos na materialidade do espaço e das coisas as qualidades que a revelam como essência intangível. Na força imagética, intraduzível pelas palavras, pretendemos enriquecer este material. A fotografia oferece ao texto um aumento de linguagem e, desta forma, um aumento de consciência, tal qual o devaneio de Bachelard (2006). Sua função não é ilustrar conceitos, mas significar fenômenos (FLUSSER, 2002), de maneira impossível pela linearidade lógica e histórica do texto.

Sobre as escolhas nos aspectos técnicos da fotografia, subordinei-as aos conceitos com os quais julguei mais relevante estabelecer diálogo. A meu ver, a película preto e branco ainda conserva, em detrimento das tecnologias digitais, uma densidade fundamental dada pelo contraste e especialmente pela imprecisão de seus grânulos. *Pixels* são retos demais; os elementos atômicos da fotografia digital – por mais invisíveis que sejam à visão macroscópica – parecem contaminar a imagem total que ela forja com uma dureza não observável no processamento químico do filme. Talvez, não passe de preferência romântica... mas não está o olhar condenado à contaminação da vontade? Não seria o valor da fotografia, assim, sujeito ao comando das predileções de quem a vê? Só posso esperar que os olhos do leitor/espectador sejam primos dos meus.

A sensibilidade à luz da película é proporcional à sua granulação, de maneira que filmes de alta resolução requerem maior intensidade luminosa. Optei pelos filmes de baixa definição, por duas razões. Primeiramente, o tamanho maior dos grânulos de prata forma imagens de pouca definição e com contornos imprecisos, plasmando no desenho dos volumes a transitividade entre os elementos constitutivos da cena fotografada. Espero conseguir expressar no exercício imagético a natureza de um encontro, de coisas e pessoas, através do qual se conjugam as subjetividades e um entrelaçamento destas com o mundo se viceja. Um segundo motivo é a sensibilidade aumentada da película, que permite a produção de imagens em condições de baixa luminosidade. Se acredito na força simbólica do crepúsculo quando penso e imagino a música, devo buscar nos *intermezzos* da trama diária os insumos do drama musical, no sentido herdado de Durand, Bachelard, Merleau-Ponty e Ferreira Santos.

Conjuntamente, os aspectos levantados conduzem a imagens cuja marca é a imprecisão. Talvez, seja justamente esta característica que aproxime mais a fotografia de um conhecimento incrustado no corpo vivo⁸, pois a construção evidentemente perspectiva que ela faz de suas coisas visadas apenas reforça aquilo o que Merleau-Ponty já identificara como princípio de nosso acesso ao mundo:

[...] esse caráter perspectivo de meu conhecimento não é entendido como um acidente com relação a ela [*minha consciência*], uma imperfeição relativa à existência de meu corpo e de seu ponto de vista próprio, e o conhecimento por ‘perfis’ não é tratado como degradação de um conhecimento verdadeiro que apreenderia de um único relance a totalidade dos aspectos possíveis do objeto. A perspectiva não me aparece como uma deformação subjetiva das coisas, mas ao contrário como uma de suas propriedades, talvez sua propriedade essencial. É essa perspectiva que faz que o PERCEBIDO POSSUA NELE MESMO UMA RIQUEZA OCULTA E INESGOTÁVEL, QUE ELE SEJA UMA ‘COISA’ (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 288, grifo nosso).

⁸ Para uma aproximação entre a fotografia e a fenomenologia, cf. UMEDA, 2010.

A REVELAÇÃO, tão importante no universo da fotografia, desdobra-se em ambiguidade, quando a escavamos com um pouco de imaginação. O termo latim *vélum*, como em vela (de embarcação), véu e vestimenta, traduz tudo o que encobre, o que oculta. Ainda no latim, derivou-se o *revélo*, no mesmo sentido que o “revelar”. Mas, a partir de uma etimologia de, quem sabe, lúdica imprecisão (Bachelard, 2006, p. 35, dirá que nosso “devaneio há de ser sempre mais excitado por uma hipótese singular – ou mesmo aventureira – do que por uma demonstração erudita”), instigamo-nos a questionar a adoção do prefixo “*re*”, cujo significado se atrela tanto à negação quanto aos retornos, recuos, repetições e reforços. Assim que “revelar” pode nos dizer “voltar a velar”, jogar por sobre as coisas um translúcido véu que apenas deixa entrever seus detalhes. Como se revelar uma fotografia não fosse trazer a imagem à luz, mas mergulhar o seu objeto na sombra, torná-lo *flou*⁹ para melhor compreender o processo pelo qual o vemos e pensamos. É o reconhecimento deste mistério sempre presente na percepção e denunciado pela fotografia que dá à consciência “a garantia de se comunicar com um mundo mais rico do que aquilo que conhecemos dele, quer dizer, com um mundo real” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 289).

Vale reafirmar que não há subordinação de sentido na ordenação dos textos ou das imagens. Preparando-nos para o mergulho no universo semiótico do Japão em *O Império dos Signos*, Barthes (2007, p. 5) assinala a característica de intertextualidade que tentaremos construir também neste trabalho: “O texto não ‘comenta’ as imagens. As imagens não ‘ilustram’ o texto [...]. Texto e imagens, em seus entrelaçamentos, querem garantir a circulação, a troca de significantes [...] e neles ler o recuo dos signos”. As imagens foram registradas de maneira ocasional, não havendo um esforço deliberado de ilustrar conceitos específicos do texto. As

⁹ Termo utilizado na fotografia para designar imagens produzidas fora de foco.

relações entre os suportes foram tecidas *a posteriori*, com as provas (de texto e fotos) em mãos. Sugerimos pelos títulos das fotografias possíveis caminhos interpretativos que dialoguem com as palavras. Contudo, imagens são reservatórios amplos de sentidos, sendo desejável que se encontrem outras ressonâncias fecundas que não as explicitamente indicadas neste exercício intertextual.

Abertura

Ato I

Mito, Música e Imaginação

*Canta a terra como um grilo
em meio à música celeste?*

– Pablo Neruda

Sento ao piano. Abro a partitura na página que venho estudando, nota por nota, pausa por pausa. Olhos vacilantes entre as marcações do papel e o espaço delimitado pelas teclas que receberão a força controlada de meus dedos – concerto entre o olho e a mão. O impulso mecânico do martelo... Um som que não abraço, mas que me toma inteiro, pelas frestas que meu corpo não consegue fechar ao mundo. Não penso; escuto. Talvez nem escute, mas perceba sinestesticamente. O som é doce, áspero, brilhante? Quando erro a nota, sinto uma aresta, repuxo os dedos do pé. Se acerto uma passagem difícil, estico o pescoço, cresço o corpo como se fosse possível aumentar a área de contato de minha carne com a carne impalpável do som. E continuam dançando os martelos, ligeiros, revelando a estranha e maravilhosa incongruência de seu “ataque” sobre as cordas com a suavidade do som que pode produzir (Chopin dizia ser preciso esquecer que o piano é um instrumento de martelos...). Não a partitura, nem meus dedos, tampouco o som que ressoa da caixa acústica independente da minha presença – resta a questão: que é isso que me toma; que é a música?

Desde as primeiras teorias clássicas da música até os mais recentes avanços na *physis* da acústica, muito se falou dela, o que naturalmente gera ao investigador certa apreensão de tratar de tema exaustivamente pesquisado. No entanto, a genuína ansiedade de se debruçar sobre um objeto de desejo tão intuitivo quanto enigmático – dado a tantos em seu espaço corriqueiro sem nunca deixar-se dar completamente – semeou-me a esperança de poder tratá-la em sua relação com a educação. E se é verdade que a esperança deve-se regar com o orvalho (como belamente nos ensina Neruda, 2008, IV), talvez fosse na proteção da noite úmida, uma noite bachelardiana, o tempo para fazê-la crescer.

Acerca da lógica do pensamento grego, Tomás (2002) esclarece que sua formação encontra-se indistinta de um desenvolvimento linguístico concomitante. A gradativa conquista da categoria gramatical do artigo generalizador *e*, como sua consequência, dos nomes abstratos (distintos dos próprios, que designam coisas particulares; e dos comuns, que se referem a coletividades empíricas) torna possível uma visão científica calcada sobre o próprio caráter lógico da linguagem. Entretanto, a gênese desta abstração passou, conforme observa Snell (1992 apud TOMÁS, 2002, p. 30), pela transmigração da experiência ao conceito, caminho posto pela metáfora – assim que o “compreender” (*syniēnai*) encontra sua origem etimológica no “ouvir”, que a atividade de abstração reflexiva não se faz de fora da relação sensível do corpo com o mundo. Na busca de um conceito originário de *mousiké*, a organicidade do pensamento grego, tão bem descrita na introdução de *Paidéia* por Werner Jaeger (2001) e mobilizada por Tomás (2002), incitaria a necessária articulação entre duas dimensões diferentes, porém complementares, que não podem ser destituídas de seu caráter unitário: a “harmonia” (*harmoniké*), princípio metafísico organizador cujo primeiro artífice teria sido Pitágoras de Samos; e a “música sonora”, ligada ao concreto, ao que ressoa no espaço empírico. Pela primeira acepção, é notória a intimidade que a música, para Pitágoras, teria com a matemática, esse saber essencial e cosmológico, regente da estrutura natural e humana. Jaeger (2001, p. 207) destaca que um momento decisivo na constituição de conceitos fundamentais do espírito grego “é a nova concepção da estrutura da música. Só o conhecimento da essência da harmonia e do ritmo que dela brota já seria suficiente para garantir aos Gregos a imortalidade na história da educação humana”. Seu entusiasmo é justificável a partir da constatação da abrangência da harmonia como conceito de aplicação a tantas áreas da filosofia pitagórica, caracterizando metonimicamente a conexão entre Música e Matemática, relação esta posteriormente plasmada como uma “aquisição definitiva do espírito grego” (JAEGER, 2001,

p. 207). O número está, para Pitágoras, no princípio das coisas, na essência qualitativa das ideias, na composição estrutural e geométrica das relações. Porém, a força deste império dos números só pôde emergir da relação entre a matemática e a música. Afirma Jaeger (2001, p. 204) que a origem da doutrina pitagórica, tão colada à especulação matemática, surge da descoberta de certo comportamento vibratório associado ao comprimento das cordas de uma lira. Já em sua origem, a *mathémata* traz os vestígios dos conceitos musicais, que seriam determinantes no seu desenvolvimento e extrapolação, do particular sonoro à mais abstrata “harmonia das esferas”, organização cosmológica inspirada na coordenação já racionalizada dos sons. Nesse sentido, a realização sonora não passa de pretexto, materialização contingente de um princípio estrutural mais amplo. Harmonia, como articulação tectônica, sugere a existência de normas na natureza e na vida humana que não devem ser transgredidas, cujas relações proporcionais e consonantes regulam, a exemplo do direito, o conjunto das ações humanas (JAEGER, 2001, p. 207). A música, assim, encontra seu espaço na Paidéia por ser compreendida como elemento constitutivo da formação integral do homem grego.

Não obstante o desenho metafísico herdado de Pitágoras para as questões da harmonia, é possível especular que a música não teria tamanho alcance abstrato não fosse a sua presença encarnada no mundo helênico. De fato, o caráter multifacetado da música “sonora” tornava-a imbricada a processos educacionais de natureza cívico-militar e esportiva (TOMÁS, 2002, p. 47). Em sua dimensão rítmica, por exemplo, reforçava a formação corporal trabalhada pela ginástica. Porém, outra manifestação aqui nos atrai, aquela que se colou ao imaginário pulsante da mitologia e que persiste hoje carregando suas marcas.

Admira-se Vernant (2006) que convicções íntimas dos gregos tenham se formatado sem a necessidade de igrejas, livros sagrados ou sacerdotes, mas singularmente pela força de um vasto repertório de narrativas, tradutoras de uma sabedoria tradicional sempre cambiante, na

tensão entre a fidelidade à *arché* (por que não às verdades gênicas?) e a leveza inquietante da oralidade. Ora no boca a boca comunitário, ora na voz dos poetas e aedos, o mito vive a primeira etapa de sua jornada inextricavelmente ligado ao canto:

Ouve-se o canto dos poetas, apoiado pela música de um instrumento [...]. Não se trata para os ouvintes, de um simples divertimento pessoal, de um luxo reservado a uma elite erudita, mas de uma verdadeira instituição que serve de memória social, de instrumento de conservação e comunicação do saber, cujo papel é decisivo (VERNANT, 2006, p. 15-16).

Campbell (apud KELEMAN, 1991, p. 17) dirá que a “mitologia é uma canção, é a canção da imaginação inspirada pelas energias do corpo”. Canção de um canto (a voz pessoal) sobre um canto (uma origem, o lugar ancestral). A apreciação do mito conduz à vivência corporal situada, não a explicações certeiras de acontecimentos externos e autônomos em relação à pessoa que o narra/canta ou o escuta. Não há mitologia universal porque não pode haver o mito em si. Ele consiste em uma forma psíquica particular cuja existência se condiciona à presença daquele que o vive, seu corpo – esse corpo possível, corpo meu, um eu-corpo – imerso no mundo que quer conhecer. Na afiada construção de palavras quase palpáveis de Keleman (1991, p. 17), “mitologia é a poética do corpo cantando a nossa verdade celular”.

Se causa estranhamento uma sentença que coloca lado a lado mitologia e verdade, é porque o hábito de um racional-realismo devasta o solo mítico, roubando-lhe sua riqueza positiva e deixando para trás a marca do erro e da ilusão. Cassirer (2006) critica as posições que tratam o mito como “defeito do espírito”, uma “obscura sombra que a linguagem projeta sobre o pensamento”¹⁰. Nesta concepção, os limites da linguagem impediriam o ser humano de expressar fidedignamente a realidade das coisas, acessível a nossas mãos, mas intransponível às

¹⁰ Segundo passagem literal de Max Muller, citada por Cassirer (2006).

palavras (ou qualquer outro meio de expressão). Nunca será o signo transparente; sua opacidade jaz no estigma indelével da mediação, uma vez que sua posição será sempre interposta entre a realidade e o sujeito. Porém, numa espécie de “revolução copernicana” das formas intelectuais, retirando a racionalidade científica do centro de gravidade da inteligência humana e negando-se a tomá-la como parâmetro único para a avaliação do pensamento, Cassirer buscará no mito, ciência, linguagem e artes suas significações intrínsecas. Em vez de:

[...] tomá-las como meras reproduções, devemos reconhecer, em cada uma, uma regra espontânea de geração, um modo e tendência originais de expressão, que é algo mais que a mera estampa de algo de antemão dado em rígidas configurações de ser. Deste ponto de vista, o mito, a arte, a linguagem e a ciência aparecem como símbolos: não no sentido de que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente, mas sim, no sentido de que cada uma delas gera e parteja seu próprio mundo significativo. Neste domínio, apresenta-se este autodesdobramento do espírito, em virtude do qual só existe uma “realidade”; um Ser organizado e definido. [...] Se o mito, segundo a teoria de Max Müller, não é senão a obscura sombra que a linguagem projeta sobre o pensamento, não se compreende então como essa sombra torna sempre a revestir-se com o esplendor de sua própria luz, como pode desenvolver uma vitalidade e atividade inteiramente positivas [...] (CASSIRER, 2006, p. 22-23).

Uma decorrência desta posição seria a compreensão aprofundada do mito, da arte, da linguagem e da ciência como formas diferentes da inteligência humana, que não podem ser simplesmente justapostas sob o risco de se ofuscar o que cada uma tem de singular e contributivo a oferecer. Assim, o mito propiciaria um autodesdobramento do espírito que pouco tem de falso – mesmo que nunca inteiramente verdadeiro. Pois não são o erro e o inacabamento os opostos da verdade, senão seu destino inelutável e sempre renovado. Como símbolo, traz sempre a marca de um recôndito mistério, que não é dele apenas, mas um mistério compartilhado com o mundo do qual participa. Deparar-se com o mito é,

necessariamente, expor-se à “desafiadora e persistente sugestão de que resta muito mais por ser experimentado do que será possível saber ou contar” (CAMPBELL, 2007, p. 15).

A proximidade ancestral entre o mito e a música não são apenas circunstanciais. Mircea Eliade lança uma definição provisória de mito dando conta de sua ligação com o “tempo fabuloso do ‘princípio’”. É sempre, portanto, a narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*” (ELIADE, 2006, p. 11). Na acepção talhada por Wisnik (1989) da luta sangrenta travada entre som e ruído, a música seria esforço ordenador da aleatoriedade do universo – como não remeter à oposição mítica entre a ordenação do Cosmos e instabilidade de Caos? Cantar é reeditar o confronto primevo entre Cronos e Caos, ressoar o episódio cosmogônico em que o universo passa a ser o que é, a partir de um Nada ruidoso. Entendemos melhor, assim, a conclusão de Nietzsche, segundo a qual “a música tem a magia de fazer nascer o mito, o mais significativo dos símbolos, e precisamente o mito trágico: o mito que exprime, em símbolos analógicos, a sabedoria dionisíaca” (NIETZSCHE, 2002, p. 144).

Para além dos gregos, Wisnik (2004, p. 37-38) descreve-nos a profusão de usos rituais das entonações modais, como uma reprodução sacrificial da gênese, cujo fundamento é sempre musical: “Na origem do universo, o deus se apresenta, se cria ou cria outro deus ou cria o mundo, a partir do som”. Também Fonterrada (2004) se dedica a mostrar que em diversos mitos cosmogônicos o mundo se cria pelo som. Há na música um sentido profundo de criação, tanto do universo quanto da vida que dele não se pode dissociar. É assim que, à semelhança de um deus-cantor, homens-cantores articulam pela voz sua ligação com o corpo unitário do mundo, nunca apartado dos vestígios de sua origem (daí, a frequente associação da música, em especial a modal, com a experiência do sagrado).

O sopro, fundamental na entonação melódica e na execução de uma série de instrumentos, é representação comum da vida, ou de seu correlato, o espírito – destarte, na

etimologia encontramos o *spiritus* como o sopro, a exalação vital, mesma metáfora da *psique* grega (§3). O corpo perfurado de Uakti, na mitologia Tukana, só exercia seu poder de encanto quando animado pelo sopro do vento. A construção de flautas a partir de palmeiras tradicional e simbolicamente ligadas ao corpo dilacerado de Uakti guarda semelhança ao uso da quena, instrumento de *viento* dos povos andinos. Vale o relato de Ferreira-Santos (2004a, p. 51) de sua origem mítica:

Segundo versões de fortes traços míticos, a quena teria sido construída também por um sacerdote, um *amauta*, nos tempos imemoriais do império incaico, o *Tahuantinsuyu* (quéchua: *Reino das Quatro Direções*). Como era uma sociedade estratificada por castas, o *amauta* se apaixonou secretamente por uma *Ñusta* (princesa incaica), a qual, também, secretamente, percebe o amor devotado pelo sacerdote. Vivendo este amor impossível, a *urpillita* morre de tristeza. O *amauta*, depois que ela é recolhida na funerária vasilha de barro, retira a sua tibia. Com carinho, a limpa, perfura com sete furos, aproveita a ranhura superior e abre uma embocadura que se ajusta aos lábios. Aí nasce a quena com a mesma medida que a tibia humana, com seu som melancólico e profundo de quem beija a amada na embocadura e a anima com o sopro da música.

Tanto no imaginário judaico-cristão quanto nas religiões de devoção aos orixás, o sopro (bem poderia ser um assobio, que é o sopro colorido) sobrenatural de Deus/Olodumare é o que dá vida humana ao barro moldado. Quanto de sopro, quanto de canto não há no verbo divino da tradição bíblica! Mas se assim “fizeram os deuses, assim fazem os homens”¹¹; cada respiro humano é a repetição cíclica do passado primordial, do ato de criação que de saída o animou. E quando, à presença de Tântos, exalamos o último suspiro, é o espírito que se extingue: o abandono do sopro é o índice da morte.

¹¹ Máxima do *Taîtirîya Brâhmana* citada por Durand, 2002, p. 283.

Devemos, neste ponto, esclarecer um conjunto de ideias que constituem uma chave interpretativa (*hermetio ratio*) através da qual pensaremos a música como pertencente ao campo da imaginação, mais que ao da conceituação. Nosso provedor é Gilbert Durand, especialmente no trabalho consolidado em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (2002). Seu ponto de partida advém da desconfiança frente às concepções negativas da imaginação, uma vez que a tradição do pensamento ocidental – migrando pela história desde a ruptura socrática até o neopositivismo que, vazando os limites das ciências que o geraram, adentra avassaladoramente em nosso senso comum – frequentemente se esteia em uma sub-valorização da imagem em detrimento do conceito. “Férias da razão”, “pecado contra o espírito”, “infância da consciência”, “louca da casa” são todos epítetos possíveis à imaginação do ponto de vista cartesiano, ligados à negatividade daquela que se consideraria a mais marcante característica do ser humano, qual seja sua racionalidade. Daí, a caracterização dos momentos históricos em que a imagem se posta de fora das nobres funções mentais dos homens como iconoclastas (DURAND, 2004).

Entretanto, Durand insere-se em uma onda de vanguarda que, resgatando os instantes de respiro da imagem diante do sufocamento racionalizante, desfila seu “alegre saber” envolto em bestas, relógios, flechas e astros. Redime a imaginação como elemento-chave na compreensão da psique humana em sua complexidade e em suas possibilidades de abertura interpretativa a seu meio natural e cultural. O “adultocentrismo” que conduz o ser humano à racionalização não representa uma evolução inequívoca do pensar, mas pode ser revelador de um estreitamento do belo sentido das metáforas plenamente existentes no pensamento infantil (DURAND, 2002, p. 31) e que nunca abandonou por completo o homem maduro.

No olhar de Durand (2002), o grande equívoco identificável no pensamento associacionista, na concepção bergsoniana, na crítica sartreana e no esforço purificador da

*Denkpsychologie*¹² foi a confusão entre o símbolo e o mero signo (formas distintas de conhecimento indireto, conforme precisado em DURAND, 2000). Símbolos não pertencem ao domínio semiológico, pois seu sentido não está para além de seu significante apriorístico convencionalmente estabelecido. Seu significado nunca é dado fora de sua manifestação, de seu processo simbólico, o que lhe confere uma semântica especial: o símbolo é detentor de um “essencial e espontâneo poder de repercussão” (DURAND, 2002, p. 31) que pela epifania (DURAND, 2000, p. 11) faz revelar pouco a pouco (e nunca completamente) o indizível de seu sentido. Como definiria o próprio Durand:

[...] o símbolo é, pois, uma representação que faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério [...]; remete para um indizível e invisível significado e, deste modo, sendo obrigado a encarnar concretamente esta adequação que lhe escapa, e isto através do jogo das redundâncias míticas, rituais, iconográficas, que corrigem e complementam inesgotavelmente a inadequação (DURAND, 2000, p. 12 e 16).

A excelência do signo linguístico está em sua precisão no significar, a exatidão com que consegue re-presentar a coisa designada quando da sua ausência. Ele é econômico, ao reduzir em associações arbitrárias uma por vezes extensa definição conceitual (o número do RG – registro geral, por exemplo, simplifica por convenção arbitrária a identificação de uma

¹² O associacionismo entende a imaginação como uma representação miniaturizada dos objetos percebidos, como um mundo em pequena escala existente no espírito humano. Henri Bergson tratará a imagem como forma específica de memória, desarticulada no sonho, mas plenamente resgatada em vigília. Apesar do mérito de Jean-Paul Sartre em separar a imaginação dos atos perceptivos e mnésicos, o filósofo falha, segundo Durand, quando subvaloriza a imagem como sombra de um objeto, como mensagem de irrealidade traduzida em pobreza essencial. Por fim, a *Denkpsychologie*, movimento iconoclasta por excelência, busca um pensamento puro, despoluído das confusões provocadas pelas imagens, expurgando aquilo o que seria um resíduo psicológico da consciência formal – pretensão intelectualista descabida quando se compreende o símbolo como via de acesso ao conhecimento do mundo, a um modo indireto de acessar as regiões opacas que a inteligibilidade “pura” não penetra, por exigir o abandono da linearidade e não-contradição caras à lógica aristotélica e que serviu tão bem à modelagem do pensamento ocidental.

determinada pessoa, naquela dimensão que interessa aos processos sociais nos quais esta numeração é exigida). Já o símbolo nada tem de econômico; pelo contrário, sua manifestação está continuamente preche de sentido, dada a inadequação com o que se pretende representar. Ele é apenas válido por si mesmo (DURAND, 2000, p. 11) porque nada figura a não ser aquilo que significa. É inadequado na medida em que nunca encontra em definitivo a coisa ausente, por ser esta não apresentável em essência.

A intenção explícita de Durand é proceder uma arquetipologia antropológica, encontrando os centros de gravitação em torno dos quais se congregariam certos tipos de imagens. A pluridimensionalidade (ou ainda espacialidade) do símbolo dificulta a sua classificação, o que coloca Durand em um esforço metodológico significativo para elaborar parâmetros adequados à empresa. Rejeita todos os modelos anteriores que sugerissem a superioridade de um grupo simbólico sobre outro (masculino sobre o feminino, o religioso sobre o mítico, etc.) ou que buscassem as motivações da imaginação no recalçamento de pulsões inconscientes, a exemplo do que a psicanálise supõe. Citando Piaget, dirá contra “um imperialismo do recalçamento que reduz sempre o conteúdo imaginário a uma tentativa envergonhada de enganar a censura” (DURAND, 2002, p. 39). Pelo contrário, defenderá o poder de libertação da imaginação: as “imagens não valem pelas raízes libidinosas que escondem mas pelas flores poéticas e míticas que revelam” (DURAND, 2002, p. 39). Nessa direção, Bachelard (2006) permite-nos reforçar o argumento, quando atribui ao devaneio um aumento de consciência e não o seu ofuscamento, um efetivo crescimento do ser em atos plenos de humanidade e repletos de vida.

Quais seriam, então, as fontes das imagens simbólicas, uma vez descartadas as teorias que as atribuíam ou às pulsões inconscientes, ou a seu recalçamento, ou ainda a motivações extrínsecas ao sujeito imaginante? A reversibilidade dos caminhos bem se presta à

metáfora de Durand do TRAJETO ANTROPOLÓGICO, a “incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (2002, p. 41). Procede o filósofo em trilhas percorridas já por outros pensadores, como o próprio Jean Piaget, sua referência direta, por meio dos conceitos de assimilação, acomodação e adaptação formulados na epistemologia genética. Herdeiro de Kant na busca de uma compreensão de conhecimento que transcendesse a antiga dicotomia do inatismo contra o empirismo, Piaget propõe a existência de fatores hereditários que permitem certas relações do homem com seu meio. Dirá ele que:

[...] o conhecimento não pode ser concebido como algo predeterminado nem nas estruturas internas do sujeito, porquanto estas resultam de uma construção efetiva e contínua, nem nas características preexistentes do objeto, uma vez que elas só são conhecidas graças à mediação necessária dessas estruturas, e que estas, ao enquadrá-las, enriquecem-nas (quando mais não seja para situá-las no conjunto dos possíveis) (PIAGET, 2002, p. 1).

Nesse sentido, a inteligência seria uma adaptação (PIAGET, 1975, p. 15), de maneira que descrevê-la necessariamente passaria pela investigação das interações entre o organismo e o meio ambiente, assim como pelas transformações que um efetuará sobre o outro. Evidentemente, por uma premência vital, os seres devem adaptar-se às condições externas que se lhes impõem; entretanto, no que consistiria tal adaptação? A resposta oferecida por Piaget torna-se um dos princípios fundamentais da epistemologia genética, cujas influências se verão tão pesadamente apropriadas (nem sempre de maneira fortuita¹³) na Pedagogia: o equilíbrio entre assimilação e acomodação. Assimilação consiste na incorporação dos dados advindos da experiência sensível, recolhidos pelo organismo através de invariantes funcionais,

¹³ Sobre as inadequações interpretativas das ideias piagetianas no campo do construtivismo pedagógico, vale consultar CARVALHO, 2001.

observáveis em todas as etapas de sua vida. Entretanto, é necessário escapar da armadilha apriorística: não estão todas as ideias concebíveis (inclusive as falsas) já de antemão predefinidas na organização hereditária, de maneira que à experiência se reserva nenhum outro papel que a ocasião de despertá-las (PIAGET, 1975, p. 25). O salto compreensivo virá da constatação de transformações no organismo a partir da pressão do meio – fenômeno caracterizado como acomodação – que condicionarão as suas próximas interações. Piaget, assim, diferencia as funções invariantes (estas hereditariamente definidas) das estruturas variáveis (novo estado do organismo, transformado pelo contato com seu meio) e caminha definitivamente para uma concepção da inteligência que se aproxima de um relativismo biológico, cujas premissas se fundam na ideia de uma interdependência do sujeito cognoscente e do objeto cognoscível.

Também Maurice Merleau-Ponty contribuiu para a pavimentação de um trajeto antropológico do comportamento humano, ao reconhecer uma troca constante entre os gestos humanos – seu comportamento visível, plasmado em seu corpo – e a subsequente reação do meio, que por sua vez age sobre o corpo provocando novos gestos. Ou seja, não é possível entender o comportamento como uma somatória de estímulos simples que provocam reações necessárias e invariantes sobre o organismo, nem como uma consciência plenamente autônoma de sua dimensão espaço-temporal perpetrando ações no vácuo existencial. A negação das soluções dicotômicas para a questão consiste na plausibilidade de ambas na localização da origem do comportamento:

Já que todos os movimentos do organismo são sempre condicionados por influências externas, podemos, se quisermos, tratar o comportamento como um efeito do meio. Mas do mesmo modo, como todas as estimulações que o organismo recebe foram possíveis apenas por seus movimentos precedentes, que acabaram por expor o órgão receptor às influências externas, poderíamos dizer também que o comportamento é a causa primeira de todas as estimulações (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 14).

A ligação com Merleau-Ponty será particularmente relevante por tirar o corpo da obscuridade sem cairmos no fisiologismo. Como se verá em seguida, na arquetipologia se considerará que o “corpo inteiro colabora na constituição da imagem” (Piéron apud DURAND, 2002, p. 50), ou seja, há “estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas”. (DURAND, 2002, p. 51)

Aceitando-se a transitividade entre pulsões subjetivas e pressões exteriores na constituição do imaginário, Durand constata a inadequação de considerar qualquer que seja o ponto de partida de seu estudo como um princípio ontológico. A escolha pela psicologia como primeiro campo de análise para se chegar à compreensão da imaginação simbólica dá-se pela necessidade de começar de algum lugar, um imperativo metodológico. Tendo a psicologia sido eleita, restaria definir que aspecto particular poderia encadear o caminho arquetipológico proposto. Foi na intuição de Bachelard que Durand encontrou seu marco inicial: “os símbolos não devem ser julgados do ponto de vista da forma... mas da sua força” (BACHELARD apud DURAND, 2002, p. 47). O movimento pareceu-lhe categoria fundamental para a compreensão da constância dos arquétipos, guiados mais pela direção do que por pontos específicos do espaço. A flutuação fenomênica dos símbolos atesta justamente para esta noção, pois suas variegadas aparências só fazem destacar as relações, a dança de imagens que formam uma constelação de sentidos.

A reflexologia, especialmente nos estudos realizados por Betcherev, fornecerá a Durand a noção de “gestos dominantes” observados de maneira invariável nos recém-nascidos, caracterizando matrizes sensório-motoras que na constante interação com os dados oferecidos pela experiência servirão de motivações para a gênese dos grandes símbolos (DURAND, 2002, p. 51). O primeiro gesto, de posição, imprime nos seres humanos a percepção da verticalidade ou da horizontalidade, não em sua acepção geométrica, mas topológica, física. A conquista da

posição vertical representa o domínio do corpo frente ao imperativo do ambiente, a vitória da vontade sobre a força opressora da não-competência, da inadequação, do fatalismo paralisante. O gesto da nutrição por sua vez consiste nos movimentos de sucção labial, representativos dos desejos de incorporação e intimidade. Por fim, o reflexo rítmico, que desenrolará nos gestos copulativos, constituirá a terceira matriz das formulações simbólicas, aceitando-se a ligação estreita entre a motricidade corporal e a atividade imaginante.

Ainda que tenha criticado tentativas anteriores de tipologização das imagens simbólicas, Durand (2002) reconhecerá convergências entre os modelos interpretativos, que no conjunto comporiam o quadro geral das motivações estruturantes do imaginário. Da psicanálise, as dualidades do masculino e do feminino (e suas conseqüentes representações parentais) associam-se bem aos gestos dominantes, sendo o postural eminentemente ligado ao pai, enquanto a mãe concentra os movimentos digestivos e rítmicos. Ao primeiro grupo, somam-se as funções sociológicas da realeza e dos guerreiros, enquanto os produtores – seja pelos ciclos agrários ou pela conexão telúrica com seus materiais – integram o segundo (deve-se esta classificação a Dumézil). Outros sistemas simbólicos podem aqui ser integrados, como o de Piganiol (comportamentos caçadores de influência uraniana *versus* agricultores ctônicos-lunares), o de Eliade (solar e lunar) ou o dos antigos mexicanos segundo pesquisas de Soustelle (aspecto polêmico e guerreiro do norte e do sul, misterioso e involuntário do oeste e mediador do centro).

Luz e sombra, claridade e escuridão, sol e lua, conquista e submissão, certeza e mistério, precisão e difusão, dourado e prateado: a oposição e complementaridade dos pares dicotômicos formam estruturas de constelações simbólicas, nas quais se inserem os gestos, as posições sociais e os instrumentos que lhes são típicos. Durand (2002) reconhece, assim, o diurno e o noturno como amplos regimes que servem de morada ao imaginário, alocando no

primeiro os símbolos ligados aos gestos posturais, enquanto os digestivos e cíclicos se inserem no segundo. O diurno, “regime da antítese” (DURAND, 2002, p. 67), expõe o embate maniqueísta da estrutura heroica, do empenho da luz na superação de suas sombras, representadas em imagens teriomórficas, catamórficas ou nictomórficas (respectivamente em forma de bestas, quedas e trevas). A vitória sobre estas faces do implacável tempo (Cronos) que arrasta sem remissão o herói à sua morte encontra-se ligada à conquista da verticalidade, o movimento ascensional de quem, por meio do domínio de seu corpo, imprime sua vontade sobre a opressão do ambiente. Já no regime noturno, a vigilância cansa e a postura diante das faces do tempo adquire outros contornos:

[...] desenha-se assim, uma outra atitude imaginativa, consistindo em captar as forças vitais do devir, em exorcizar os ídolos mortíferos de Cronos, em transmutá-los em talismãs benéficos e, por fim, em incorporar na inelutável mobilidade do tempo as seguras figuras de constantes, de ciclos que no próprio seio do devir parecem cumprir um desígnio eterno. O antídoto do tempo já não será procurado no sobre-humano da transcendência e da pureza das essências, mas na segura e quente intimidade da substância ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes (DURAND, 2002, p. 193-194).

É assim que, à noite, as estruturas heroicas cedem espaço às místicas ou dramáticas, num regime que abdica do conflito antitético em prol de atitudes de fusão (antífrase), conciliação, mergulho e diálogo; seus instrumentos não são mais armas (falo), e sim taças (o ventre ou o túmulo) e rodas (o movimento cíclico das estações, do calendário e da cópula). Busquemos na imaginação traçada de Henri Matisse a atualização arquetípica da simbologia noturna¹⁴: da treva profunda, cinco traços perfeitamente alvos insinuam a figura de corpos

¹⁴ Para ilustrar, em 1944, a reinterpretação dramática do mito de Pasiphaé por Henry de Motherlant, Matisse utilizou a técnica da linogravura para produzir uma série de imagens caracterizadas pelo preto predominante de fundo no qual se inscrevem traços limpos e suaves em branco.

colados, fagocitados. A brancura do touro de Poseidon extravasa na membrura de Pasiphaé, entregue cega, mágica, totalmente; as estruturas místicas se revelam em sua renúncia à individualidade e seu desejo de se perder no imenso contorno do outro, nas linhas que o definem. A confusão, a imersão, a unificação das partes são esquemas típicos dos gestos digestivos.

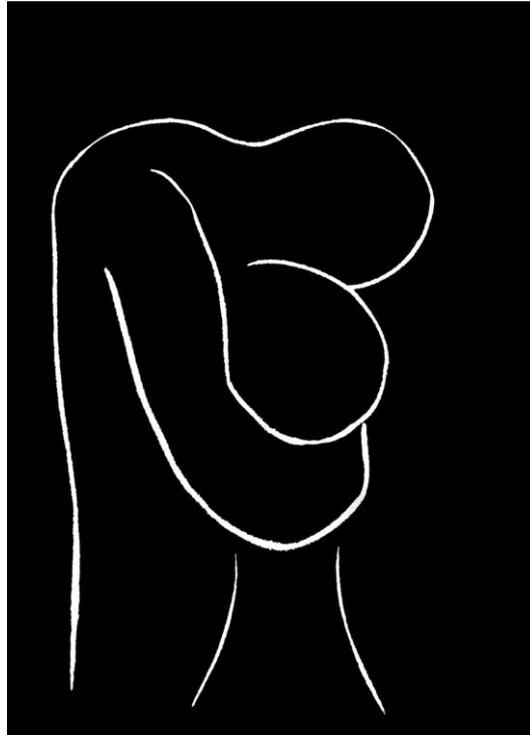


Figura I – Linogravura de “Pasiphae”, por Henri Matisse

Fonte: fotografia feita pelo autor na exposição *Matisse Aujourd’hui*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em setembro de 2009.

Ancorado no referencial psicanalítico, Durand (2002) reconhece na dominante copulativa um parentesco estrito à digestiva. O ritmo da sucção labial propicia a nutrição e

molda a membrana invisível que envolve a célula narcísica. Entretanto, Ferreira-Santos (2004a) nota que as diferenças estruturais destes dois tipos de gestos poderiam bem justificar uma nova tipologia, em que a bipartição simétrica de Durand se quebra na emergência de um regime crepuscular – nem noturno nem diurno, mas nas regiões limítrofes em que símbolos da luz e da sombra imbricam-se sem conquista ou submissão. Enquanto a noite continua sendo a hora mística, todo o drama dos gestos cíclicos se desenrola no crepúsculo. A caracterização destas estruturas como sintéticas ou dramáticas advém justamente da existência necessária de fases triunfantes (diurnas) e trágicas (noturnas) nas imagens dos ciclos e que se sucedem na evolução temporal. Por isso, os mitos, enquanto esquemas narrativos que se desdobram no tempo, se prestam tão bem ao regime que agora denominamos CREPUSCULAR. Também na leitura metalinguística, o mito insiste em deslizar nas fronteiras: é esboço de racionalização, pois se prende ao fio do discurso (DURAND, 2002, p. 63), mas não abandona nunca a fluidez intrínseca à sua oralidade.

Queremos insistir no caráter duplo das estruturas dramáticas. A constrição e o relaxamento ocorrem sequencialmente sem que um dos movimentos se torne dominante, de modo que podemos pensá-los como necessários um ao outro. Nas imagens ambíguas de figura e fundo percebemos este mútuo moldar-se, em que a definição de um elemento só se anuncia na presença contrastante de seu duplo. Da mesma maneira, *yin* e *yang* protagonizam, na mônada chinesa, uma relação de tensão e equilíbrio: não há posições absolutas de primeiro ou último plano, mas definição relativa e transitiva que ilustra tão bem uma estabilidade em movimento, a resolução sempre inconclusa da dualidade (§ 17).

A frequente contraposição do sol e da lua nos conduz à associação irrefletida do satélite terrestre às estruturas místicas. Pois é o próprio Durand quem aloca a imagem lunar na constelação sintética, dada a forte relação do astro, “arquétipo da mensuração” (DURAND,

2002, p. 285), com a marcação cíclica do tempo. Tanto os calendários lunares quanto o esquema quaternário, simétrico e repetitivo de sua aparição no céu noturno costuram sua simbologia à imagem cíclica do tempo, de um eterno retorno que, longínquo, condiciona nossa vida terrestre¹⁵. O sol é figura antitética, na medida em que sua presença demarca o dia e sua ausência, a noite; não há dia sem sol, tampouco noite enquanto irradia sua luz. Já a lua é ambígua, pois conhecemos bem as noites sem ela, assim como reconhecemos sua silhueta no céu já (ou ainda) amanhecido. O sol possui apenas uma face visível ao olho nu – redonda, una e indivisa –, enquanto a lua sempre se apresenta em perfis. Não seria a lua, então, o astro crepuscular por excelência? Afinal, ela é a luz da noite, ainda que apenas emprestada do sol posto, que clareia sem iluminar, brilha sem ofuscar (§4).

Durand (2002) defende que as estruturas dramáticas imbricam o ser humano no tempo, permitindo-lhe vivenciar ora a confiança no devir desde sempre traçado, ora o eterno retorno das histórias conhecidas, movimento cíclico que nos lança de volta ao passado sem nos prender a coisas velhas. Nesta segunda forma de enfrentamento às faces do tempo, o antropólogo reconhece a música como uma de suas mais reveladoras manifestações. O eixo estrutural das imagens sintéticas é a *coincidentia oppositorum* (DURAND, 2002, p. 346),

¹⁵ Na canção *Trovoada*, Gilberto Gil e Milton Nascimento (2005) retratam um sonho no qual um “cavaleiro das luas e das estrelas” fala ao sonhador sobre o ciclo lunar: “Falou das quatro luas, / a nova, a que cresce, a cheia e a que diminui. / Que a primeira, quando se esconde na escuridão / é de mentira, pra nos tomar o coração”. A confiança no retorno é a garantia ao homem de que sua estreita relação com o fio do tempo se mantém intacto, de que sua história linear ainda obedece aos esquemas cíclicos simbolizados pelo astro. Seu sumiço momentâneo na fase nova gera a tensão necessária para a vivência das próximas aparições, já revigorada a recepção deste devir recorrente.

cujas figurações na linguagem textual frequentemente remetem aos conceitos do universo musical: “harmonização de contrários”, “adaptação e assimilação em harmonioso concerto”, “sintonia”, “ritmo”, “tempo cíclico”, entre outras. Por isso, Durand (2002, p. 349) dirá que “a música nunca se liberta do drama” e que o imaginário possuiria uma “estrutura ‘musical’” (2002, p. 348).

Destacamos anteriormente que mito e música guardam íntima relação no solo fértil do imaginário. As frequentes aparições do sopro, do assobio e do canto nas cosmogonias produzidas na imaginação compartilhada da humanidade insinuam que haveria uma estrutura musical do mito e, em contrapartida, uma estrutura mítica da música. Ou seja, a música possui em sua constituição um estofa dramático-narrativo, em que a história se desvela em encontros e desencontros sempre presos ao fio do tempo que os conduzem, mas que, simultaneamente, se subjugam ao seu andamento. A música é tempo, mesmo que se reedite aqui o tempo mágico do mito, desamarrado do imperativo linear e cronométrico da física moderna. Inviolável, o tempo próprio da música não se pode alterar sem que se a descaracterize. Para dela participar, para vivenciá-la, é necessário deixar-se levar em seu ritmo, alienar-se em seu andamento e ver todas as demais referências que nos cercam condicionarem-se a ele.

Há na música uma dialética sempre presente, marcada no ritmo e nos motivos cujas origens estão, como nos ensina Durand (2002), nos gestos implicados em nossa existência corporal. O eterno retorno está inscrito na respiração (inspiração e expiração) tanto quanto no batimento cardíaco (sístole e diástole), na constância rítmica do funcionamento fisiológico. O desdobrar da vida se fia na repetição dos movimentos involuntários do corpo, assim como a música se organiza em função do ritmo¹⁶; esta se faz, assim, reedição da pulsão vital do homem,

¹⁶ Algumas manifestações eminentemente rítmicas da música modal guardam em seu caráter cíclico o elo formal mais forte com a ritualística das religiões e dos mitos.

e, por extensão, de seu cosmo circundante. Quando ligo o rádio ou estou diante de um intérprete e sinto a marcação rítmica do som em outros pontos de meu corpo que não o ouvido, quando o pensamento sobre as estruturas harmônicas se vê abafado por uma percepção pré-reflexiva do movimento que o som provoca em minha carne, criam-se as circunstâncias em que se sobrepõe o acordo travado entre minha vivência bioantropológica e a consistência pulsátil da música. O corpo embala, e em seu balançar, tem-se uma sensação de naturalidade, como se a música participasse em suas presenças e ausências necessárias (sons e silêncios) de minha “verdade celular”, do movimento condicionante que me faz mais que máquina viva.

São diversas as ligações míticas, segundo Wisnik (2004), entre a música e o oceano. Apolo e Dionísio, as duas divindades que Nietzsche sustenta como os polos contrários do gênio artístico grego, encontram-se em narrativas marítimas. Conta Wisnik (2004, p. 72) que Arion, músico aprisionado por marinheiros, toca sua lira aos golfinhos (delfins) de Apolo, que o salvam do afogamento. Entretanto, é Dionísio, deus da música, quem transforma alguns piratas nestes animais, incumbidos desde então a auxiliar os náufragos, sob o comando de Apolo. Junção do furor das águas com a salvação flutuante, da loucura dionisíaca com o brilho límpido do apolíneo, o mar é palco do mesmo e incessante movimento que faz da música perpétua prisioneira do tempo dramático. O oceano (§19) é como dois mundos, um da superfície e outro da profundidade, um da flutuação, outro da entrega. Não à toa, o mergulho se prestará tão bem como imagem dos procedimentos psicanalíticos, onde o inconsciente se representa pelas águas profundas. Os mesmos movimentos cíclicos que encontro em meu ser corporificado posso os ver no ir-e-vir das ondas ou nas oscilações das marés. Assim, nossa própria existência carnal pode ser comparada ao mar e sua complexidade uni-dual, ligando por extensão o ser à música oceânica. Da mesma forma como Wisnik (2004, p. 72) reconhece um “caráter oceânico do som”, podemos indicar então um CARÁTER SONORO DO SER.

A caracterização dialética da expressão musical é particularmente relevante para a sua inserção no regime crepuscular das estruturas sintéticas. O que nos permite deixar de lado a ideia puramente circular é o retorno sempre transformado que ela propõe, como a do herói que retorna de sua jornada (conforme o caminho arquetípico exposto por Campbell, 2007). Na magistral *Variações Goldberg* (BACH, 1999), modelo de engenharia musical, Johann Sebastian Bach releva o poder transformador do percurso. Sua ária de abertura é seguida por trinta variações meticulosamente elaboradas, construindo padrões de fundo harmônico, estilo musical e andamento. As variações mencionadas no título se constroem sobre as linhas de baixo (registros mais graves da estrutura harmônica) da ária de abertura, com alterações eventuais em algumas das partes. A partir da terceira variação, elas podem ser agrupadas em tríades que mantêm certa constância estilística: um cânone, uma peça de gênero e um *arabesque*. Os cânones também possuem organização sequencial, pois a variação 3 é desenvolvida em uníssono, enquanto a 6 traz a segunda voz em tonalidade de segunda maior, e assim por diante, até a variação 27 em nona. Apesar da aparente simetria da composição, seu efeito está longe de ser um produto mecânico e sem vida. Pelo contrário, a impressão de se estar diante de algo sublime logo invade o apreciador, e mais do que imaginar a vida capaz de produzir a obra, ele verá na própria obra o que há de vida. E quando Bach faz repetir a ária de abertura após a sua saga musical (cuja duração varia de 50 a 90 minutos, dentre as mais conhecidas interpretações – Glenn Gould, Rosalyn Tureck, Karl Richter, Wilhelm Kempff dotam cada gravação de impressões distintas), não é a mesma canção que sentimos, ainda que nota por nota reproduzida. No tempo, não há repetições idênticas, senão semelhanças. “*Aria da Capo è fine*” (anotação que acompanha a repetição em partitura) significa resgatar o passado, um retorno às origens que não se dá pelo puro renascimento do velho, mas pela garantia de que o tempo conhecido por similitude possibilitará o nascimento constante do novo – a *palingenesia*, na acepção de Campbell (2007).

Se a física contemporânea nos ensinou a suspender a distinção entre tempo e espaço, devemos evitar os perigos da classificação das artes que nela se baseia. Conforme nos indicou Paul Klee (2001), há uma dimensão temporal indelével na pintura, no movimento que leva o ponto à linha e a linha ao plano (ou seja, na construção parte a parte de um quadro); também na sequência do correr dos olhos pelas suas instâncias parciais e na sua apreciação global, tempo que pertence ao observador e a ele cabe dividir ou desdobrar. Poderíamos dizer que, em contraposição, a música também é espaço, não no apoio material no qual se plasma, mas nos corpos dos quais não pode prescindir para atualizar sua existência. Ou seja, nas artes plásticas há uma liberdade no tempo, porém um aprisionamento na materialidade; já a música impõe sua cadência temporal/rítmica, porém habita materialmente o corpo da pessoa (compositor/intérprete/ouvinte). Por isso, tantas vezes será a arte sonora caracterizada como um não-lugar, o espaço nulo do Tempo (MICHEL, 1956 apud DURAND, 2002, p. 348). Entretanto, entendemos o não-lugar como algo que se origina necessariamente de um lugar para nele deixar sua impressão, de maneira que existirá sempre uma ligação entre o tempo que escorre no espaço e o espaço que se expande no tempo. A canção *Tempo e Artista* de Chico Buarque (HOLLANDA, 1993), serve-nos para destacar a dialética espaço-temporal aqui tratada como evidência crepuscular:

Imagino o artista num anfiteatro
Onde o tempo é a grande estrela.
Vejo o tempo obrar a sua arte
Tendo o mesmo artista como tela.

Modelando o artista ao seu feitio
O tempo, com seu lápis impreciso
Põe-lhe rugas ao redor da boca
Como contrapesos de um sorriso.

Já vestindo a pele do artista
O tempo arrebatá-lhe a garganta.
O velho cantor subindo ao palco
Apenas abre a voz, e o tempo canta

Dança o tempo sem cessar, montando
O dorso do exausto bailarino.
Trêmulo, o ator recita um drama
Que ainda está por ser escrito.

No anfiteatro, sob o céu de estrelas
Um concerto eu imagino
Onde, num relance, o tempo alcance a glória
E o artista, o infinito.

Na esquematização gráfica proposta pela semiótica de Luiz Tatit (2002), enxergamos a evolução melódica da canção, em congruência com o ir e vir da arte entre tempo e artista (Figura 2). Notamos que a sua tessitura¹⁷ transita em uma zona relativamente estreita, sem picos ou vales destacados da zona média da melodia. Não há saltos repentinos: a sequência de notas aproxima-se de evoluções cromáticas ascendentes e descendentes que, ao fim da jornada, conduzem a música ao seu lugar de origem. É interessante como a canção se compõe de maneira cíclica, sem um estribilho ou clímax propriamente dito; daí, a impressão de monotonia e continuidade que ela oferece nas primeiras audições. É evidente que um concerto no qual o tempo se plasma no corpo cansado do artista só poderia se dar sob o céu de

¹⁷ Luiz Tatit denomina campo de tessitura a região na qual se desenvolve a altura das notas usadas na elaboração melódica. Tessituras amplas são aquelas em que se exige do cantor ou instrumento um alcance maior de notas graves e agudas, enquanto as tessituras restritas se limitam a uma faixa pequena de alturas. O diagrama é intuitivo; o seu único aspecto técnico no que diz respeito à teoria musical é a definição dos espaços, que evoluem em semitons. No caso de *Tempo e Artista*, toda a canção se desenvolve no espaço circunscrito a nove semitons (a título de comparação, *Gota d'água* e *O Que Será*, escolhidas por Tatit quando analisa a dicção de Chico Buarque, transitam no espaço de dezesseis e dezessete semitons, respectivamente).

2001). Arquetipicamente, a figura mensageira das esquinas relaciona-se a Hermes, divindade grega das estradas e do comércio, do intercâmbio, dos professores e ladrões. A encruzilhada é por excelência a imagem do caminho, do entre-lugares, a exemplo das estações de trem e suas plataformas abarrotadas de gente que vem e gente que vai¹⁸; é o ponto de encontro das rotas, dos percursos e projetos, onde as ações humanas se concentram. O mesmo entre-lugares que é o tempo, não o que se perde, mas o que se ganha na canção (TATIT, 2002). Não seria de se espantar, assim, se em toda esquina se ouvisse música (em tempo: haveria melhor nome que “Clube da Esquina” para o ilustre agrupamento de músicos mineiros?).

Hermes, senhor das encruzilhadas, também é o criador do primeiro instrumento musical. A partir do casco de uma tartaruga e das tripas bovinas, constrói a lira com a qual encanta os deuses do Olimpo. Aqui, o ponto de aproximação: estação e encruzilhada são pura passagem, como também o é a música que me habita, mas que efêmera logo se esvai, hermesiana, deixando para trás não uma ideia, mas um sentido. É uma imagem simbólica, recorrente, redundante; é proliferação, profusão, saturação, por mais minimalista que queira ser. Não é nunca subterfúgio de economia, como Durand (2000) observa nas funções da linguagem. É de se notar que em poucos momentos falamos sozinhos, mas cantamos sozinhos não raras vezes, porque há mais que linguagem na música. Zuckerkandl (1997, p. 184, tradução nossa) explica o retorno do canto ao cantor: “o som não se dirige a ninguém, simplesmente se exterioriza – mas não como simples expressão, porque não permanece no exterior, deve

¹⁸ Novamente, a sabedoria de Milton Nascimento, desta vez acompanhado de Fernando Brandt, vem ao nosso auxílio. Em *Encontros e Despedidas*, desenrolam o caráter transitório, imerso no movimento, que é a vida na estação de trem: “Todos os dias é um vai-e-vem, / a vida se repete na estação. / Tem gente que chega prá ficar, / tem gente que vai prá nunca mais [...] E assim chegar e partir... São só dois lados da mesma viagem. / O trem que chega é o mesmo trem da partida. / A hora do encontro é também, despedida / A plataforma dessa estação é a vida desse meu lugar / É a vida desse meu lugar / É a vida...” (NASCIMENTO; BRANDT, 1985).

retornar. O ouvido que há de percebê-lo é o ouvido interno da pessoa que o cantou”. Por isso, caracterizamos a música como imagem, imagem sonora, que entrepenetra o imaginário nos interstícios da palavra (André Michel apud DURAND, 2002, p. 348). Como tal, é chave interpretativa, mediadora entre a consciência e um saber que está para além dela ou de sua ligação arbitrária com um objeto (que objeto a música significaria senão ela mesma?). O símbolo oculta sempre um mistério não revelado, uma incompletude na sua constituição signíca, que é a medida de seu transbordamento. Por isso, não pertence a música exclusivamente ao universo da conceituação, mas insere-se no mesmo mundo imaginativo do simbolismo visual e do devaneio literário. Será precisamente esta dimensão musical seu casamento com as estruturas míticas, cujo sentido está para além do designável pela linguagem cotidiana. A crescente separação entre a música e a palavra instigou Zuckerkandl a refletir sobre o universo no qual transita o som, onde as conceituações perdem terreno para uma automanifestação de sentido:

[*O som*] despregou-se em uma esfera vital própria, separou-se totalmente da linguagem e do mundo em que temos confiança como falantes, não apenas do mundo dos objetos visíveis-palpáveis, mas também de todas as coisas designáveis com palavras. [...] Para Nietzsche, trata-se de uma saída do mundo da palavra, do mundo do que se pode exprimir em palavras, um passo [...] ao nada das coisas (ZUCKERKANDL, 1997, p. 174, tradução nossa).

Queremos, a partir desta localização da música no campo do imaginário, apropriarmos de contribuições que Gaston Bachelard oferece para a compreensão de uma poética do devaneio, notando como algumas de suas categorias de leitura podem auxiliar em nossa busca farejante por um Ser musical. Nosso segundo e terceiro atos a esta aproximação se dedicam.

Ato II

Tempo e Música

Mas a vida é urgente.

– Beatriz Fétizon

Todas as manhãs do mundo são sem retorno.

– Marin Marais, como personagem em “Todas as
manhãs do mundo”

Quando assumimos que a música – na sua dimensão que mais nos afeta por fazer cantar o corpo pré-reflexivo – se assenta no campo da imaginação, distanciamos-nos também de uma demasiada racionalização da experiência musical. Isso se torna claro a partir da impressão do tempo: ainda que a engenharia da composição tenha tão decisivamente imposto as marcações de andamento às suas produções, ainda que o maestro sustente a organização cronométrica da orquestra em justa precisão da mesma forma como o violeiro se deixa conduzir na regularidade do galope¹⁹ – ainda assim a música se lança para fora do tempo linear. O mito é sua medida. Tal qual a imagem, que na imediata representação desdobra errantemente seu próprio tempo, a música faz derreter-se o relógio da escuta (figura 3).

Algumas obras explicitam a sensação de um tempo maleável, como o Prelúdio de *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner. A primeira sequência de notas soa como brilho sutil (um luar se esquivando da nuvem noturna, talvez?): nasce *pianissimo*, *crescendo*, *decrescendo*, morre *pianissimo*. Essa passagem, por mais breve, já embaralha as noções de limite: quando começou, exatamente, se não percebi quando o não-som passa a ser som? Ela invade o tempo que a precede, cresce para trás, participa da minha vida anterior à audição – ou é minha vida que participa da audição, construindo na coleção de incertezas gravadas em recordações a matéria bruta para as sensações que estão por vir? Simultaneamente, modifica a percepção do tempo

¹⁹ Encontra-se o “galope” como denominação para uma série de gêneros musicais. Aparentemente, um dos primeiros usos do termo serviu para designar uma dança ligeira de origem europeia, cujo ritmo binário se assemelhava aos passos marcados do cavalo. No Brasil, seu uso mais notório é nos repentos, arte nordestina de poesia, engenho e improviso. O “galope à beira mar” é uma das variantes mais conhecidas. Elomar Figueira de Mello também fez uso do termo – no caso, o “galope estradeiro” para caracterizar algumas de suas obras sinfônicas. Para o compositor, “uma sinfonia é uma viagem que se empreende de um lugar para outro, em corpo ou em espírito”; por isso, imaginou “um cavaleiro ou cavaleiros que se vão de aqui para acolá, alhures. Constando a viagem de um primeiro galopar, um pouso para descanso e por fim a retomada do segundo galopar até o lugar de destino. Entendendo-se aí os três movimentos do galope” (MELLO, 2008, p. 29).

para frente, pois não sei quando o som novamente brotará do silêncio apreensivo... que por fim brota numa segunda sequência, resposta à primeira. Repete o movimento, do nada ao nada, apenas um grau a mais de tensão pela altura e volume. Logo vem a terceira; qual o limite da aflição? O que era apreensivo torna-se angustiante e os silêncios são cada vez mais longos. Encurta-se a frase, notas indecisas, inconclusivas. Depois da pausa, mais duas notas. E novamente. Já não há *decrescendo*: tudo prepara o drama. Suspendo a respiração esperando um ataque orquestral que não chega... O ouvido não aguarda as notas, queima largada, volta meio passo, espera na ponta dos pés... E as notas desta vez saem antes e me pegam despreparado. Os músculos antes contraídos se deixam levar pelo som que enfim vibra em duração, exceto pelo canto da boca que esboça um sorriso. Os olhos preparam uma lágrima que não cai. Estou entregue ao tempo da música.

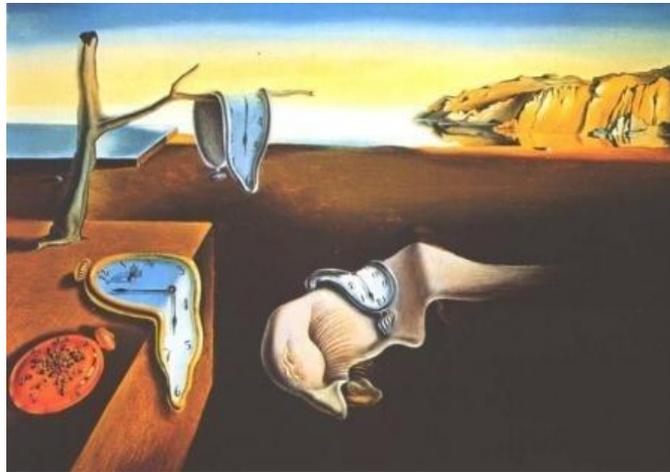


Figura 3 – *A persistência da memória*, por Salvador Dalí.

Fonte: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=79018, acesso em: 04 abr. 2009.

Tratamos numerosas vezes do tempo cronológico ou do não linear, do tempo da música, tempo maleável, tempo mítico... Caberia aqui alguma reflexão sobre a natureza do tempo, mesmo que de maneira breve, para favorecer a compreensão do pensamento que delineamos. Duas noções desta investigação serão de primeira importância: de que a música se configura como princípio organizador do tempo; e de que a ideia de um impulso criador possa estar relacionada à realidade do tempo localizada no instante, mais que na duração. Começamos deste segundo objetivo, para o qual mobilizaremos fundamentalmente dois textos de Gaston Bachelard: *A Intuição do Instante* (2007) e *A Dialética da Duração* (1994).

Se o enigma agostiniano sobre o tempo foi tantas vezes recordado – como em Boutang (2000), Merleau-Ponty (2005) e Norbert Elias (1998) –, é porque ressoa tão autêntico. Permitam-nos citá-lo ainda outra vez:

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? SE NINGUÉM MO PERGUNTAR, EU SEI; SE O QUISE EXPLICAR A QUEM ME FIZER A PERGUNTA, JÁ NÃO SEI. [...] De que modo existem aqueles dois tempos — o passado e o futuro —, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade. Mas se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa da sua existência é a mesma pela qual deixará de existir? Para que digamos que o tempo verdadeiramente existe, porque tende a não ser? (AGOSTINHO, 1980, p. 265, grifo nosso).

Sem que a questão seja posta, o espírito vaga em sua vivência inercial no tempo, deriva sem resistências na sequência imposta. Sabemos o que é o passado, o que é o futuro, como nossa vida se articula através do tempo; mas toda tentativa analítica, todo esforço de

racionalizar as incontáveis contradições que se impõem quando o tempo ocupa o centro de nossa reflexão coloca as certezas em suspensão. Basta que a pergunta seja feita, que a inquietude me assalte neste aspecto que tomava por evidente, para que as dúvidas se instalem e que todos os juízos opostos pareçam igualmente plausíveis. As perguntas se mostram as mesmas, subjacentes a soluções tão díspares quanto as do próprio Agostinho, Kant, Heidegger ou Bergson. Mas o conhecimento exige de nós que tomemos uma posição; Bachelard (1994) entende que o conceito traz a marca de tudo o que para ele recusamos: “o conhecimento não é, por sua essência, uma polêmica?” (BACHELARD, 1994, p. 20).

De que é feito o estofo do tempo? Que restaria dele se lhe extraíssemos toda a matéria, toda substância contingente? Como viveríamos no tempo, tendo resgatado sua pureza original? Levantamos aqui a posição de Henri Bergson pelo fato do filósofo figurar como mais importante interlocutor de Bachelard no que concerne à polêmica temporal. A resposta bergsoniana não encontra hesitação: é a continuidade a única realidade do tempo. A DURAÇÃO é o tecido inteiriço do tempo pelo qual a existência desliza. A teia que costura todas as ações e inviabiliza o isolamento de qualquer sistema coloca a roda do tempo na verdade incontestável da sucessão (BERGSON, 2006a, p. 6). Os instantes cingidos, apartados de seu passado e futuro, só o são por artifício da consciência, incapaz de apreender a complexidade totalizante da duração. A vida interior do homem é semelhante a um escoamento, sem que haja qualquer coisa para escoar. Quando pensamos em COISAS ou ESTADOS, fatiamos o fluxo contínuo em instantâneos artificiais (BERGSON, 2006b, p. 51); uma vez postos de lado, o que nos resta é a intuição de uma incansável transição perpétua. A ideia de mudança, assim, será radical, pois Bergson não aceitará as discontinuidades abruptas como quebras no repouso do ser – o ser não repousa. Não pode haver, assim, discontinuidades. Todo evento se encontra inscrito no desenrolar do contínuo: “a verdade é que mudamos sem cessar e o próprio estado já é

mudança” (BERGSON, 2006a, p. 2). Em resumo, há dois aspectos centrais na concepção bergsoniana que serão frontalmente contestados por Bachelard: a realidade do tempo é a duração, seu fluxo contínuo que faz desenrolar as ações; e as mudanças não se devem a descontinuidades no plano da duração – antes, é a própria sucessão a emergência constante do novo.

Em *A Intuição do Instante*, Bachelard (2007) mobilizará a posição do historiador francês Gaston Roupnel para sustentar sua divergência com Bergson, no que tange à ideia do tempo como duração. No sentido contrário, inverte os termos na vivência temporal, assumindo como sua única realidade O INSTANTE. Ao lembrar, nossas memórias se enfileiram isoladas, como peças de um mosaico que, pouco a pouco, assumem posições relativas segundo as intenções do artesão. As lacunas em um mosaico não se preenchem, pois as peças não encontram seus lugares definitivos, como em um vaso remendado após a queda. Seus cacos não são contíguos, até que pela consciência se construa a imagem de um passado homogêneo, fluido, constante. Dessa forma, a lembrança se estabelece como coleção de instantes intelectualmente sintetizados em uma continuidade dada *a posteriori*, nunca pela pura intuição de sua duração.

Não há consciência a não ser aquela que se dá no instante. O presente é a morada solitária da consciência; todo o resto – passado e futuro – é morte. Sobre o passado, Bachelard argumenta que nenhuma passagem há para nos conectar aos mundos já abolidos, exceto pelas lembranças de instantes vividos, mas que se perdem na sucessão dramática do tempo. Ao conceder ao instante a primazia da vivência temporal, o filósofo faz destacar a tragicidade de um tempo que não volta nunca, de um irreduzível sepultamento dos instantes já vividos em detrimento daqueles que o presente nos concede em plena solidão. Em vez de pensar o homem sempre ligado a ele próprio, entende a ação presente como despojamento em relação ao passado:

O instante é já a solidão... É a solidão em seu valor metafísico mais despojado [...]: por uma espécie de violência criadora, o tempo limitado ao instante nos isola não apenas dos outros, mas também de nós mesmos, já que rompe nosso passado mais dileto (BACHELARD, 2007, p. 18).

Tão importante quanto a reflexão sobre o passado são as implicações da crítica bachelardiana à noção do devir. Esse mundo ignorado, tão morto quanto o passado, depende dos atos decisivos e imprevisíveis dos instantes presentes para tomar forma: “[...] O futuro não passa de um prelúdio, de uma frase musical que avança e é ensaiada. Uma única frase. O Mundo só se prolonga por uma curtíssima preparação. Na sinfonia que se cria, o futuro só é assegurado por uns poucos compassos” (BACHELARD, 2007, p. 55). Por isso, o instante surge revestido de uma força imprevista, capaz de nos desconcertar diante de uma novidade hostil ou de maravilhar no ápice da criação. É na efemeridade do instante que o mundo se constrói, se destrói, se reconstrói. Singular e inapreensível, o instante não é a ponte entre o passado e o futuro; antes, “é produtor de imprevisíveis novidades e é gerador de fatos novos, que se distinguem dos momentos antecedentes e dos que lhe sucedem” (PAIVA, 2005, p. 123). Oblitera-se, assim, na radical ruptura que os instantes impõem ao fio do tempo, a noção bergsoniana da duração. Laplantine e Nouss (2002, p. 98) corroboram a caracterização da vida como “uma sucessão de momentos presentes”, impossível de se imobilizar no determinismo da duração e dos conceitos definitivos. No campo do pensamento antropológico, valorizarão as revelações mesmo imprecisas e inacabadas dos instantes na iluminação das complexas questões da contemporaneidade.

Paiva (2005) explicita, em sua pesquisa acerca da imaginação na obra de Bachelard, a importância desta concepção roupenliana do tempo para o desenvolvimento que o filósofo imprime em suas obras “noturnas”, quer dizer, dedicadas à sensibilidade e à criação poética. Em estado de devaneio, o poeta não se fia no curso de uma duração; a iluminação que o assalta vem em quebras descontínuas, a romper com a ordem da imediata causalidade. Sua criação advém de

uma mudança brusca da direção insinuada pelo hábito dos instantes. Evidentemente, Bergson quis em sua obra *A Evolução Criativa* demonstrar como a criação do novo não é incompatível às premissas da duração. Entretanto, Bachelard busca indicar com que maior naturalidade poderíamos pensar nestas mudanças como ruptura em relação ao aprisionamento em um desenho dado em bloco, nas trajetórias imemoriais da continuidade. A noção de instante vê o presente irromper em jatos de novidades absolutas, como o *insight* decisivo que de súbito toma o homem e abre diante dele novas possibilidades.

Enquanto na duração bergsoniana a ação – vagarosa, mas constante – se desenrola na história, a filosofia bachelardiana se pensará pelo ato, a decisão instantânea, trágica, original e abrupta que sobrevém ao ser, como “deliciosas e frágeis novidades de um pensamento sem história, de um pensamento sem pensamentos” (BACHELARD, 2007, p. 39). Também no campo da racionalidade e da empiria, Barthes (2003) fala-nos do *insight* como essa descoberta súbita de uma solução heterogênea, inaudita, que não advém de uma continuidade lógica prevista. O *insight* põe fim à relação de causalidade para trazer à tona aquilo o que não poderia, na imediata sucessão contínua, ser possível. Não se trata de aperfeiçoamento das coisas conhecidas, mas de algo novo, não previsto, que nos assedia como grata surpresa, talvez do mesmo modo como os primeiros ocidentais a contemplar a fineza e o brilho da seda se surpreenderam ao conhecer sua inesperada origem²⁰. Especificamente no pensamento científico, mesmo o racionalismo epistemológico de Karl Popper abrirá espaço para uma concepção

²⁰ “Assim também se, antes da descoberta da seda, alguém tivesse falado de um fio para a fabricação de roupas e móveis, fio que supera de muito o fio de linho e da lã, em finura e solidez ao mesmo tempo, assim como em brilho e suavidade, as pessoas teriam pensado que se estaria falando de alguma planta oriental, ou da mais delicada pele de animal, ou então das plumas e da penugem de certos pássaros; mas certamente não passaria pela mente de ninguém que se trata da obra de um pequeno verme, e de uma obra tão abundante que se renova e se reproduz todos os anos” (BACON apud BARTHES, 2003, p. 356).

descontínua das ideias. Afirma Popper (2004, p.32) que “não existe um método lógico de conceber idéias novas ou de reconstruir logicamente esse processo. [...] toda descoberta encerra um ‘elemento irracional’”, que não cabe à *ars probandi* da ciência investigar. Se a lógica falha na articulação entre o marco zero de determinada justificação teórica e seu estado anterior que permitiu o nascimento primeiro da ideia, é porque a própria noção de causalidade, cara à definição lógica, não encontra aí seu lugar. Inversamente à causalidade que se funda no contínuo, a invenção não permite articular determinado estado ao instante nascente, o que implica na aceitação da ruptura como princípio determinante da *ars inveniendi*.

Vejamos uma consideração de Hannah Arendt sobre a emergência da novidade:

O novo sempre acontece à revelia da esmagadora força das leis estatísticas e de sua probabilidade que, para fins práticos e cotidianos, equivale à certeza; assim, o novo sempre surge sob o disfarce do milagre. O fato de que o homem é capaz de agir significa que se pode esperar dele o inesperado, que ele é capaz de realizar o infinitamente improvável (ARENDDT, 2005a, p. 191).

Não seria a vida humana já produto de infinitas improbabilidades (ARENDDT, 2005a) – ou, como coloca Bachelard (2007), uma soma de acidentes, uma soma ela própria acidental? Quantas vezes a causalidade natural não se quebrou para que a humanidade tomasse sua forma hoje conhecida? Apesar de Darwin evocar a fórmula latina “*Natura non facit saltum*”, não seria cada mutação, a desenhar a vagarosa trilha evolutiva do *homo sapiens sapiens*, uma necessária descontinuidade, fruto da estranha alquimia do acaso? E não seriam os atos humanos portadores também da novidade, da capacidade de trazer à luz o inesperado? A noção do milagre humano, proposta por Arendt, sintetiza o espanto com que defrontamos o ato improvável. O tempo não será o eixo condutor das reflexões da pensadora, mas antes a renovada originalidade do nascimento, o fato de que cada homem é singular e, mergulhado nessa condição humana, traz ao mundo o frescor de sua novidade. Porém, quão profundamente

a concepção do tempo como instante se funde em suas palavras! Que termo enunciaria com mais precisão a epifania do instante que o “milagre”?

Augusto de Campos (2009, p. 41, grifo nosso) fornece-nos um belo testemunho de seu processo criativo: “Cada poema que faço é para mim uma questão de vida ou morte. E tenho sempre a sensação de que tenho que aprender tudo de novo. A poesia, para mim, é quase uma impossibilidade, UMA IMPOSSIBILIDADE QUE UM ACASO TORNA POSSÍVEL”. Assemelha-se, assim, ao errante leitor que vasculha a Biblioteca de Babel, contada por Borges (1999), em busca de sua poesia que é também seu destino. Perde-se entre as galerias hexagonais no infinito universo dos livros possíveis, sabendo que “a possibilidade de que um homem encontre a sua [vindação], ou alguma pérfida variante da sua, é computável em zero” (BORGES, 1999, p. 83). Sai em luta com as palavras, “luta vã”, na sentença de outro peregrino. “Entanto lutamos”: perscruta, palmo a palmo, esperando que uma breve felicidade do acaso – quem sabe guiado pelas mãos cegas de uma intuição – o coloque no caminho da poesia. E a impossibilidade virtual, a intolerável sensação de uma infinita coleção de livros preciosos descansando nos cantos do sempre próximo cômodo, dá lugar a uma fagulha iluminada de que algo de valor foi encontrado, de que, a despeito das chances, o novo pôde emergir. Em uma análoga biblioteca de sons, seria tarefa do músico buscar, em um “teclado incomensurável”, a coleção de toques que faria ressoar algum sentido na existência dos homens:

[...] o campo aberto ao músico não é um teclado mesquinho de sete notas, mas um teclado incomensurável, ainda quase totalmente desconhecido, em que apenas aqui e ali, separados por espessas trevas inexploradas, alguns dos milhões de toques de ternura, de paixão, de coragem, de serenidade que o compõem, cada um tão diferente dos outros como um universo de outro universo, foram descobertos por alguns grandes artistas que nos prestam o serviço, despertando em nós o correspondente do tema que encontraram, de nos mostrar quanta riqueza, quanta variedade, sem que saibamos, oculta essa grande noite impenetrada e desencorajadora da nossa alma que tomamos por vazio e nada (PROUST, 2002, p. 275).

Queremos reforçar, então, o eixo do argumento: para Bachelard, a questão do tempo é indissociável da concepção da criação poética. Ao atribuir a realidade do tempo ao instante e não à duração, entenderá a continuidade como construção intelectual *a posteriori*, um esforço deliberado para conectar os pontos cingidos da experiência.

Entretanto, há ocasiões em que ficaremos tentados a encontrar na explicação dos fenômenos que nos circundam uma defesa contundente da duração como realidade temporal. Diversos pensamentos e sentimentos “duram”. A melodia “dura”. Bachelard, ainda seguindo de perto o pensamento de Roupnel, defende que a duração não passa de impressão condicionada pelo hábito de ver nascer, vez após outra, instantes que se assemelham. Assim, a continuidade é apenas uma impressão do hábito cultivado da repetição, ou seja, de um RITMO. O indivíduo deve sua frágil coerência à harmonia de ritmos temporais que mobilizam sua energia na transposição dos vazios entre os instantes; por isso, é etérea, “frágil e livre como uma sinfonia” (BACHELARD, 2007, p. 70). Um sentimento que dura é aquele que instante após instante se renova pelo hábito. Da mesma maneira, saber executar uma música ao piano consiste no hábito recorrente que não se desdobra sem o esforço, sem a decisão diária de a ele se entregar. Em qualquer instante, o pianista poderá abandonar a peça e quebrar seu hábito, o que será determinante na sua dificuldade de, nos momentos subsequentes, executá-la como fizera. A recorrência, assim, não se limita a ser o retorno do sempre igual. Ela é o ato revestido de nova firmeza, a decisão que, inscrita no ritmo, recomeça uma ação.

E quanto à melodia? Como contestar a sua fluência, o encadeamento seguro de cada nota na totalidade da partitura? Tal qual a vida, o pensamento e a história, a música figurará

como uma das metáforas por excelência da passagem fluida do tempo. Percebendo isso, Bachelard entende a música como um exercício difícil de temporalidade, e dedicará grande parte do capítulo 7 de *A Dialética da Duração* (1994) a desfazer a ideia de que sua apreensão só pode ser compreendida na continuidade. É necessário sustentar que a duração não passa, ela própria, de uma metáfora do tempo.

Ouçó agora uma peça de Franz Schumann (1987). Integrante de um ciclo intitulado *Cenas Infantis* (*Kinderszenen*), é magistralmente arquitetada em torno da aparente contradição entre as imagens do ser criança e de uma vagarosa melancolia. O título é preciso na ambiguidade: *Quase Sério Demais* (*Fast Zu Ernst*). Certa seriedade pode pertencer ao universo das vivências e lembranças infantis, mas sua medida é justa. Schumann vai flertar com este limite, quase o ultrapassa. Mas algo garante que a infância ainda pode ser o terreno de sua música: a curta sequência taciturna de harmonias no modo menor que dão partida à peça atinge seu descanso em leve tríade maior, como um meio-sorriso. Este, retomado no início da segunda sequência, acaba seu próprio percurso voltando ao menor. A alternância persiste por toda a extensão da peça, jogando com a leveza de uma ternura e de um choro contido.

Auxilia-nos Merleau-Ponty (2006a) a melhor compreender a maneira como o sentido se estabelece na audição da peça. Amparado nos avanços da psicologia da forma (*Gestalt*) em relação ao behaviorismo pavloviano, destaca que a percepção não se configura como a soma das reações fisiológicas a determinados estímulos. Merleau-Ponty defende que o fenômeno perceptivo deve ser buscado no organismo, e não nos fatores externos de estimulação. Esta posição está claramente exposta no seguinte excerto:

[...] não podemos ver no funcionamento nervoso o acionamento de dispositivos preestabelecidos, que os estímulos, na razão de suas propriedades objetivas, viriam acionar de fora. O processo fisiológico que corresponde à cor ou à posição percebidas, ao significado da palavra [*e, por que não, à continuidade da melodia*] deve ser

improvisado, constituído ativamente no momento da percepção. [...] Não são os estímulos que fazem as reações ou que determinam o conteúdo da percepção. Não é o mundo real que faz o mundo percebido (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 139).

Em que consiste a percepção da melancolia infantil de *Quase Sério Demais*? Estaria nos gatilhos fisiológicos que disparam uma corrente de significação unívoca, das terminações nervosas de meu aparelho auditivo à sombra de minhas memórias imaginadas da infância? Parece certo que não. Nunca encontrarei meramente na recepção fisiológica as determinações de uma percepção, de um sentido – até porque nem determinados são. Localizarei a fonte da experiência fenomênica no meu próprio organismo, no meu contato imediato aos estímulos do mundo exterior. As notas não têm valor absoluto no encadeamento sonoro da melodia: seu sentido só se dá na relação, na massa sonora indecomponível que se apresenta à minha experiência musical. Mas sou eu próprio, como consciência, que moldo o conjunto, que transbordo as notas com sentimento. Na partitura, elas permanecem indiferentes à emoção.

Merleau-Ponty, assim, nos ajuda a pensar o que Bachelard entende como síntese subjetiva da continuidade na música. As sensações despertadas pela ação musical não possuem ligações intrínsecas, dependendo de “ressonâncias sentimentais” (BACHELARD, 1994, p. 107) para que ganhem sua duração. Aprendemos a continuidade de uma melodia pela recorrência das impressões, pelo ritmo que põe em movimento minha apreciação. Bachelard esclarece a maneira como o jogo dialético da música lhe confere a sensação de fluxo contínuo. Evidentemente, encontramos em muitas das melodias uma impressão de fechamento, como se o desenvolvimento estivesse desde sempre contido nos temas iniciais. Porém, a expectativa que a sequência sonora resolve enquanto se desenrola só nasce *a posteriori*. Não há conexões melódicas entre, por exemplo, o refrão e suas repetições. Apenas nos damos conta de uma expectativa quando o tema se repete ou uma cadência se resolve, como se a conclusão apenas pudesse ser aquela que efetivamente se desvela: “A melodia dura porque retoma. A melodia joga

dialeticamente consigo mesma; ela se perde para se reencontrar [...]. Assim, o que confere uma continuidade leve e livre à melodia é essa espera totalmente virtual, que não é real senão *a posteriori*, que é apenas um risco a correr, uma possibilidade” (BACHELARD, 1994, p. 107). Como não há regras definitivas para se encadear a melodia, a duração é formada pelas reconstruções sentimentais da alma que a contempla, num jogo de emoções, recordações e desesperanças. Aprendemos, assim, sua duração.

Ao buscarmos apoio na noção bachelardiana do instante, melhor nos munimos para incursionar no terreno da música, particularmente na sua capacidade de nos afetar. Pois ela altera afetos, invade-me sem cerimônias (como recusar o fluxo da melodia, como isolar o corpo da sua vibração?). É arrebatadora, a música, como deve ter percebido Proust – cuja obra grandiosa em mais ocasiões frequenta Bergson do que Bachelard... De todo modo, a reflexão de Swann sobre uma pequena frase musical que embalara o amor compartilhado com Odette serve-nos bem para desenvolver esta questão particular:

E enquanto ela passava [*a frase musical*], leve, calmante e murmurada como um perfume, dizendo-lhe o que tinha para dizer, e de quem ele escrutava todas as palavras, lamentando vê-las se evolverem tão depressa, Swann fazia involuntariamente com os lábios o movimento de beijar na passagem o corpo harmonioso e fugidío. [...] Tais encantos de uma tristeza íntima era o que ela tentava imitar, recriar, e até mesmo a essência deles que, no entanto, é a de serem incomunicáveis e de parecerem frívolos a todo aquele que não os sente, a pequena frase a captara e tornara visível. [...] Sem dúvida a forma sob a qual os codificara não poderia se resolver em raciocínios. [...] Swann considerava os temas musicais como verdadeiras idéias, de um mundo diverso, de uma outra ordem, idéias envoltas em trevas, desconhecidas, impenetráveis à inteligência, mas que nem por isso são menos distintas umas das outras, desiguais de valor e de significado entre si. Quando [...] mandara tocar de novo a pequena frase, procurava descobrir como, à maneira de um perfume ou de

uma carícia, ela o aliciava e envolvia, e percebera que aquela impressão de doçura retraída e friorenta era devida à leve separação entre as cinco notas que a compunham e à evocação constante de duas delas; mas, na realidade, sabia que raciocinava assim não sobre a própria frase porém sobre simples valores, que substituíam, para comodidade de sua inteligência, a entidade misteriosa que ele havia percebido [...] naquela recepção onde ouvira a sonata pela primeira vez (PROUST, 2002, p. 274).

A música, como na reflexão de Swann, se presta bem às metáforas sinestésicas, porque parece sintetizar com naturalidade algumas das propriedades que dinamizam os demais sentidos. “Mais vigoroso, mais rápido, mais necessário e infalível”, conforme caracterizado por Schopenhauer (2005, p. 337), o efeito musical compartilha com o perfume o poder inebriante do que penetra o corpo e se espalha como que por circulação em seu próprio tempo. Tentamos retê-los no centro de nossa volúpia perceptiva, mas tão inevitável quanto se fechar ao som e ao odor é perdê-los, esquivos, evanescentes. Os olhos, desvio-os; a boca, mantenho-a fechada; a mão, afasto-a. Mas não ouvidos e nariz, estes mantêm o organismo em vigília, aceitam seus estímulos a despeito da vontade de sua consciência. A visão parece conservar seus objetos no lugar. Sei que a imagem se forma no fundo de minha retina e que o processamento dos dados sensíveis ocorre por alguma função complexa do cérebro. Porém, nada apaga dos meus sentidos a certeza (ou o que Merleau-Ponty chama de “fé perceptiva”) de que as coisas se encontram ali, diante do meu corpo, nesse espaço do qual compartilho mas que guardam uma necessária distância para a minha contemplação. De acordo com Merleau-Ponty (2005), sinto que participo do mundo por essa aderência – por ser simultaneamente vidente e visível, de ser carne participando da carne do mundo – que ao mesmo tempo permite meu acesso às coisas e a sensação de que as coisas não estão em mim. Mas o aroma e o som, por vezes, fazem acentuar o entrelaçamento de meu corpo e do mundo, porque seus elementos me invadem com tão assertiva intimidade a ponto de dissolver sua composição na minha, de confundir seu movimento com o meu próprio.

Ao mesmo tempo, quantas imagens do tato a música não é capaz de criar? Swann quer beijar o corpo fugidio da melodia, sente-se acariciado e envolto por sua espessura. O som possui volume, densidade, textura: com que facilidade não concebemos o timbre aveludado ou áspero, as notas cheias ou as harmonias duras! E se o gosto se perfaz na combinação da voluntariedade do olhar e na permissibilidade do aroma, ouvir a docilidade das melodias se tornará exercício fácil à consciência atenta à sinestesia.

Sei que o som é produzido fora de mim, que é necessária a viagem do arco por sobre as cordas esticadas do violino para que as vibrações se ponham em movimento no espaço sob meu alcance perceptivo. Porém, a minha existência selvagem acata o assédio e o incorpora como um “não-eu meu” (expressão bachelardiana da qual tratarei em mais detalhes um pouco adiante), algo do mundo mas que é meu também. A música, “entidade misteriosa” que envolve Swann, arrebatá-o como quando contemplamos a visão de uma coisa que bem demais se ajustou à imagem casual de nossos sonhos. É como a novidade imaginante de um devaneio, atingindo de súbito um pensamento que “aguarda, numa duração que é apenas um nada de pensamento e, por conseguinte, um nada efetivo, o ataque do mundo” (BACHELARD, 2007, p. 39). De muitas frases é composta a peça de Vinteuil, mas apenas uma delas foi suficiente para fazer cair sobre Swann um cosmo poético, cujas belezas, mais do que descobertas, são reencontradas – uma estranha familiaridade que dele o permite participar sem cerimônias, como se o direito de ouvir, e assim de possuir, sempre lhe pertencera (§5).

Isso o que a imagem sonora despeja sobre Swann, essa essência incomunicável de um sentimento tornada audível pela melodia, é a evidência da força criativa da realização artística. Ratifica o despojamento da arte em relação ao propósito reprodutor expresso por Paul Klee (2001, p. 43): “A arte não reproduz o visível, mas torna visível”. E é nesse paradoxo, que põe no mesmo plano o visível e o incomunicável, que Lyotard encontrará a mais notável força

da arte, a marca do sublime, a capacidade de presentificar o impresentificável (apud FERREIRA-SANTOS, 1999, p. 70), tal como na mitologia dos orixás um número – 301 – é usado para se designar o inumerável (PRANDI, 2001). Isso só pode acontecer a partir de certa humanização da expressão artística, tirando-a do registro das coisas, meros objetos de apresentação ou representação e colocando-a naquilo o que se apresenta a seu apreciador: a fruição musical será, dessa forma, uma reconstrução do encadeamento de instantes que o material sonoro faz reverberar dentro de mim, junto a mim. Ela me acompanhará, moldará minha forma de ser, ampliará a envergadura – para dentro e para fora – da minha existência.

Mesmo quando não pensava na pequena frase, ela existia latente em seu espírito, na mesma condição de certas outras noções sem equivalente, como as noções de luz, de som, de relevo, de volúpia física, que são as ricas posses com que se diversifica e ganha expressão o nosso domínio interior. [...] A frase de Vinteuil, que nos representa uma certa aquisição sentimental, havia esposado nossa condição mortal, adquirido algo de humano que era bem tocante (PROUST, 2002, p. 276).

Tudo o que se pode dizer sobre a apreciação musical necessariamente passa pela reconstrução de seu sentido, por esse incremento do domínio interior em um processo de escuta ativa. Porque me mobiliza de maneira tão envolvente, a música trava diálogo com a minha alma, faz meu ser vibrar no seu ritmo, coloca-me em sincronia com outras almas que dela participam – compositor, intérprete, outros ouvintes. Este legado sentimental que aceito com mãos espalmadas escava as bacias nas quais tantas almas confluem e se imiscuem. O tempo da música, sua maneira particular de combinar e dinamizar instantes, torna-se o meu próprio tempo, meu ritmo reencontrado no ritmo de outrem. A música será, portanto, um veículo privilegiado da alma (ou, como se verá mais adiante, das *animas*). Nietzsche destaca a força particularmente grande da música de atuar como “suplemento da linguagem: numerosas excitações e estados inteiros de excitação que a linguagem é incapaz de representar são

reproduzidas pela música” (NIETZSCHE, [s.d.], p. 59). Nela, aprendemos a compreender o mundo e os outros de maneira diversa, mais entranhada que no olhar objetivante, pois compartilhamos uma imagem poética singular, a ressoar analogamente nas almas e corações de tantas consciências individuais. Bachelard (2008, p. 3) chamará esta propriedade da criação poética de *TRANSUBJETIVIDADE DA IMAGEM*. Por meio das imagens, temos a capacidade de, efetivamente, entrar em contato com outros sujeitos.

O compositor norte-americano Roger Sessions, buscando fugir das concepções excessivamente rígidas da composição quando dependentes da materialidade da partitura, definiu música antes como fluxo, o “movimento controlado do som no tempo” (PRAUSNITZ, 2002, tradução nossa). Em uma inversão possível dos termos, em que se destacaria seu aspecto temporal, poderíamos pensá-la como o tempo organizado pelo movimento controlado dos sons. Levando-se em consideração as características do tempo levantadas anteriormente, em específico no seu caráter irrevogavelmente instantâneo, decorre que na música os instantes são postos em relação, conduzidos pela intencionalidade da produção sonora. Mobilizando o rico vocabulário fornecido por Bachelard, poderíamos dizer que nesta organização, cria-se o *HÁBITO* que estabelece no ouvido a permanência da música e seu progresso, seja pela repetição de sons semelhantes ou justamente pelas mudanças de curso que frustram a expectativa do hábito. Nesse sentido, acreditamos que a música seja essencialmente *RÍTMICA*. Entretanto, não falamos do ritmo como estruturação formal dos sons no tempo, mas como motor que põe em movimento o encadeamento de instantes sonoramente organizados. Esses instantes não têm valor estritamente temporal – eles estão preenchidos por certas qualidades, certas texturas que tornam o instante não o recipiente vazio das marcações

cronométricas, mas um momento dotado de sentido por aquilo o que indelevelmente o compõe. Segundos, minutos ou horas não possuem valor absoluto na música; seu valor é dado pela dialética viva entre sons e silêncios, instantes e nada, tornando a marcação do relógio irrelevante na sua concepção rítmica. Todo encadeamento temporal na música será, por assim dizer, *ad libitum*²¹, pois é sempre um hábito que condicionará tanto as quebras de regularidade quanto a renovada vontade do regresso regular. A força deste componente fundamental traduz-se no que podemos denominar SENTIMENTO DA MÚSICA, aquilo o que a faz durar na caixa de ressonância que é o Ser. Pensamos, assim, de maneira análoga a Bachelard, quando descreve os sentimentos duradouros: “um ritmo que continua inalterado é um presente que tem uma duração; esse presente que dura compõe-se de múltiplos instantes que, de um ponto de vista particular, apresentam perfeita monotonia” (BACHELARD, 2008, p. 53). E se a alma entregue à música é a mesma que ama, continuaríamos com o poeta-filósofo: “uma alma amante experimenta efetivamente a solidariedade dos instantes repetidos com regularidade”.

Pois reforcemos a ideia do ritmo como marco fundamental da música, traduzida pelo hábito de recomeçar o movimento, de ver renascido o som. O fluxo musical se estabelece na intenção repetida do cantor / intérprete, a decisão tomada instante após instante de fazer voltar o anterior, de perpetuar o sentimento da música, de forjar na têmpera da alma a duração da “leviana melodia”²². O ritmo assalta o corpo, faz o corpo vibrar, coloca a matéria no hábito que suas repetições estabelecem. Já ouvimos em ocasiões diversas que a melodia e sua capacidade narrativa e lírica extraem do coração a sua substância. Em contrapartida, a arquitetura das construções harmônicas adviria do cérebro, em intenso processo de

²¹ *Ad libitum* (literalmente, “à vontade”) é expressão musical que indica liberdade ao intérprete para controlar o tempo da música, independentemente da marcação de andamento anterior.

²² Lembramos aqui da afirmação de Borges: “*Hecho de polvo y tiempo, el hombre dura menos que la liviana melodía, que solo es tiempo*”.

racionalização. Resta ao ritmo coordenar o alinhamento do corpo, sincronizar os movimentos e pulsações tanto na execução quanto na apreciação musical. Entretanto, apesar do apelo metafórico desta concepção tripartida, a música se realizará através da ação sintética entre melodia, harmonia e ritmo, ou se se quiser coração, cérebro e corpo. O eixo da síntese, acreditamos, é o corpo; afinal, não seria o coração e o cérebro partes integrantes de sua totalidade de experiência? Não sinaliza a vida o bater regular do coração, inspiração fisiológica do metrônomo? Referimo-nos às unidades estruturais do ritmo como pulsação, a mais rudimentar manifestação corpórea de um coração. Pelo cérebro, piscam as sinapses como as luzes da cidade que, dia após dia, repetem sua rotina rítmica. Ademais, toda reflexão, todo labor intelectual é tributário da experiência de um corpo encarnado no mundo, de um contato originário com as coisas dado pela percepção bruta só viabilizada através de um corpo. Dessa forma, a própria ideia de um corpo ritmado já conduz à construção sonora, integrando ritmo, melodia e harmonia. Cantar é fazer a carne cantar. De acordo com Sachs (1927), relevos do antigo império egípcio representavam cantores coletivos batendo palmas, enquanto os individuais marcavam no ar o movimento melódico com as mãos, prática denominada “cheironomia”. O pesquisador acredita que os movimentos dos braços são involuntários, instintivos na entoação melódica, mas vai ganhando sentido e intenção com o desenvolvimento da arte sonora. Já no 4º milênio a.C., esta relação já se encontra consolidada, uma vez que “cantar” (“*hsjt n drt*”) significa, literalmente, “fazer música com a mão”. A figuração simbólica para o verbo será o hieróglifo de um antebraço marcando a altura dos sons, por que não do ritmo conduzindo a melodia. Nesta instância representativa dos antigos está contida a intuição da música orquestrada por uma totalidade bioantropológica (aproveitando conceito de MORIN, [s.d.]), em que a sublime realização da arte sonora, manifestação elevada da cultura

humana, não se descosturará do Ser pré-reflexivo inscrito na natureza, de uma dimensão rudimentar da música que repõe o pensamento no corpo rítmico que o tornou possível.

A música, não obstante sua profundidade antropológica que começamos aqui a desenhar e que localiza na vivência selvagem do Ser a sua força motriz, não se limitará à manifestação individual, à satisfação solitária de quem a executa. Na sua natureza ondulatória, não existe como substância auto-contida e definida, mas antes como movimento sedento de expansão, de busca externa para sua realização. Da mesma maneira que, no aspecto físico do som, as vibrações do bordão esticado procuram o seu meio espacial circundante, a música em sua dimensão humana também buscará atualização extrinsecamente. A música, por assim dizer, ressoa duplamente: na ondulação do ar a reproduzir as vibrações de sua fonte de origem e na propagação de seu sentido no espaço compartilhado com o outro. Tornar-se-á significativa quando encontrar no ser receptivo a morada para o ritmo que propõe, como uma caixa de ressonância das significações. Esta é a conexão invisível que põe em contato o Ser que produz e o que recebe a música, vivenciando sob o mesmo ritmo, o mesmo hábito estruturante do tempo, a promessa em forma de som: serão, cantor e ouvinte, SINCRÔNICOS.

A sincronia é a plena realização de um encontro no instante. Porém, o evento não se dará, necessariamente, na monotonia, como uma reprodução idêntica de sons ressoando simultaneamente. Cada parte envolvida trará à cena sua própria “contribuição de substância” (GUSDORF, 2003, p. 25), em uma troca pela qual modos de ser distintos se tocam. Nesse sentido, ritmo também é harmonia, em uma de suas mais relevantes dimensões, que é a vibração conjunta, a vivência transubjetiva de uma pulsação, na qual se compartilha o instante criador, um devaneio arrebatador. Temos muito a ganhar ao resgatarmos as contribuições de Corrêa (2003) acerca do termo “harmonia”, numa investigação arqueológica que revelou para ele três agrupamentos de sentido na Grécia Antiga. Num deles, no campo da carpintaria, designava

presilhas ou encaixes, como os usados na junção das peças de um barco²³. A harmonia é o que mantém coesa a diferença que, de outro modo, poderia se tornar anárquica; presilhas que juntam, colocam no mesmo sentido, uma mesma direção, dois corpos que não possuíam nenhum tipo de contiguidade prévia. É o resgate desse pensamento metafórico que nos permite compreender as possibilidades de relacionamento entre conceitos que, em seus destinos de abstração, não nos permite vislumbrar a origem comum. Como conclui Corrêa (2003, p. 83), “a *harmonia* que, como a cavilha do carpinteiro, ajusta as partes da alma, da música, do cosmos, de embriões e de toda a vida orgânica, é essencialmente a mesma”.

A peça que garante a unificação das vozes e almas na realização musical, como previamente exposto, é o ritmo, fazendo destacar que, para além de seu aspecto técnico de pulsação e andamento, ele também aglutinará as partes em uma função que transcende a marcação temporal. A natureza do ritmo é também harmônica (desprendendo-nos da ideia de harmonia como esquemas formais de desenho das cadências); daí, sua caracterização como elemento fundamental na música, em seu caráter técnico, filosófico e mítico.

Enfim, gostaríamos de fechar este ato retomando os aspectos fundamentais que uma reflexão sobre o tempo pode fornecer no intuito de discutir a criação musical. Bachelard nos

²³ Harmonia também servia à denominação de uma deusa ou sua personificação, profundamente ligada à ideia de organização do mundo pela unificação e da articulação dos quatro elementos (CORRÊA, 2003, p. 34). Acredita-se que a personificação de Harmonia esteja intimamente ligada a outras divindades, como Afrodite e Philia, como um “princípio de coesão que evita que os elementos opostos no mundo se dispersem” (CORREA, 2003, p. 34). Por fim, um terceiro agrupamento é o relacionado à teoria musical, particularmente desenvolvida e propagada pelos pitagóricos, no qual a harmonia representa o conjunto de notas disponíveis à composição melódica, ou seja, o que modernamente conhecemos como “modos” ou “escalas”.

oferece pelo estudo de Gaston Roupnel a noção da realidade do tempo fundada sobre o instante e sua natureza descontínua. Contesta a visão bergsoniana de uma duração fatiada pela atividade da consciência, incapaz de contemplá-la em sua inteireza. Antes, seria a própria duração um produto artificial do pensamento, esse esforço de conectar os instantes por relações contíguas de causa e efeito insustentáveis pela própria ruptura imposta à emergência destes instantes. Perdemos, assim, a crença em certo determinismo da continuidade, na confiança cega das causalidades absolutas. Entretanto, pela noção da realidade do tempo como o instante, ganhamos o benefício de poder crer nessa novidade, na originalidade descontínua do artista tomado pelo devaneio. Reconduzimos, assim, o ato decisivo da criação neste impulso vital do ser humano em direção à poesia, à gênese de mundos que falam de nossa existência e, pela música, migram e assolam o campo perceptivo de seus interlocutores. Entramos, como ouvintes, na sincronia do ato criador, e com isso, compartilhamos a alegria da descoberta de novos mundos proporcionados pela música! Nesse mergulho cósmico, ao mesmo tempo nos lançamos como em uma larga bacia hídrica de confluência das subjetividades (§6) e voltamos a escuta a um saber interior, forjado na intimidade do Ser particular, uma fresta por onde nos é permitido vislumbrar os contornos de uma existência profunda. Saber do outro também é saber melhor de mim.

Intermezzo

A Música e a Sinceridade Infantil do Poeta

*Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...*

– Alberto Caeiro

Este *intermezzo* constitui uma ponte que une um território de origem a outro de destino. O passo inaugural do caminho advém da ideia de que a música nasce de uma imagem – trabalhada no primeiro ato – e de que esta imagem se dá no lampejo de um instante – temática do segundo ato. A ponte deve nos conduzir ao terreno da *anima* devaneante, o qual melhor mapearemos no terceiro ato. Assim, a afirmação que nos sustenta no conjunto do percurso é a de que A MÚSICA SE EXTRAI COMO IMAGEM DA NOVIDADE DE UM DEVANEIO. Como tal, ela também beberá de uma singela “sinceridade de poeta” típica da infância. Tratemos brevemente neste *intermezzo*, portanto, das memórias do passado remoto, acreditando que a recordação do ser criança conduz a alma a um estado receptivo ao olhar admirado, fonte especialmente feliz dos germes poéticos que poderão resultar na música.

Em diversos momentos da experiência psíquica, além da apreciação sonora, sentiremos o tempo contrair e distender livremente, indicando-nos que a música participa de um conjunto de fenômenos da vida humana que possuem entre si estreitas ligações. Bachelard (2006) dá particular destaque aos momentos em que rememoramos nossa infância, nossa mais remota infância. Não se trata daquela vida pregressa contada pelos outros, narrada pelas testemunhas “objetivas” de nosso passado factual, mas daquela que sobrevive, imóvel, fora da história, em nossa constituição presente. Essa infância latente é o poço do Ser, uma poderosa imagem arquetípica da profundidade, que nos conduz tão longe nas lembranças do passado que permitirá acessar as “antecedências do ser”, as calmas e profundas águas onde a “contradição do ser e do não-ser fica amortecida” e onde lembrar ou imaginar são tratados como fenômenos de um mesmo plano (BACHELARD, 2006, p. 103-109).

O tempo da infância rememorada é o das estações, em seu caráter cíclico e impreciso. Lembrando da infância, não teremos apenas um “passado de percepção”. Nela, encontramos, além dos fatos, valores, como quadros impressionistas do passado (§7). A dualidade memória-imaginação não pode ser, assim, compreendida como faculdades mentais excludentes, mas como uma unidade indissolúvel na reconstrução dos cosmos da criança que, solitária, sonha. Na epígrafe de *Memórias Inventadas – a Infância* (2003), Manoel de Barros decreta: “tudo o que não invento é falso”. Sua poesia desfaz as fronteiras entre a facticidade objetiva e a subjetiva, dando voz às nossas próprias transgressões historiográficas quando a infância se faz tema. O produto se torna a memória REAL, porque atrelada à realidade psicológica e imaginante, vigoroso estado de alma da criança que imagina o que o adulto lembra.

Nos versos cantados de Atahualpa Yupanqui (1976), admiramo-nos da capacidade criadora da criança: “Que belo mundo é teu mundo, menino”! Que extensos campos, sob pés apressados e sedentos de terra nova, devorou a criança! Que profundas chuvas tolheram-lhe o “lá fora”, que pesadas gotas misturaram-se ao seu tédio imaginante no parapeito da janela! E somente a ela, ao final do dia, será permitido dormir envolto nas rendas da noite, sob o embalo de um ritmo estelar²⁴. Os objetos queridos da infância são dotados de uma aura, um poder senão mágico, poético. São belos porque vão inscrever no devaneio a experiência de participar deles, de se ver convidado a um mundo que se abre na intimidade do objeto familiar. Tudo, na rememoração inventada de uma infância, serve de solo fértil ao devaneio poético. Bachelard crê que essa infância como estado de espírito será decisiva para a capacidade do poeta de admirar as coisas – olhar de

²⁴ A primeira estrofe da canção *El Niño Duerme Sonriendo* traz em imagens o afeto de um adulto em devaneio de infância: “*La noche con la espumita del río / te está tejiendo un encaje, mi niño. / Quiero la estrella del cielo mas bella, para hacerte un sonajero, mi niño*”. Dificilmente, pensaremos em som mais puro do que aquele de um chocalho de estrelas... O berço desta imagem provavelmente está na infância quéchua de Atahualpa: a *chaska*, pulseira usada na música para marcações rítmicas, deriva seu nome de “barulho das estrelas”.

primeira vez –, de pelo devaneio imaginar um mundo construído por imagens (§ 8). Cabe ao poeta sonhar como a criança, sorver um excesso de infância que se torna um germe de poema (BACHELARD, 2006, p. 95), pois a “criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas” (2006, p. 94). O íntimo do homem que gera a poesia é uma criança.

Entretanto, em algum momento, é necessário crescer para as responsabilidades. Estas serão em grande parte ligadas ao pensar, à “evoluída” faculdade humana do raciocínio lógico. Como é parte de suas próprias premissas, varrerá as formas contraditórias e difusas da imaginação devaneante para os porões da irracionalidade, trancafiando-nas em sombras que só se deverão penetrar quando as comportas já não se sustentarem, quando a plena existência pensante não der conta de ignorar os sinais daquilo o que forçosamente desprezou para se fazer coerente. De certa maneira, podemos entender com Durand (2004, p. 31) o decorrer da vida representando não uma ampliação, e sim um estreitamento adultocêntrico, no sentido de um recalçamento da capacidade imaginativa. É ainda Durand quem cita Lèvi-Strauss para explicar a riqueza do universo infantil: “cada criança ‘traz, ao nascer, e sob forma de estruturas mentais esboçadas, a integralidade dos meios de que a humanidade dispõe desde toda a eternidade para definir as suas relações com o mundo...’” (LÈVI-STRAUSS apud DURAND, 2004, p. 46). Se não quisermos pensar nas estruturas mentais como as formações psicológicas da criança (o que, particularmente, julgamos prudente), podemos deslocar a compreensão da integralidade a um ponto de vista filosófico, em que toda a possibilidade do mundo se encontra aberta à criança, que gradativamente a abandona, conforme se move à vida adulta. Assim que o psicólogo “vê nascer a imaginação nas crianças sem nunca, a bem dizer, examinar como ela morre na generalidade dos homens” (BACHELARD, 2006, p. 2). Assim que a responsabilidade iconoclasta despreza a imagem descompromissada, em um empobrecimento da metáfora e da poesia.

Mas quem optou por, irresponsavelmente, habitar as regiões crepusculares do devaneio, quem aceitou as imagens como a criança que se admira com uma função das coisas até então oculta, mas repentinamente desvelada em iluminura, poderá experimentar a liberdade de sonhar do poeta feito, a tranquilidade melancólica de seu devaneio.

E veio uma iluminura em mim.
Foi a primeira iluminura.
Daí botei meu primeiro verso [...].
Mostrei a obra para minha mãe.
A mãe falou:
Agora você vai ter que assumir as suas irresponsabilidades.
Eu assumi: entrei no mundo das imagens (BARROS, 2005, p. 47).

“Botar verso” parece natural à criança que sonha, tal qual seus desenhos que entremeiam lugares e tempos de modo subversivo às regras convencionais das representações adultas. A casa é sempre mais casa porque a hierarquia do desenho não se apega às imposições geográficas da razão, mas por assim dizer a uma topologia do afeto. Estão lá, gravadas no íntimo inviolável do coração infantil, as coisas queridas, os objetos mágicos, as personagens relevantes de sua existência polvilhada de imaginação; Bachelard (apud FERREIRA-SANTOS, 2000, p. 61) alerta que “é preciso que as pessoas racionais perdoem àqueles que escutam os demônios do tinteiro”. A história é sempre mais história porque os acontecimentos não aguardam seu tempo para acontecer; precipita-se no papel uma enxurrada de fatos cujas relevâncias se mostram na medida de suas presenças naquela cena da qual não deveriam – cronologicamente – se fazer presentes. A criança que desenha não vê na sua representação a sequência estanque de episódios organizados pela razão objetivante; ela enxerga, no epicentro de sua experiência, a impressão vivida de fatos misturados nas águas do tempo, uma rede trançada na lógica singular e possível de seu ser-no-mundo. Não é no olhar espontâneo e

primevo da criança que a arte (em particular a pintura) buscará, via movimentos de vanguarda no século XX, o alimento para a construção de sua poética? Merleau-Ponty afirma que a

[...] perspectiva planimétrica nos dava a finitude de nossa percepção, projetada, achatada, tornada prosa sob o olhar de um deus; os meios de expressão da criança, ao contrário, quando tiverem sido retomados deliberadamente por um artista num verdadeiro gesto criador, nos darão a ressonância secreta pela qual nossa finitude se abre ao ser do mundo e se faz poesia (MERLEAU-PONTY, 2002b, p. 186).

De fato, rompida a pretensão de se representar o mundo objetivamente pelas regras incorruptíveis dos planos, pontos de fuga e instantaneidade, coube ao modernismo instaurar o multiperspectivismo e a simultaneidade como princípios estéticos capazes de exprimir a experiência humana com força e precisão. Talvez o adulto pense melhor o mundo, pensamento de fora, de sobrevôo... mas a criança o sabe sonhar e, sonhando, extrai as imagens mais pungentes do entrelaçamento com a sua carne.

O canto, expresso primeiro nos balbucios multitonais, depois nas cantigas de roda e no repertório surpreendente e descompromissado da criança, revela a aderência precoce do ser humano a um tipo específico de imagem, que é a sonora. A receptividade infantil à música e um evidente esforço produtivo dos sons consolida um modo de existência sentido profundamente no embalo melódico e na marcação rítmica, vivência que permanece incrustada no âmago do Ser. É nas horas decisivas da vida adulta que sentimos o delicado fluxo da canção adormecida retornando; é nos instantes críticos que escutamos a se insinuar uma infância musical, uma “ladainha d’alma”²⁵, a mesma que nos permite devanear, que nos dá motivo para devanear. Desenvolveríamos, quem sabe, a ocasião de uma ritmanálise, como a proposta por Lucio

²⁵ A bela expressão de Bachelard é lembrada por Ferreira-Santos (2004b, p. 18): “É a partir do canto que as *ladainhas d’alma* [...] se perpetuam na sensibilidade das pessoas e as coloca em contato com a dimensão numinosa da existência, dando-lhes sentido e significado”.

Alberto Pinheiro dos Santos (conforme trabalhada por BACHELARD, 1994), na qual as dimensões materiais, biológicas e psicológicas do ritmo são levadas conjuntamente em consideração para se compreender a estrutura vibratória que equilibra a existência espiritual do homem. As surpreendentes descobertas da física no século XX contribuíram para um adensamento das reflexões sobre o papel da vibração na vida psicológica: dada a manifestação de comportamentos de partícula nas ondas luminosas e, inversamente, dos comportamentos ondulatórios na matéria, a física quântica rompe as comportas que isolavam a estabilidade material da incerteza do universo da frequência. Podemos com mais segurança, desta maneira, condicionar as próprias premissas do existir a uma vibração, ao movimento ininterrupto de uma dialética subjacente ao corpo. Não seria esse o mais revelador dos fundamentos antropológicos de nossa relação ininterrupta com a música? Cantar é entrar em sincronia com o próprio ritmo do viver (§9). Resgatamos pelo canto, num esforço deliberado de auto-conhecimento, as antecedências do Ser, procurando encontrar a voz ritmada que murmura sob a consciência. A arte, e mais particularmente a música, serve-nos assim como exercício privilegiado de ritmanálise, de uma arqueologia antropológica da pulsação. Como sintetizado por Bachelard (2007, p. 96), a “Arte é a escuta dessa voz interior. Ela nos traz o murmúrio enterrado”.

As memórias de infância são um tema particularmente poderoso para a geração das imagens que comporão a criação poética e musical. Bachelard, porém, adensa sua descrição de ordem fenomenológica sobre o devaneio pensando no que nos permitiria viver a palavra e os sons na tranquilidade do “tempo de objeto” (2006, p. 158), na vagarosidade necessária ao florescimento da imagem poética. Sua chave será, então, a feminina força da *anima*.

Ensaio



I. Sombra e luz





3. Spiritus





5. Espera, ou do instante





7. Poética da infância









II. Tramas



12. *Instrumento de viento*

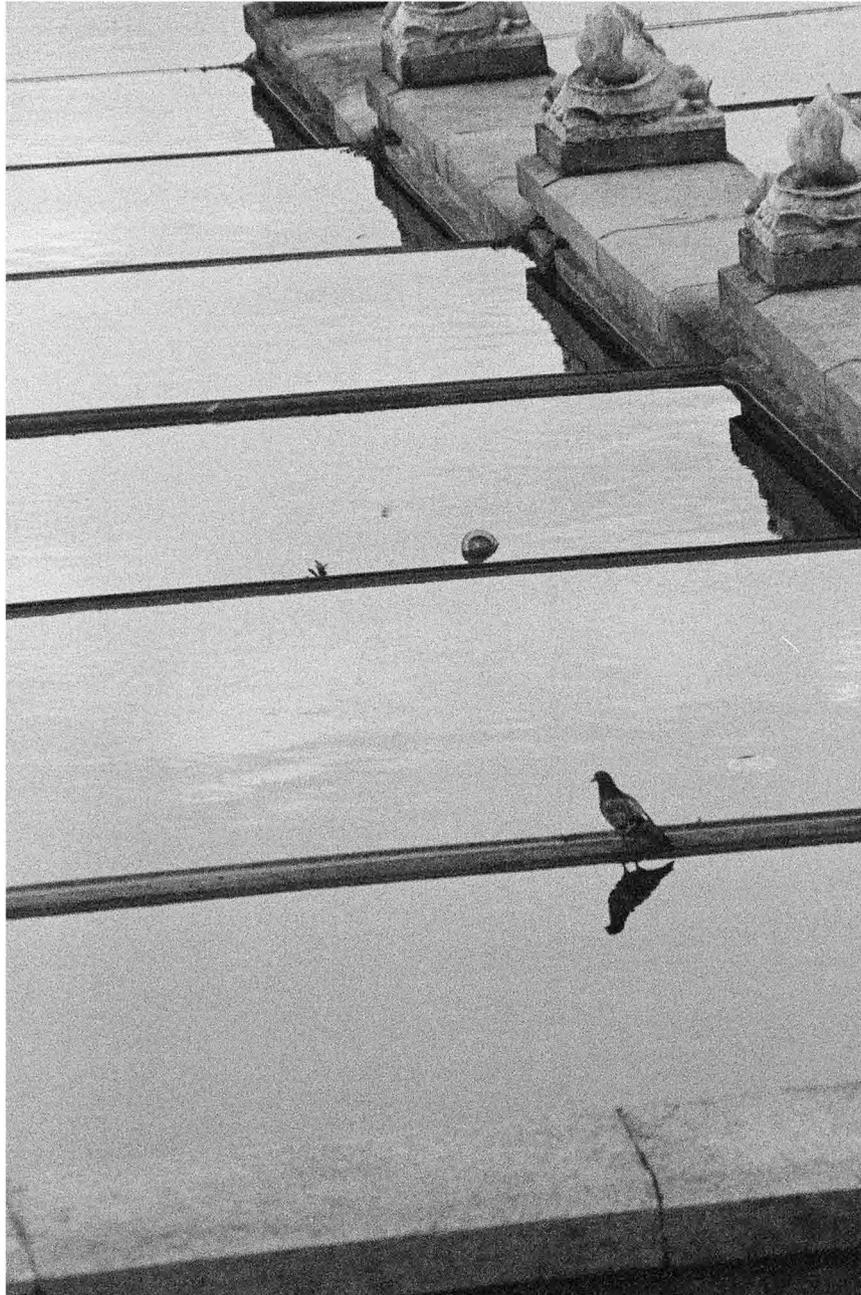






15. Trajeto sonoro





17. Voo e nado





19. Vento e sal

Ato III

Canção e Entrelaçamento das Animas

É Anima que sonha e canta. Sonhar e cantar, tal é o trabalho da sua solidão.

– Gaston Bachelard

*Feminino é o dom
Que o leva a entoar
A canção que sua alma sente no ar
Feminina é a paixão
O seu amor musical
Feminino é o som do seu coração.*

–Milton Nascimento e Fernando Brandt

Na tentativa de descrever fenomenologicamente a criação e a apreciação poética, Bachelard (2006) faz uso da importante divisão inspirada na psicologia das profundezas entre o *animus* e a *anima*. Não surpreende que categorias conceituais que se polarizam mas que integram uma mesma unidade tenham seduzido o pensamento do cientista-filósofo, a dividir as horas de seus dias entre a epistemologia e a poética. Mesmo que possamos vislumbrar a separação entre um “Bachelard diurno” (dedicado aos conceitos) e um “noturno” (entregue às imagens), faz-se necessário notar que a melhor definição de seu perfil investigativo foi ele mesmo quem cunhou: um “homem das 24 horas”, de natureza uni-dual, apolíneo-prometeico mas também dionisíaco (FREITAS, 2006), capaz de viver a tranquilidade de consciência no trabalho alternado da ciência e da poesia (BACHELARD, 2006).

Apesar das constantes referências que o autor faz à psicanálise e a Carl Gustav Jung, é necessário destacar que as leituras de *animus* e *anima* realizadas pelo filósofo apresentam diferenças substanciais em relação aos conceitos originalmente trabalhados pelo psicanalista. Enquanto a concepção jungiana focaliza a *anima* como a projeção feminina do homem e o *animus*, analogamente, como projeção masculina da mulher, Bachelard não fará distinção entre os gêneros, afirmando existir, na composição anímica de qualquer ser humano, a presença indelével de *animus* e *anima*. Ademais, os estágios negativos de *animus* e *anima* conforme descritos por M.-L. von Franz (2008) não parecem ser considerados em *A Poética do Devaneio*. Longe de fazer do afastamento uma crítica, aceitaremos a defesa que o próprio Bachelard faz em outro contexto das distorções semânticas: “Mas a função do filósofo não será a de deformar o sentido das palavras o suficiente para extrair o abstrato do concreto, para permitir ao pensamento evadir-se das coisas?” (BACHELARD, 2007, p. 43). O filósofo, assim, cria o novo a partir da ruptura do ciclo que a linguagem impõe. Deformando-se as palavras, trai-se seu sentido usual, mas se ganha a possibilidade do inusitado, do não-pensado.

Animus e *anima* são, para o filósofo, as faces constitutivas de uma dualidade de toda psique humana, ora cooperando, ora conflitando entre si. O *animus* concentra suas características marcadamente masculinas, revelando-se em tudo o que é imperativo, assertivo, racional, social. Já a *anima* abarca nossa natureza feminina, conciliatória, íntima e tranquila. Os extremos da consciência e inconsciência são dominados pela dimensão psíquica do *animus*. Estão na sua ordem a racionalização, o pensamento científico, as meditações que buscam o conhecimento objetivo do mundo exterior, que medem, cronometram e pesam. Quando a consciência se faz construção, quando o labor do pensamento estruturado se ergue projetando sombras na intuição, estamos diante da manifestação do *animus*. Porém, ao mesmo tempo, o sonho noturno também pode ser entendido sob o mesmo registro, não pelo domínio seguro da consciência, mas pelo seu oposto: a perda do controle para um inconsciente opressor. O sonho não nos pertence; ele é que nos toma de tal maneira que aniquila o eu, joga o sonhador em imagens sem sujeito. Afinal, quem sonha somos realmente nós? É possível remontar do sonho ao sujeito sonhante, da maneira como Descartes passou do *cogito* ao ser pensante? Bachelard (2006, p. 143) acredita que não. Deixará, assim, os sonhos aos psicólogos, já que a fenomenologia implica na tomada de uma consciência, no visar-se das coisas como elas se nos apresentam. O *animus* manifesto no sonho torna-nos fatalmente passivos e, portanto, incapazes de visar, em intencionalidade, qualquer coisa que seja.

Porém, estamos sob o signo da *anima* quando nos pomos a devanear. No francês, sonho e devaneio advêm da mesma origem etimológica. Entretanto, sonho (*rêve*) é palavra do gênero masculino, enquanto devaneio (*rêverie*) é feminino. Diferentemente do sonho, o devaneio é fruto de um estado de vigília do Ser, de uma tranquilidade aquosa – o ponto extremo da antecedência do Ser nos conduziria às águas do útero materno. O sonho noturno é opressivo, submete-nos agressivamente a um não-eu hostil. Já o devaneio nos abre um outro

mundo, um outro mundo nosso, todavia. Ele nos convida a conhecer outros modos de ser que também nos pertence, um “não-eu meu”. Bachelard (2006) entenderá o devaneio como abertura cósmica a estes outros mundos possíveis, em um jogo de nuances de ontologia: “sobre o menos-ser que é o estado de relaxamento no qual se forma o devaneio se desenha um relevo – um relevo que o poeta saberá inflar até torná-lo um mais-ser” (2006, p. 146). Enquanto o corpo – e apenas ele – descansa no sono noturno, a alma encontra seu repouso no devaneio, repouso que permite contemplar as coisas na tranquilidade da existência sob o signo da *anima*. Estado de “vegetal permanência”, como assinala Bachelard (2006, p. 79) nos versos de Edmond Vandercammen (“Vem orar comigo, minha irmã / para encontrarmos a vegetal permanência”). Ou ainda, adquirir “visão fontana” e “olhar de pássaro”, ver “o texto germinar sobre o branco do papel”, “entender o idioma inconversável das pedras”, como nas metáforas de Manoel de Barros (2005, 2007)²⁶... O poeta conversa com a natureza em estado de *anima*, num repouso de feminina tranquilidade (§ IO).

O devaneio é o germe de um poema. É um estado de alma no qual as imagens poéticas são semeadas e, quando encontra o artifício da escritura, ganham forma de poesia. Daí, que Bachelard (2006, p. 153) se diga fazendo a poética do devaneio, e não da poesia, haja vista que esta implica em longas horas trabalhadas, labor de *animus*. De toda forma, devanear é ser um poeta em potencial. O *animus* por si não dá conta de fazer boa poesia, pois ele mata a imagem pela imposição do pensamento. É preciso entrar em estado de *anima*, abandonar-se ao acolhimento de suas tramas, para que se preservem as imagens em sua força cósmica, em seu princípio gerativo (§ II).

²⁶ Não serão poucas as referências a Manoel de Barros, quando tratamos do pensamento noturno de Bachelard. O poeta faz ressoar de modo espantosamente fidedigno as intuições do filósofo sobre o devaneio. Evidentemente, nosso propósito não é dissertar sobre essas relações... A isso, outro estudo poderia se dedicar, encontrando, seguramente, farto material para análise.

Queremos, aqui, marcar nossa posição, de que a poética do devaneio bachelardiana também nos pode auxiliar a compreender fenomenologicamente a música. O próprio filósofo nos dá pistas dessa aproximação, quando afirma que “sem dúvida, é com os devaneios da *anima* que o poeta consegue dar a suas ideias de *animus* a estrutura de um canto, a força de um canto” (2006, p. 64). Nem toda palavra será poética; é necessário que ela seja tocada pela força de um canto para que se transforme, para que passe do vocabulário do cotidiano para aquele da poesia. Em *A Poética do Devaneio*, não são raros os momentos em que Bachelard (2006) se põe a destacar a diferença que existiria entre a linguagem comum e a voz do poeta. É necessário um estranhamento, colocar-se de lado o uso corriqueiro da palavra para ver crescer no devaneio o seu sentido próprio, descompromissado em relação ao ranço que o passado lhe impõe. Manoel de Barros dá voz ao monge, descabelado, que em seu devaneio vê a morte de uma palavra para que seu novo corpo possa nascer: “digamos a palavra AMOR. A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína para a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas, como o lírio pode nascer de um monturo” (BARROS, 2005). O que emergiria das ruínas senão um sentido renovado da palavra, uma janela límpida que deixa entrever seu próprio mundo, um outro mundo que nos ensina a engrandecer “nosso ser nesse universo que é o nosso” (BACHELARD, 2006, p. 10)?

Pensamos que ao comentar a música, o incômodo de se diferenciar os vocabulários cotidianos e poéticos não se faz necessário: ela não fala a língua da razão. A palavra conserva sentidos denotativos e conotativos. Despregada da palavra, a música nada denota senão ela mesma, é o mito de sua própria ontologia. Por isso estabelecerá toda relação com as coisas via conotação, distante da lógica racionalizante do texto verbal. Mesmo quando é canção, mesmo quando a língua falada participa da sua criação de sentido, o som parece carregar as palavras

para longe do território inequívoco dos dicionários. Toda palavra musicada transverte-se em poema. A música é um extrato de poesia²⁷.

Seguindo as sendas de Bachelard, parece-nos inadequado pensar a música como léxico meramente técnico, usado na tradução de pensamentos e sentimentos em sons. A música ultrapassa a linguagem da mesma forma que a poesia está para além do vocabulário e mesmo da ordem sintática das línguas. Pensamos ATRAVÉS da música, sentimos através dela. A música opera uma conversão nos modos de existência, permite-nos relacionar com o mundo de maneira distinta. Sua força estaria longe dessas possibilidades fosse apenas seu caráter instrumental, virtuosístico. Por isso, é necessário que a música esteja impregnada de *anima*.

As categorias de *animus* e *anima* nos tenta a refletir de modo polarizado, não porque as leituras de mundo se dicotomizam, mas porque os extremos das dualidades fornecem os registros sobre os quais a categorização do pensamento transita. *Animus* e *anima* são polos antagônicos, porém complementares; assim, questionamos: seria a música *anima*? E se esse fosse o caso, qual seria seu complemento necessário?

O SILÊNCIO pode assumir um duplo papel nas oposições de *animus* e *anima*. É possível interpretar o masculino e imperativo silêncio como contraposição à feminilidade inspirada da música. A ação silenciadora, o gesto que cala ou o silêncio opressor concordam com o gênero masculino da palavra, fazendo destacar-se o seu pertencimento ao campo do *animus*. Este ato de violência participa do imaginário do cancionero latinoamericano, trincheira do

²⁷ Pela via oposta, do poema à palavra musicada, uma criança de seis anos chegou à mesma noção: “Poesia é quando as palavras cantam”. O depoimento colhido por Murray Schaefer inspirou o título da quarta parte de seu livro *O Ouvido Pensante* (“Quando as palavras cantam”), como o próprio autor descreve no prefácio (1991, p. 14).

pensamento crítico contra o militarismo truculento que tantas vezes o tentou entrevar. Pablo Milanés (1984) sentencia, em *Yo Pisaré las Calles Nuevamente*, que “*retornarán los libros, las canciones, / que quemaran las manos asesinas*”. São mãos em verdade duplamente assassinas, tanto no sentido literal – do sangue que se espalhou nas ruas de Santiago, no *Estadio de Chile* e em outros tantos campos de concentração improvisados²⁸ – quanto no figurativo, da morte simbólica da canção que inviabiliza a realização plena da pessoa e da sociedade. Nesse sentido, para Horacio Guarany (1994), “*Si se calla el cantor, calla la vida / porque la vida, la vida misma es todo un canto*”²⁹; ou ainda, desta vez segundo Atahualpa Yupanqui (1995): “*Le tengo rabia al silencio por lo mucho que perdí. Que no se quede callado quien quiera vivir feliz*”.

No repertório nacional, *Cállice* (BUARQUE; GIL, 1978) também faz referências a um silêncio impositivo e opressor, aproveitando-se do duplo sentido da palavra que dá nome à canção. Como Jesus em sua derradeira oração no Monte das Oliveiras, a voz do cantor se angustia diante do calvário anunciado. O imperativo “cale-se”, homófono da proparoxítone “cállice”, ganha força na brusca acentuação tônica da primeira sílaba. A expressão é cantada em um só tom, mas em cada sucessiva repetição no estribilho aumenta em volume e altura; a ausência de rimas na estrofe só faz intensificar a sensação de que a voz foi tolhida, de que algo ficou por dizer.

²⁸ O *Estadio de Chile* é particularmente importante no imaginário da resistência à ditadura militar chilena. Foi para lá que, em 11 de setembro de 1973, Víctor Jara (cantor, compositor e dramaturgo) foi conduzido junto a aproximadamente cinco mil outros prisioneiros, logo após a deposição e morte do presidente Salvador Allende. Impossibilitado de disparar acordes de seu violão, tendo os dedos esmigalhados pelas empunhaduras covardes dos fuzis, Jara ergue sua voz ainda uma vez para cantar e fazer cantar o que nem a morte permitiu esquecer: “*Venceremos, venceremos, / Mil cadenas habrá que romper. / Venceremos, venceremos, / la miseria sabremos vencer...*”. Em 18 de setembro, o artista foi morto, seu corpo cravejado com mais de trinta balas e despejado em um terreno nas imediações do estádio, tornando-se um dos grandes ícones de resistência dos movimentos contra as ditaduras latinoamericanas.

²⁹ A canção prossegue: “*Si se calla el cantor, calla lo espanto, la esperanza, la luz y la alegría.*” Tudo o que é relevante na definição ampliada de vida dada pelo compositor silencia-se junto à canção.

Mesmo assim, faz-se a canção. Cortante melodia, rasgando o vazio inóspito do inaudível, a insustentável vacuidade do silêncio... Entretanto, poderia o silêncio assumir outro papel diante da música? Deveríamos questionar, sob o signo da *anima*, a designação masculina da palavra, como faz Edmond Galliard (apud BACHELARD, 2006)? Com Bachelard, buscaríamos então uma paz silenciosa que o poeta e, por que não, também o músico quer transmitir, um devaneio de tranquilidade. É do silêncio, esse grande espaço de escuta, que germinam as vozes capazes de dinamizar a vida íntima do devaneio.

O contraste entre música e silêncio nem sempre se sustenta tão bem a partir de um exame fenomenológico da experiência musical. Sentiremos que o silêncio não rivaliza com a música, mas é, antes, uma de suas partes constitutivas. Isso percebemos em três aspectos essenciais e complementares. Ouvindo as notas que prenunciam *La Mer*, de Claude Debussy (2008) perceberemos que, primeiramente, o conjunto de timbres, frequências e alturas baixas dos sons sugerem – tanto quanto o espaço se expande no tempo e forma com ele, dessa maneira, fenômenos de uma mesma natureza (espaço-temporal) – que a música emerge do silêncio e a ele tende a se conduzir. Os sons flertam, por assim dizer, com a expectativa de sua ausência. Sem o silêncio que precede a música e demarca seu final, como compreendê-la em sua unidade orgânica, como destacar seu sentido narrativo, suas fronteiras identitárias? O silêncio circunscreve a música e faz possível sua existência formal. Sem o vazio introdutório e conclusivo, a melodia arrisca tornar-se ruído indistinguível, como a “música de fundo” que se aniquila por saturação, que morre não na ausência mas na exaustão de si mesma³⁰.

³⁰ O incômodo da indefinição dos limites da música é perceptível em nossa própria experiência musical. Porém, esta noção se tornou mais clara para mim quando um de meus filhos, aos dois anos e meio, justificou que não gostava de determinada peça que lhe apresentei porque “ela não acaba”. Os aproximadamente sete minutos de música são, ao que parece, longos demais para o curto tempo de vida da criança e sua proporcional impaciência.

Não obstante, é notório que as demarcações formais da música se expandem para aquém e para além de sua duração. Como na sílaba mântica *Om*, solicita-se como um de seus elementos necessários o silêncio, de onde provém e para onde tudo se dirige (FERREIRA-SANTOS, 2004a, p. 49). O silêncio de onde a música parte é como uma espécie de prelúdio, prepara o ouvido para o que está por vir – o que Bachelard constata sobre a poesia poderia ser estendido para a arte musical: “quando muito, ela tem necessidade de um prelúdio de silêncio” (2007, p. 100). É assim que se inicia *La Mer*: no vazio, incidem as primeiras iluminações, de coloração grave, até que se fazem ouvir os timbres mais ardidos e abertos dos metais e dos instrumentos de sopro. A massa sonora embala em vagas ora ligeiras, ora preguiçosas, a narrar a vida movimentada das águas marinhas. A força expressiva é tão mais comovente porque a (ou)vimos nascer, porque sua existência não nos é dada, mas talhada do bruto silêncio, do conjunto fortuito de escolhas sucessivas feitas pelo músico diante do infinitamente possível no processo criativo. Por isso, diria Schafer (1991, p. 71) que “o silêncio é a característica mais cheia de possibilidades da música”. E é entremeado nas mantas do silêncio que o mar de Debussy se agita e ganha corpo, até que a última onda se delineia no horizonte oceânico e o silêncio pontua o limite formal da música. Porém, suas fronteiras fenomenológicas alargam-se ainda: “mesmo quando cai depois de um som, [*o silêncio*] reverbera com o que foi esse som e essa reverberação continua até que outro som o desaloje ou ele se perca na memória. Logo, mesmo indistintamente, o silêncio soa” (SCHAFER, 1991, p. 100). Como marolas, o som persiste no ouvido e irremediavelmente contamina seu silêncio subsequente. Graficamente, poderíamos assim representar esta primeira relação entre música e silêncio (Figura 4):

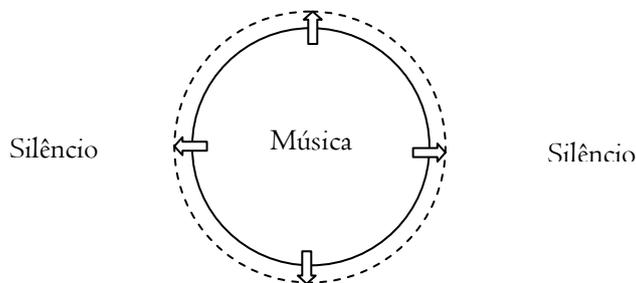


Figura 4 – O silêncio é a fronteira (móvel) da música.

Um segundo aspecto que devemos ressaltar é o fato de que as pausas – bolsões de silêncio no corpo sonoro – são elementos imprescindíveis da organização sintática e semântica da música (Figura 5). Nela, joga-se com a criação, a suspensão e a resolução de expectativas temporalmente distribuídas pelo encadeamento sonoro. O silêncio participa, infiltrado no próprio corpo do som, deste jogo. Em *La Mer*, a sensação das ondas nos é dada pela oscilação repetida entre o algo e o nada, entre o alto e o baixo, entre o som e o silêncio. O poder descritivo é tão autêntico que ouvindo o vai-e-vem das marés, experimentamos o mar diretamente, como se sentíssemos a agitação das águas desprovidos da mediação sólida da embarcação, em puro estado de liquidez. E quando o mar parece aplacado pelo silêncio, eis que o movimento revigorado das ondas se intensifica até seu majestoso clímax, que, por sua vez, só existe porque partiu da tranquilidade do vazio e a ela busca voltar.

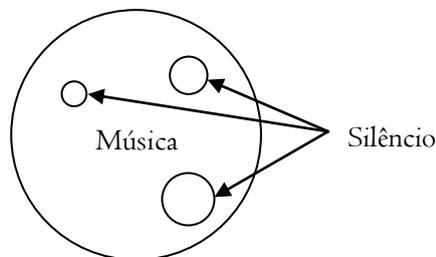


Figura 5 – Há bolsões de silêncio no corpo da música.

Por fim, a metáfora do mar é particularmente feliz porque o próprio fenômeno sonoro tem natureza ondulatória, de modo que mesmo quando há som, há também silêncio: “O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quantos sons no som, e por isso se pode dizer, com John Cage, que NENHUM SOM TEME O SILÊNCIO QUE O EXTINGUE” (WISNIK, 2004, p. 18). Portanto, som e silêncio encontram-se articulados na constituição musical, de maneira que se torna difícil sustentar um desses elementos como oposição à unidade totalizante da música (Figura 6).

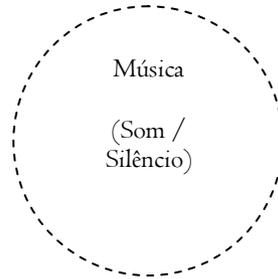


Figura 6 – A música se articula em som e silêncio.

Estas três visões do jogo entre som e silêncio na música podem se encontrar conjugadas nas seguintes palavras de Bandeira ([s.d.], p. 13):

O silêncio é parte da música, que em essência é uma conjugação, ou antes, uma sucessão de som e pausa, de som e silêncio, nunca qualquer desses dois elementos isoladamente. A pausa é irmã siamesa do som e nunca sua inimiga. Som e silêncio são os elementos vitais de um só corpo: a música. É verdade que mesmo violando o silêncio, a música pode conduzir-nos ao silêncio, à contemplação, a uma visão interior da vida e do mundo. Isto quanto à sua repercussão no ouvinte e não quanto à sua realização.

Wisnik (2004, p. 38) afirma que é frequente a representação dos deuses que se manifestam através do som como entes hermafroditas. O movimento ondulatório do som afigura-se como “princípio concertante das forças da natureza”, um esforço em si caracterizado pelo encontro, pelo acordo de pares dicotômicos como ativo e passivo, diurno e noturno (ratifica-se a compreensão durandiana da música como símbolo de ordem dramática, no regime crepuscular, conforme nomenclatura que adotamos anteriormente), também de *animus* e *anima*. “Alimento da alma”, como definida por Villa-Lobos, a música compartilha a natureza andrógina do próprio psiquismo humano. Há, na musicalidade, a integração de duas facetas anímicas, procurando o diálogo, o concerto, um equilíbrio constantemente esquivante e que não se encontra em parte alguma que não na BUSCA. Por um lado, uma *anima* que sonha e canta, uma dimensão devaneante do psiquismo que permite a tranquila lucidez das imagens poéticas; por outro, um *animus* que transforma devaneios em projetos, que plasma pelo labor as figuras do devaneio em material sonoro. O *animus* é o instrumento; a *anima* é o sopro. Um representa a técnica e a virtuosidade; outra a sensibilidade musical, a receptividade e o potencial de ser pela música. É do domínio do *animus* a matematicidade lógica das operações e composições musicais, o engenho das grandes e pequenas obras, o apuro na reprodução das canções que amamos. Mas quem ama verdadeiramente é a *anima*, esse perfil pré-reflexivo que passeia sem pretensões no território do poético e assegura que nunca cederemos totalmente ao utilitarismo; que sempre estaremos, por força de nossa própria constituição anímica, suscetíveis ao inesperado assédio do belo, do desconcertante – do júbilo.

Dramática por excelência, a música atrai para si reflexões variadas sob o eixo de uma *coincidentia oppositorum*, coerência dos contrários. Além da sua posição privilegiada no arcabouço de imagens sintéticas em Durand (2002), poderíamos resumir ainda seu poder unificador na listagem de pares dicotômicos, como: som e silêncio; *animus* e *anima*; cultura e

natureza; diacronia e sincronia (estes dois últimos pares trabalhados por Lévi-Strauss em *O Cru e o Cozido*, 1991). Acrescentarei ainda uma quinta conciliação, inspirada no pensamento de Merleau-Ponty: O VISÍVEL E O INVISÍVEL. Para tanto, traçaremos em breves linhas as justificativas de sua fenomenologia indissociável de uma valorização do corpo e a participação das artes nesse processo de trazer de volta ao pensamento o sentido transparente do mundo percebido.

Em *A Idéia da Fenomenologia* ([s.d.]), Edmund Husserl elucida aspectos relevantes de sua seminal contribuição à filosofia, a saber, o método fenomenológico da investigação filosófica. Incomodado com a insuficiência das respostas fornecidas pelas ciências – em particular a história, a psicologia e a sociologia – para se sustentarem do ponto de vista estrutural e lógico, empreende busca por fundamentos. Estes não poderiam partir de nenhuma ciência conhecida, uma vez que todas partem do transcendente, portanto cercadas de dúvidas e contradições inerentes a este tipo de pensamento. Propõe, dessa maneira, a fenomenologia como método filosófico privilegiado para se chegar a uma crítica do conhecimento, capaz de sustentar os edifícios lógicos de uma “ciência do rigor”. Seu maior imperativo seria “voltar às coisas mesmas”, direcionar o olhar intencionalizado ao mundo vivido pelo sujeito que conhece. Entretanto, é necessário assinalar que a busca das essências (*eidōs*) não se opera pela objetivação absoluta, pela exclusão do sujeito cognoscente do conhecimento construído. Pelo contrário, é nos fenômenos que se buscarão as essências das coisas, no contato necessário entre *noesis* e *noema*.

A partir das proposições da fenomenologia husserliana, Merleau-Ponty tece sua própria reflexão, perplexo diante das incertezas que seu tempo – história de meio século com “seus projetos, suas decepções, suas guerras, suas revoluções, suas audácias, seus pânicos, suas

invenções, suas fraquezas”, como ele próprio definira (1991a, p. 254) – lançou sobre os pilares de uma modernidade esclarecida, entregando o mundo a uma crise sem precedentes nos seus sistemas de pensamento³¹. Assim como o filósofo alemão, localiza na ciência uma inabilidade de chegar às coisas mesmas, considerando-a um olhar panorâmico, de sobrevôo, que “manipula as coisas e renuncia habitá-las” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 13). O fracasso cientificista reside justamente na pretensão do Espectador Absoluto a contemplar as coisas, em uma separação definitiva entre o que seja sujeito ou objeto. Merleau-Ponty (2005, p. 30) chamará atenção para o fato da própria ciência contemporânea ter chegado a um ponto em que estas noções são colocadas em dúvida, por exemplo na relatividade einsteiniana ou na incerteza trabalhada por Heisenberg. As consequências aos pressupostos e relações entre as formas de conhecimento são drásticas, pois as colocações do filósofo não resultam na criação de um campo da anti-ciência, (o que o prenderia justamente às categorias postas em questão), mas em uma revisão necessária dos pressupostos de separação sujeito-objeto já naturalizados no pensamento científico e que transbordam para o senso comum.

É em seu retorno radical às coisas mesmas que Merleau-Ponty encontrará a PERCEPÇÃO como chave da relação que o eu trava com seu mundo. Meu corpo, não mais entendido como *res extensa*, mero veículo do espírito consciente que o sobrevoa, é a possibilidade mesma da consciência, indissociável da visada consciente. Não há pensamento genuinamente “interior”, pois ele não existe fora de um mundo, cujo acesso me é dado exclusivamente por meio de um imbricamento, de uma membrura carnal forjada do mergulho no exterior. O corpo que antes era fronteira, definidor dos limites que identificam o eu e me

³¹ A primeira nota de trabalho registrada em seu *O Visível e o Invisível* (2005), obra inacabada do filósofo e compilada junto a seus apontamentos por Claude Lefort, constata este impasse do pensamento filosófico de maneira explícita: “Nosso estado de não-filosofia – Nunca a crise foi tão radical” (2005, p. 163).

separa de todo o resto, é o meio exclusivo que me permite chegar ao âmago das coisas e dos outros. Frequento o mundo e as suas coisas me frequentam em uma relação de abraço, simultaneamente “fazendo-me mundo e fazendo-as carne” (2005, p. 132). A antiga dicotomia “corpo e espírito”, que tem seu ápice na total desvalorização do moderno racionalismo à dimensão corporal, fica, dessa forma, superada por uma concepção do corpo psicofísico no qual a consciência se desvela.

O projeto merleau-pontiano se caracteriza, assim, pelo reconhecimento da experiência do mundo como origem de todo o saber. Nos termos do filósofo:

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 3).

Torna-se evidente que Merleau-Ponty busca os fundamentos de sua ontologia em um contato ingênuo com o mundo, livre das categorias objetivas e segundas da ciência (2006b). O desenho original de nossa junção com a essência das coisas se dá em um domínio pré-objetivo, habitado não pela reflexão, mas pela percepção. O reencontro do homem com os fenômenos é dado pelo corpo, depositário dos sentidos, carne constitutiva do Ser selvagem (MERLEAU-PONTY, 2005), que antes de explicar, percebe e, antes de refletir, experimenta. Este corpo é inseparável do mundo; feitos do mesmo substrato, entrelaçam-se em contiguidade, pois a experiência não pode se constituir acima da materialidade do mundo, planando por sobre a facticidade da sua existência situada. Merleau-Ponty vislumbra o enriquecimento do pensamento científico pelo seu retorno a “[...] um ‘há’ prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo, mas esse corpo

possível que chamo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 14).

A ideia de um Ser selvagem aqui se torna fundamental. Em vez de conceber o ser pensante como o “fantasma da máquina”, que a pilota à distância, é o próprio corpo que pensa, situado, contingente, histórico. Como a ciência já não pode nos dizer o que o mundo é, pois opera em negatividade, uma nova ontologia que poderia refundar a filosofia deve fixar-se no único território em que se pode construí-la positivamente: a vida perceptível, pré-reflexiva em que o homem efetivamente entra em contato com o mundo. Entretanto, é impossível, neste retorno às coisas mesmas, livrar-se das ambiguidades e incertezas características do olhar perceptivo; ao contrário, o inacabamento é a necessária condição de um saber que se constrói a partir do entrelaçamento entre o corpo e o mundo. Nas palavras precisas de Merleau-Ponty (2005, p. 20):

[...] a relação entre as coisas e meu corpo é decididamente singular: é ela a responsável de que, às vezes, eu permaneça na aparência, e outras, atinja as próprias coisas; ela produz o zumbir das aparências, é ainda ela quem o emudece e me lança em pleno mundo. Tudo se passa como se meu poder de ter acesso ao mundo e o de entrincheirar-me nos fantasmas não existissem um sem o outro.

Aceitando-se a noção de que há no ato de ver a condição de se atingir algo além de sua mera aparência, se são as próprias coisas que podemos por ele acessar, ainda que de maneira fragmentária, então estamos aptos a incorporar seu sentido invisível. Porém, esse movimento do visível ao invisível não se efetiva como uma transcendência ATRAVÉS do material ao imaterial do pensamento. O invisível está incrustado no visível e não existe para além dele, fora da corporeidade; “o visível está prenhe do invisível” (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 200), porta-o em seu ventre e o traz à luz a cada visada da consciência vidente. A ideia se faz de um entrelaçamento que não me permite olvidar minha pertença a este mundo que vejo e que, reversamente, me vê. Pois os olhos, enquanto contemplam o espetáculo de carne das coisas,

pode voltar-se ao meu próprio corpo e percebê-lo no ato da percepção, como ser vidente e simultaneamente visível. Tomo todo o resto, mas por outro lado todo o resto me toma também. Ouço a melodia, no entanto não a possuo mais do que ela me tem, como se a audição, mais que apropriação do externo em minha consciência, revelasse uma abertura minha a este mundo ao qual pertença (2004, p. 16). Nesse momento, todo o sentido de realidade que tenho das coisas deriva deste assédio recíproco acontecendo no vivo tecido corpóreo do entrelaçamento. Nota-se que visível e invisível, na perspectiva acima delineada, são inseparáveis. O sentido invisível não é contraditório ao visível, não rivaliza com sua imperfeição, uma vez que não pode aparecer senão NELE (2005, p. 200). As ideias (invisíveis):

não estão apenas escondidas como uma realidade física que não soubemos descobrir, invisível de fato, que poderemos um dia chegar a ver face a face, e que outros, melhor colocados, poderiam ver já agora, desde que se retire o anteparo que o dissimula. Aqui, pelo contrário, não há visão sem anteparo: as idéias de que falamos não seriam por nós mais conhecidas se não possuíssemos corpo e sensibilidade, mas então é que seriam inacessíveis; [...] [*as ideias, como uma frase musical ou a noção da luz*] não se esgotaram nas suas manifestações e só nos poderiam ser dadas COMO ideias através de uma experiência carnal. Não se trata apenas do fato de que aí encontremos a OCASIÃO de pensá-las; é que sua autoridade, seu poder fascinante e indestrutível advém precisamente de estarem elas em transparência, através do sensível ou em seu âmago (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 145).

Poder-se-ia objetar que a opção pelo par visível / invisível revela um recuo de Merleau-Ponty em relação à noção de corporeidade; o filósofo, assim, teria se voltado à primazia da visão, imemorialmente ligada aos processos racionalizantes. Mas se ser fiel a um pensamento é continuá-lo, se a licença de questionar os rumos de um romance que Bachelard (2006) concede ao leitor devaneador – e não meramente observador – for extensível às palavras vivas de um filósofo que nos faz sonhar, permito-me imaginar que Merleau-Ponty pudesse ter adotado a denominação mais ampla de senciente e sensível, par dicotômico efetivamente usado

em alguns momentos de sua obra³². Entendemos visível e invisível, portanto, mais como metonímia dos sentidos do que como definição conceitual rigorosa, excludente das outras formas de percepção. Afinal, é tema das reflexões merleau-pontianas a comunicabilidade dos sentidos, num conluio perceptivo a partir do qual é impossível hierarquizá-los. Aquilo o que cada um nos revela das coisas é intraduzível na sua inteireza pelos outros, mas tratam ainda assim de um mesmo mundo, de maneira que aquilo o que é percebido constitui mais do que a soma das qualidades perceptivas para cada órgão; antes, o sentido é dado em uma globalidade no qual a visão invade o registro olfativo, o sonoro se instala no espaço que é de direito dos olhos... Talvez, a escolha por visível / invisível advenha de seu particular apreço pela pintura, dentre as artes. Encontraremos, entretanto, ao longo de seus escritos, uma série de indícios de que a predileção não corrompe a ideia mais ampla e decisiva de seu pensamento, que é a da transposição constante entre os sentidos e da impossibilidade de vislumbrar a complexidade do Ser selvagem unicamente pela via de um deles, qual seja, o da visão.

Se, ao longo de sua produção filosófica, Merleau-Ponty dedicou considerável atenção a diversas formas de arte – dentre elas, a pintura de maneira privilegiada – é porque encontrou nestes modos específicos de expressão uma marca elucidativa da emergência do Ser

³² A propósito desta leitura da filosofia que, em vez de fechá-la sobre si mesma, abre-a, permitindo se pensar para além dela, recorro *O Filósofo e Sua Sombra* (1991b), ensaio em que Merleau-Ponty comenta Husserl. Na página de abertura, afirma, sobre a comovente presença do pensamento de outrem em nós próprios: “Não o sobrecarregaríamos [o filósofo] com nossos comentários importunos, não o reduziríamos avaramente ao que dele está objetivamente atestado, se inicialmente ele não estivesse presente para nós, não decerto com a evidência frontal de uma coisa, mas instalado de lado a lado em nosso pensamento, detendo em nós, como outro nós mesmos, uma região que não pertence a mais ninguém além dele. Entre uma história da filosofia ‘objetiva’, que mutilaria os grandes filósofos daquilo que deram por pensar aos outros, e uma meditação disfarçada em diálogo, em que faríamos as perguntas e as respostas, deve haver um meio-termo, no qual o filósofo de que se fala e aquele que fala estejam presentes juntos, embora seja, mesmo de direito, impossível diferenciar a cada instante o que pertence a cada um” (MERLEAU-PONTY, 1991b, p. 175).

selvagem. A arte ajuda-nos a entender a atitude pré-reflexiva, pois tem seu sentido profundo em um resgate do ser-no-mundo que os artistas empreendem durante seus processos criativos. Um quadro, uma obra musical, um poema não são, quando fazem uso da riqueza de suas possibilidades, imitações imperfeitas de objetos. Não há objeto em arte. A obra é expressão do encontro tácito do artista com o mundo que o envolve, fruto do olhar penetrante e contemplativo de um sonhador (BACHELARD, 2006) que reverbera no interior. Então, no concerto íntimo entre o olho e a mão, num “traçado de visão e movimento” (MERLEAU-PONTY, 2004), a natureza corporificada se faz voz, se faz traço, deixa-se entrever na sua materialidade. Daí, os tantos relatos de artistas que se veem arrebatados por uma “intuição”, que se sentem observados pelo mundo na mesma medida em que o observam. Haar (2007, p. 107) cita Paul Valéry, que sobre o seu processo de criação, afirma: “Não sei que canto eu murmurava, ou melhor, que se murmurava ATRAVÉS de mim”. Pablo Neruda traz arrolada a seguinte questão em seus problemas de devaneio: “Por que me perguntam as ondas / o mesmo que lhes pergunto?” (NERUDA, 2008, poema XLIX). No mesmo sentido, Bachelard (2006, p. 180) parece intrigado com a confusão criadora do poeta e do mundo: “O sonhador fala ao mundo, e eis que o mundo lhe fala. [...] Onde está o ser dominante do devaneio falado? Quando um sonhador fala, quem fala, ele ou o mundo?” E ainda, na imagem devaneante de um mundo que não se deixa reduzir a objeto, reflete: “Se existem ‘gargantas’ na montanha, não será porque o vento, outrora, ali falou?” (2006, p. 181). A sonoridade potente do vento, arquétipo de toda voz humana, volta à tona para lembrar-nos de que mesmo quando a intenção instalada na garganta comanda a articulação das palavras ou a textura do som do instrumento, seu produto sonoro é apenas a reminiscência de um sopro ancestral. Na arte de dizer tanto sem quase dizer, o haicai de Paulo Leminski (2009, p. 161) expressa a constatação serena da participação do mundo naquilo o que entendemos como nossa própria musicalidade:

Soprando esse bambu
Só tiro
O que lhe deu o vento (§12).

É certo que Merleau-Ponty foi seduzido pela força arrebatadora das pinturas de Paul Cézanne, Henri Matisse e Paul Klee; já em relação à música, não se encontra o mesmo volume de reflexões formalizadas em sua produção. Entretanto, nos momentos em que a arte musical é efetivamente tematizada, parece-nos que o filósofo não vê suas ideias enfraquecidas por adentrar um campo ao qual não dedicou atenção; ao contrário, a música parece ser exemplo “fácil demais”, ilustração poderosa e convincente da manifestação de um Ser selvagem. Por vezes, a estabilidade de nosso vocabulário parece enganar-nos no que tange à existência de uma ideia descolada da linguagem que a expressa, como se o seu sentido estivesse desde sempre lá, numa região obscura de onde pudesse ser descoberta e a partir de onde seria remetida pela revelação da palavra. Porém, na música, é-nos absurdo pensá-la descolada de seus sons. Sobre os primeiros compassos de sua 5ª sinfonia, Beethoven os compreendia como “o destino batendo à porta”. Esta abstração conceitual perde grande parte de sua força expressiva se desassociada da densa carga dos célebres três acordes, se não sinto todo um mundo se consubstanciar na vibração marcante das notas em meu ouvido ou em minha memória auditiva.

A significação musical de uma sonata é inseparável dos sons que a conduzem: antes que a tenhamos ouvido, nenhuma análise permite-nos adivinhá-la; uma vez terminada a execução, só poderemos, em nossas análises intelectuais da música, reportar-nos ao momento da experiência; durante a execução, os sons não são apenas os ‘signos’ da sonata, mas ela está ali através deles, ela irrompe neles. [...] A expressão estética confere a existência em si àquilo que exprime, instala-o na natureza como uma coisa percebida acessível a todos ou, inversamente, arranca os próprios signos [...] de sua existência empírica e os arrebatada para um outro mundo (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 248).

A música não nos permite ter dúvidas a respeito da aderência do visível (audível) ao invisível (inaudível): ela remete apenas a ela própria, à sua maneira de reeditar o encontro originário do artista com o mundo. Por isso, Merleau-Ponty dirá que “em certo sentido compreender uma frase [*musical*] não é coisa diferente de acolhê-la inteiramente em seu ser sonoro, ou, como se diz tão bem, de OUVI-LA” (2005, p. 149). É evidente que leituras analíticas de peças musicais são possíveis, que a racionalização das estruturas componentes das obras pode ser um exercício enriquecedor e fundamental na compreensão da teoria musical; mas se esperamos da música incorporar uma certa noção de Ser apenas possível naquela forma específica em que se pôde manifestar, aceitaremos bem o conselho de Bachelard (2006, p. 182), de antes admirarmos para depois compreendermos. Talvez assim, estejamos mais próximos de compartilhar das intuições de um artista frequentado pela natureza, que se colocou a serviço daquilo o que ela tinha a mostrar. Uma atitude de abertura pré-reflexiva na escuta é condizente aos mesmos princípios da geração musical, que faz ressoar uma aproximação intuitiva do mundo, colada a uma percepção bruta da existência carnal do músico que reconhece nas coisas a mesma sonoridade que faz soar o seu próprio corpo. Nietzsche admira em Schopenhauer sua convicção acerca da força extraordinária que a música tem, mesmo diante de todas as outras formas de arte, para se fazer expressão imediata da Vontade e não do mundo fenomênico, para trazer à tona o “essencial propriamente dito do mundo” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 253). Entretanto, para que esse potencial se efetive, seria preciso que

esta analogia [*entre a música e os movimentos da vontade, o ser do mundo*] encontrada pelo compositor nasce de um conhecimento imediato da natureza do mundo, que escapa pura e simplesmente à razão; eis porque esta analogia não deve ser obra de uma intenção reflectida, pois, a ser assim, a música não exprimiria o ser íntimo, a essência da Vontade, mas limitar-se-ia a imitar imperfeitamente o fenómeno da Vontade [...]
(SCHOPENHAUER apud NIETZSCHE, 2002, p. 143).

Não há, no vocabulário da linguagem musical, signos estáveis que invariavelmente signifiquem as mesmas ideias diacronicamente. Somos incapazes de, diante de um determinado som, atribuir-lhe uma noção precisa, se não acompanhada do todo que ele integra. Mesmo considerando-se uma obra completa, para cada ouvinte, em cada audição, diferentes colorações brotarão da sua percepção antepredicativa. Essa imprecisão semântica, sua inabilidade em denotar, longe de representarem um fracasso comunicativo são marcas imprescindíveis de sua não-figuratividade. É certo que diversos momentos da história da música observaram um esforço de representação de paisagens por parte do material sonoro, como no caso da música programática do século XIX e de outras experiências de vanguarda já no século XX. Entretanto, não se trata exatamente de figuração, e sim de uma espécie de TRANS-FIGURAÇÃO, cujo sentido adere a uma semelhança apenas vestigial das coisas figuradas (como o trinado de um pássaro, o estrondo de um trovão, o mecanismo rítmico de um trem em movimento...), como uma espécie de pretexto para a expressão de um algo outro. Mas o que é esse outro algo, o que é isso que a música silenciosamente diz? Para Zuckerkandl (1997, p. 178), palavras manifestam coisas, mas os sons exprimem o SER das coisas. No mesmo sentido, Merleau-Ponty (2004, p. 15, grifos nossos) dirá que a música está muito “aquém do mundo e do designável para figurar outra coisa senão ÉPURAS DO SER, seu fluxo e seu refluxo, seu crescimento, suas explosões, seus turbilhões”. Há, enfim, uma ontologia subjacente à sonoridade que não pode ser trabalhada com igual precisão na palavra porque seus alcances expressivos se mostram diferentes. A trans-figuração dessa maneira permite que os sons transpareçam melhor um Ser, profundo, enigmático, íntimo e selvagem, trazido à obra pela imersão corporal de seu autor com as coisas. É indissociável de quem canta ou deixa cantar, uma vez que representa o “tom

si”, uma sonoridade reveladora de uma “estrutura musical interna da pessoa [*que*], quando conduzida para fora, vibra cor e timbres específicos” (ESPÍNDOLA, 2010, p. 61).

Nosso corpo é uma caixa de ressonância. “Como o cristal, o metal e muitas outras substâncias, sou um ser sonoro” (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 140), a produzir e ressoar a intimidade da minha *anima*. Quando a ansiedade me assalta como indivíduo pós-moderno, exigindo-me respostas para as difíceis questões de identidade, quando todos os parâmetros de agregação ou segregação já foram levados em consideração para me aproximar do conhecimento de quem sou, resta não explorada a dúvida: que som é esse que eu emano? Que canto é esse que canta através de mim? Que tom (si) é esse que me faz ressoar? A intuição plurissensorial de Paul Klee demonstra a fertilidade da indagação: “recentemente traduzi uma composição musical em linguagem plástica. Portanto agora posso imaginar também o inverso e me perguntar como nós, como indivíduos, com nossa estrutura, seríamos ouvidos na forma de música” (KLEE apud REGEL, 2001, p. 18). No fundo, toda música que entoamos carrega nossa estrutura, expõe aquela tonalidade multifacetada de nossa existência situada.

Nesse milagre de expressão, nessa generosidade de quem faz da música a morada provisória de sua alma, todo um cosmos se abre na possibilidade do diálogo. Não se trata de transmissão de informações, mas de uma recriação das imagens de um devaneio, às quais nos é, como ouvintes, permitido atingir pelos sons e silêncios. Entanto, é necessário como diria Merleau-Ponty (2002a, p. 59) “que uma música não seja apenas um agregado de sensações sonoras: através dos sons vemos aparecer uma frase e, de frase em frase, um conjunto e, finalmente, como dizia Proust, um mundo, que existe no domínio da música possível, a região Debussy ou o reino Bach”.

Dizíamos que, ao ouvir música, é-nos permitido participar do mundo de outrem. Isso só é possível porque intérprete e ouvinte compartilham, no espaço dilatado dos sons, uma cumplicidade anímica de conhecimento, reconhecimento e auto-conhecimento. Porque o canto é um auto-conhecimento que não se fecha sobre si. Dois entrelaçamentos, um de quem canta e outro de quem escuta, trançam dois mundos privados que formam o tecido de um mundo comum, aqui no espaço entre mim e o outro, espaço repleto de sons e movimentos que configuram os vestígios de uma existência carnal compossível. Como intérprete, sou tocado pela sensação de que a música que flui por meu corpo é a manifestação de um Ser íntimo e de um elo psíquico que me une aos meus semelhantes (WERNER apud MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 266). Como ouvinte, sinto romper-se bruscamente a solidão do mundo do pensamento, enquanto a criação fluida e incitante do outro me assedia e me leva a uma compreensão impensada de nossa humanidade compartilhada.

Em meus devaneios, imagino um encontro entre Peiwoh, príncipe dos harpistas, e Merleau-Ponty (um “encontro de homens notáveis”, de fato), dada a proximidade entre duas descrições: de um lado a execução (mítica) e de outro a escuta (filosófica). Diz a lenda taoísta que de uma imponente árvore *kiri*, cuja copa falava às estrelas e raízes confundiam-se às do dragão prateado em seu subsolo, foi feita uma harpa. O instrumento arredio, como tesouro em posse do imperador da China, recusava-se a reconhecer seu mestre e emitia apenas ásperas notas. Mas enfim chega Peiwoh, que com “mãos carinhosas, acariciou a harpa como quem acalma um cavalo selvagem, e suavemente tangeu suas cordas. Cantou a natureza e as estações do ano, as soberbas montanhas e as quedas d’água, e todas as lembranças da árvore despertaram” (OKAKURA, 2008, p. 83)! Seguiram-se canções da primavera, do outono e do inverno, sempre acompanhadas de poderosa evocação. Prossegue a história assim (e permito-me citar o trecho diretamente, dada a beleza das imagens relatadas):

Então, Peiwoh mudou de tom e cantou o amor. A floresta se agitou como um amante perdido em ardentes pensamentos. No alto, uma nuvem correu brilhante e clara como uma altiva donzela; mas, ao passar, arrastou sobre o solo extensas sombras, negras como o desespero. O tom mudou outra vez; Peiwoh cantou a guerra, o entrecocar do aço e o tropel de corcéis. E na harpa despertou a tempestade de *Lungmen*, o dragão cavalgou o relâmpago, a avalanche rolou montanha abaixo estrondeando. Em êxtase, o monarca chinês perguntou a Peiwoh qual era o segredo de sua vitória. “Senhor”, respondeu este, “os outros falharam porque cantaram somente a si próprios. Eu deixei que a harpa escolhesse o tema, e não sei direito se a harpa era Peiwoh, ou Peiwoh, a harpa” (OKAKURA, 2008, p. 84-85).

Peiwoh, assim, deixa a harpa cantar, liberta-a a dizer aquilo o que na sua concretude lhe é permitido. E o que emergem são as suas antecedências do ser, as belas imagens arquetípicas que só puderam ser despertadas pelo ágil dedilhar de seu tocador. A *anima* de Peiwoh encontra-se com sua POSSIBILIDADE³³ expressiva nas cordas esticadas de uma harpa à espera de um mestre, pronta a entregar suas doces ou amargas – sempre arrebatadoras – melodias a um mundo que, grato, se vê expandido, desdobrado, enriquecido musicalmente.

Neste mesmo “anfiteatro, sob o céu de estrelas” em que Peiwoh porta sua harpa, flautistas sopram os sons depositados pelo vento nos bambus. Merleau-Ponty, absorto, apenas ouve os sons que reverberam nas encostas rochosas e preenchem o espaço com o cheiro aveludado de um verde que somente as flautas de madeira são capazes de produzir. O espetáculo infiltra-lhe o organismo, faz vibrar seu corpo sonoro em uma sintonia fina com o ar, os instrumentos e seus sopradores. Sobre a experiência, diria:

³³ “Ampliando, nesse sentido, as possibilidades, fazendo-as em possibilidade, ou seja, com a atitude filosófica de questionamento, amplitude da investigação antropológica articuladas a uma concepção de educação de sensibilidade num contexto de pluralidade cultural, que faz a constituição humana e busca de sentidos para a existência” (ESPÍNDOLA, 2010, p. 62).

[...] há um som objetivo que ressoa fora de mim no instrumento, um som atmosférico que está entre o objeto e meu corpo, um som que vibra em mim “como se eu me tivesse tornado a flauta ou o pêndulo”; e enfim um último estágio em que o elemento sonoro desaparece e torna-se a experiência, aliás muito precisa, de uma modificação de todo o meu corpo (MERLEAU-PONTY 2006b, p. 306).

Assim, tornado flauta, o filósofo adensa nossa compreensão acerca da força única da arte de apresentar, tão imediata e intuitivamente, a nossa própria existência incorporada à carne do instrumento cantante e, por extensão, à carne do outro que a põe em movimento. Dentre tantos sons vibrando ao nosso redor, apenas uma pequena parte é capaz de despertar ecos no coração penetrado, e esse único átimo é um mundo inteiro (PAHLEN, [s.d.], p. 16), um espaço rasgado pelo som que comporta os meios pelos quais executante e ouvinte efetivamente se podem encontrar, via a presentificação deste audível. Pela música, poderemos frequentar a emoção musical de outrem, acessar seu mundo privado como não nos é possível pelas vias da inteligência (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 22). É justamente pela entrega do músico à sua sonoridade e da abertura do ouvinte possuído por ela que brotam as condições de possibilidade do encontro intersubjetivo, de um contato às vezes efêmero – mas sempre profundo – entre *almas*.

Ato IV

Transsubjetividade Musical em uma Educação Artesã

Pois, a paixão de educar não se reduz a um corpo teórico de reflexões. Necessita dele, mas o ultrapassa no olho sincero e na mão obreira e amiga. Segredos de temperança (sophrozyne) que o ferreiro, forjador de Cultura, nos secreta no fogo úmido, no ritmo e na melodia cíclica que faz do martelo, da bigorna e do metal, uma preciosidade que emerge lisa, límpida e lustrosa do que antes era apenas matéria prima. Emerge do concerto entre o olho e a mão.

– Marcos Ferreira Santos

[Reflexão de um estudante sobre a aparente contradição entre a importância da música e o fato dos homens não lutarem por ela]: *Talvez ela seja importante justamente por isso. Talvez ela faça os homens ficarem juntos em vez de separá-los.*

– Murray Schafer

O OUTRO sempre exerceu em todas as decisões de ordem social um misto de fascínio e medo. É maravilhoso por mostrar-nos abertamente aquilo o que somos, o que não somos, aquilo o que poderíamos ser, aquilo o que não queremos ser. Ao mesmo tempo, representa a mais desconcertante evidência de que nossos sistemas de pensamento, instituições, convicções e modos de viver não poderão nunca constituir os marcadores inequívocos de uma natureza humana universal e acabada. Coube aos séculos XIX e XX, porém, uma radicalização da noção do outro. Em primeiro lugar, pela sistematização dos estudos antropológicos sobre culturas tradicionais contemporâneas, dando forma à antropologia como ciência “normal”, dotada de suas próprias especificidades, objetos, métodos e definições – enfim, de “paradigmas”³⁴. Em segundo, pela instalação do outro no eu, como é o caso da revolução imposta sobre o pensamento contemporâneo pela noção psicanalítica do inconsciente. Defrontamo-nos diariamente, pela intensificação dos fluxos migratórios e comunicacionais, com a presença desafiadora do outro, suas diferenças e semelhanças, uma invasão das regiões conhecidas por aquela espécie de estranhamento que rompe as ilusões de autodeterminação e universalismos. Mas não será possível buscar conforto em um mergulho aut centrado, voltando a consciência a um mundo interior que me pertence inteiramente, que me acolherá em total familiaridade. Já não há segurança quando minhas ações são tão assertivamente impetradas por uma dimensão estranha – ainda que minha –, um eu que escapa a meu controle consciente e se apossa de meus atos e falas da mesma forma como o ventríloquo age alheio às intenções de seu mamulengo. De toda forma, não existe um “mundo interior”; o em-si, no homem, não passa de

³⁴ Não pretendemos aqui discutir a aplicabilidade do modelo de desenvolvimento científico proposto por Thomas Kuhn às ciências sociais – para este fim, cf. Assis (1993). Apenas utilizamos os termos “ciência normal” e “paradigma” como parte do jargão que se institui dentre os meios acadêmicos para caracterizar um corpo de conhecimento que atingiu certa maturidade epistemológica e, por razões variadas, reclama para si a alcunha de ciência.

ilusão. Toda identidade se descobre e se constrói na alteridade, no contato por vezes contraditório entre tantas influências e confluências que não me permitem pensar a existência não situada, fora deste não-eu sem o qual o eu é inconcebível. “*Je est un autre*”, é a lição profunda e desnorteadora que Rimbaud nos ensinou.

Pois se a educação é um conjunto de práticas sociais; se seu sentido só se dá na coletividade; se seu objetivo se pauta sobre a formação de subjetividades cravadas em suas condições históricas e contingentes; se pretende esboçar respostas ou mesmo ajudar na formulação das perguntas sobre o que é o Ser, então a ela será imprescindível a noção do outro. Afinal, “ser, é ser com, é ser em conjunto, é partilhar – a maioria das vezes conflituosamente – a existência. Privados da relação com os outros ficamos privados de identidade e, assim, somos conduzidos por auto-suficiência e narcisismo ao autismo” (LAPLANTINE; NOUSS, 2002, p. 76). O outro é a medida pela qual apreendemos o nosso próprio Ser, tanto na condição de pessoa quanto de coletividade. Gusdorf (2003) caracteriza a educação como uma contribuição de substância entre pessoas. Entretanto, esta troca que marca as práticas educativas só tem sentido a partir de duas premissas: em primeiro lugar, que eu perceba o outro naquilo o que ele guarda de substancialmente análogo a mim; em segundo, que o outro tenha algo de novo, de inédito a me mostrar.

Quanto à primeira premissa, recorremos a Merleau-Ponty. Para o filósofo, a exemplo dos objetos, nunca o outro se nos apresenta de frente, uma vez que há nele sempre algo que resta oculto, uma região que permanece inacessível a mim. Entretanto, o outro é mais que coisa, não aparece em meus arredores do mesmo modo que elas. Antes, frequenta-os, dirige-lhes seus próprios gestos, mesmo que as coisas neles contidas estejam entre as minhas coisas, aquelas das quais eu participo e permito-me chamar de minhas. Estamos, assim, lado a lado, compartilhando um mesmo mundo estranhamente familiar a ambos (§13). Volto meu

olhar a este outro, que me olha reciprocamente. Percebo-o enquanto me percebe e de repente habito esse olhar que me observa de fora: “Os olhares que eu lançava pelo mundo como o cego tateia os objetos com seu bastão, alguém os pegou pela outra ponta e os retorna contra mim para, por sua vez, tocar-me” (MERLEAU-PONTY, 2002c, p. 168). Por esta visão, pela fala e pela escuta, invadimo-nos um ao outro, e esse reconhecimento de um modo de ser que compartilhamos e que permite o trânsito entre mundos particulares é a pedra angular de um sentido de existência que teremos a respeito do outro:

Mas altere-se a voz, que surja o insólito na partição do diálogo ou, ao contrário, que uma resposta responda bem demais ao que eu pensava sem tê-lo dito inteiramente – e, súbito, irrompe a evidência de que também acolá, minuto por minuto, a vida é vivida: em algum lugar atrás desses olhos, atrás desses gestos, ou melhor, diante deles, ou ainda em torno deles, vindo de não sei que fundo falso do espaço, outro mundo privado transparece através do tecido do meu, e por um momento é nele que vivo, ou apenas aquele que responde à interpelação que me é feita (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 22).

Mas o outro nunca será idêntico a nós próprios: “se o outro é realmente um outro, é preciso que num certo momento eu fique surpreso, desorientado, e que nos encontremos, não mais no que temos de semelhante, mas no que temos de diferente” (MERLEAU-PONTY, 2002c, p. 177). De radicalmente diferente, dirá a filosofia contemporânea, de acordo com Laplantine e Nouss (2002, p. 117). Não há neste outro nenhuma previsibilidade, não é possível nenhum conhecimento antecipado, tornando necessário acolhê-los não por mecanismos racionais de interpretação, mas “no fulgor de uma visão”. Por essa abertura de minha vida ao assédio do diálogo poderá o outro ser inédito, portador de uma novidade que engrandeça os horizontes de minha própria humanidade, que me mostre regiões de existência antes desconhecidas e que agora me convidam à exploração. No entusiasmo de quem se vê

descobrimo, o mundo parece tão maior, uma vez que minhas possibilidades, meus cenários, minhas decisões, meus objetos ganham em amplitude em relação a meu estado anterior. Haverá ocasiões em que, diante de uma coincidência tão bem ajustada entre minhas experiências e a de um outro que nos tocou pelo encontro, sentiremos como um encolhimento do mundo: a humanidade parece já ter visto tudo, sendo minha vida apenas replicação de todos os dramas possíveis. A sensação é passageira, contudo; é como se, depois de saturado o ouvido, já conhecidas tantas canções, esgotadas as alternativas combinatórias dentro de tantos estilos, ainda uma nova melodia pudesse despertar em mim um sentimento que parecia preso ao passado. De repente, volto a acreditar na novidade do mundo e prossigo na busca que é viver. Na realidade de minha experiência corporal, na ingenuidade intensa com que empenho o meu ser instante a instante, revivo o frescor do novo, e me vejo fazendo a humanidade tanto quanto ela me fez³⁵. Nessa “insustentável leveza” existencial, construiremos dialogicamente, a cada decisão, o sentido do que seja o humano.

Gusdorf (2003) faz uso do ilustre episódio de *Mênon* – em que Sócrates leva um escravo sem formação matemática a chegar, “por conta própria”, a proposições do teorema de Pitágoras – para discutir a necessidade ou inutilidade da função docente. Pela demonstração citada, o mestre da ironia reafirmava uma doutrina da reminiscência, segundo a qual todos trazemos verdades imemoriais no espírito que contemplou as Ideias, esperando somente pela ocasião de recordá-las no decorrer de nossas vidas. O efeito desta concepção sobre a pedagogia será análoga ao da crença em um inatismo das ideias, se levado às suas últimas consequências: o ensino será sempre redundante ao saber com que cada pessoa já se encontra, desde o nascimento, dotado para conhecer por si, o que basta para sustentá-lo como inútil. Entretanto, mesmo negando retoricamente toda a pedagogia, Sócrates persiste no imaginário educacional

³⁵ Como na bela defesa do existencialismo como uma forma de humanismo, feita por Sartre (1987).

como seu grande patrono, corporificando mais que qualquer outra figura estritamente humana a função arquetípica do MESTRE. Continuamos a buscá-lo enquanto aprendizes, ainda nos espelhamos em sua argúcia enquanto professores; e se “nenhuma cultura jamais conseguiu prescindir da função docente” (GUSDORF, 2003, p. 7), resta-nos a sensação de que a presença humana de um iniciador, de alguém que possa nos conduzir a um grau mais elevado de conhecimento, seja mais importante do que se poderia supor a partir de certa leitura do diálogo socrático.

Mas se este inatismo não oferece resposta plausível às questões do ensino, tampouco o empirismo explicará a educação em sua complexidade. Ao considerar o homem uma tabula rasa que obtém tudo o que alimenta seu espírito de fora dele mesmo, a educação torna-se mera questão de engenharia: basta encontrar os mais adequados métodos e técnicas didáticos para educar qualquer pessoa tão bem quanto se deseja. A realidade educacional trata de desmentir tal utopia tecnocrática, na medida em que professores reais se deparam com alunos reais, cada um deles trazendo questões particulares que nunca se resolvem no “furor pedagógico” (FERREIRA-SANTOS, 2011) das políticas de massificação, pelo qual se cria a ilusão de um controle total do processo. Por mais que o conteúdo seja preparado e os instrumentos sejam validados em intermináveis algoritmos objetivantes, o professor ainda sabe que dentro da sala de aula, na concretude das relações e à margem dos planos, algo não previsto e sempre esperado deve acontecer para que os propósitos mais elevados da educação se realizem. Ele ainda espreita, aula após aula, ciclo após ciclo, por um encontro fugidivo. E como Laplantine e Nouss (2002, p. 117) acertadamente assinalam, “nunca chegamos a um encontro, o encontro chega até nós”; aqui, nenhuma estratégia é possível.

Este contato seminal entre mestre e discípulo não se pode reduzir à mera transmissão de uma série de saberes acabados, bem ao feitio da especialização e consequente

fragmentação do conhecimento operadas indiscriminadamente nas instituições de ensino. É certo que a escolha do conteúdo das disciplinas já traz em si uma perspectiva específica sobre o que é o homem e, principalmente, o que ele deve ser, de maneira que a composição de um currículo passa por definições mais amplas do que aquelas de ordem epistemológica, passando por dimensões de identidade e de poder (SILVA, 2003). Entretanto, há algo de fundamental para além das deliberações de conteúdo. Nas entrelinhas do programa, põe-se em causa a existência pessoal e o desvendamento do ser humano, e o professor neste momento “ensina coisas diferentes do que ensina” (GUSDORF, 2003, p. 86), sua linguagem transcende as próprias palavras e se expande em um excedente de significados (p. 176), um encantamento que ressoa profundamente naquele que se faz discípulo. Entre “rivalidades, hostilidades e amizades” (p. 175) do espaço escolar, mestres e discípulos se buscarão mutuamente, fazendo do conteúdo um pretexto para este encontro no qual a percepção de outrem é o que possibilita o confronto consigo mesmo. Uma voz exterior vem unir-se a uma voz interior para libertar sua vocação. Nesse sentido, Ferreira-Santos nos fornece uma importante definição para a prática educativa (*ex ducere* – conduzir para fora), especificamente aquela no contexto latino-mediterrâneo:

[...] poderíamos destacar a recorrência do *humanitas* (personalismo latino) como afirmação da potencialidade humana (correlato do *anthropos* grego), que se atualiza na existência concreta, mas sempre dependente de um ENCONTRO INICIÁTICO com um iniciador(a) que, de maneira *maieûtica* (parideira), auxilie a pessoa a exteriorizar-se e realizar-se na sua própria busca, que a ajude a dar à luz um segundo nascimento. A rigor, essa é a base de toda prática educativa (*ex ducere*) latino-mediterrânea (FERREIRA-SANTOS, 2006, p. 136).

Que criação humana mais que a música em sua sinceridade ôntica será capaz de despertar-me tão escancaradamente a existência do outro e da diversidade que ele representa à minha? Na solidão da escrita – a familiaridade desta mesa, deste papel e destes livros, a

imobilidade das letras do teclado que tento combinar na aventura da expressão –, começo a sentir-me como um rei encastelado, senhor dos objetos que nada fazem a não ser quando minhas intenções prenunciam um movimento. Mas sou um “rei à escuta”, como no conto inspirado de Italo Calvino. Busco na profundidade do silêncio uma voz que canta e, assim cantando, traz-me para perto, envolve-me nas vibrações de sua garganta de carne:

Contudo, você quer que seja o seu próprio ouvido a perceber aquela voz, portanto o que o atrai não é somente uma lembrança ou uma fantasia mas A VIBRAÇÃO DE UMA GARGANTA DE CARNE. Uma voz significa isso: existe uma pessoa viva, garganta, tórax, sentimentos, que pressiona no ar essa voz diferente de todas as outras vozes. Uma voz põe em jogo a úvula, a saliva, a infância, A PÁTINA DA EXISTÊNCIA VIVIDA, as intenções da mente, o prazer de dar uma forma própria às ondas sonoras. O que o atrai é o prazer que esta voz põe na existência – na existência como voz –, mas esse prazer o conduz a imaginar o modo como a pessoa poderia ser diferente de qualquer outra tanto quanto é diferente a voz (CALVINO, 1995, p. 79, grifos nossos).

A voz que canta traz consigo a “pátina de uma existência vivida”, uma rugosidade que desenha no cultivo do tempo, no corte do vento, sua textura singular em cada pessoa. Não por isso, será essa textura produto de uma ação racionalizada, como um projeto que controlamos em todas as etapas e que apresenta, como resultado final, a instância mimética de nossas intenções. Evidentemente, nesta matéria plástica da qual somos feitos haverá pontos de resistência e de não-conformação subjacentes a uma superfície de ser (nossas determinações conscientes) que mal conhecemos. Manejados pelos instantes, veremos a vontade imanente de nossa matéria-prima sugerir os contornos impensados de um porvir. Mas a pátina é-nos exercida de fora; seus resultados imprevisíveis só podem ser obtidos no encontro de uma matéria com os elementos que lhe são circundantes. Uma confluência de sopros vem-nos erodir, dentre eles o que Glissant (2005) chamou de “sopro do lugar”, a influência incontornável de

nosso lugar de origem, de um CANTO, meu rincão (FERREIRA-SANTOS, 2004c) que se reafirma em nossos devaneios musicais (§14). A obra de Elomar é expressão deste retorno ao canto de origem: “estou por aqui remando como sempre – rio acima, buscando as nascentes, os começos, vez que a vida é tão-somente, ir-se contra as correntezas à procura dos pispêis, as origens do que somos, do que está aqui agora, ao meu redor, pois que tudo que me cerca veio de lá” (MELLO, 2008, p. 28). É a mesma intuição potâmica de Bachelard (2002, p. 8) quando pensa a água em sua força elementar na constituição do imaginário, repleto de “mistérios familiares” acumulados de um passado situado: “Se quero estudar a vida das imagens da água, preciso, portanto, devolver ao rio e às fontes de minha terra seu papel principal”. Escavando a profundidade de uma existência, lá onde as imagens repousam no limiar do ser (BACHELARD, 2008), encontro os murmúrios de águas passantes que, escorreitas, vertem em som da garganta viva.

Nas horas de angústias, tantas vezes nos confiamos ao conforto palpável da música... Por isso, não há contradição entre sua materialidade etérea, transparente e rarefeita em relação à aderência com que ela nos envolve, sensualidade tão bem ajustada nas recorrentes metáforas têxteis³⁶. A música é uma rede confeccionada pelas tramas (o tempo) e urdiduras (fios de som e silêncio) da experiência humana, cujo produto é um tecido orgânico, plástico e maleável que envolve compreensivamente os corpos de intérpretes e ouvintes. Nesse ato, não há dissolução das individualidades, mas um maior contato entre elas, um entrelaçamento intensificado pela aderência do tecido, pelo adorno da trama; ganha-se portanto, no aprofundamento dessa vivência transubjetiva que bem se pode caracterizar como um encontro educativo. Fala-se em ato porque na rede musical, a relação e o fazer são mais importantes que

³⁶ Cf., por exemplo, a noção de “vestido azul” proposta por Espíndola (2010): uma relação pedagógica-sensível-musical tecida no quiasma cuja estrutura matrial e oceânica favorece a expressão de cada um.

a sua concretude como obra acabada. Ferreira-Santos (2000) sugere que pensemos a obra de arte mais como ARTE EM OBRA, inconclusa e aberta, como manifestação de um SENDO, de uma pessoa em construção deslocada do tempo cronológico para o tempo mítico da música ENQUANTO OCORRE. As pontas escorregadias e a estrutura corporal indefinida do tecido guardam sua herança ancestral a partir da mortalha de Penélope, sempre por fazer, um trabalho que nunca chega a cabo porque se desmancha tão logo cessa a ação tecelã. Assim, a rede, visível na superfície e invisível na arquitetura das relações, garante a passagem de um ao outro, do lugar (visível) que ocupa no espaço material para o vínculo (invisível) representado por seus nós (MUSSO, 2004). Se aceitamos a definição anteriormente talhada, de que a música é extrato de poesia, podemos nos apropriar das palavras de Glissant sobre a poética para pensar a própria arte musical, novamente através da metáfora conciliadora da rede: “a poética não é uma arte do sonho e da ilusão, mas sim uma maneira de conceber-se a si mesmo, de conceber a relação consigo mesmo e com o outro e expressá-la. Toda poética constitui uma rede” (GLISSANT, 2005, p. 159). Nessa rede, embalamos um encontro educativo (§ II).

Temos claro, pelo percurso até aqui delineado, que a música constitui mais que um epifenômeno sonoro. Há nela algo de essencial que foge às determinações neurofisiológicas, base estruturante para sua força expressiva e produtora de sentido. A percepção da música não pode ser reduzida a uma soma de notas, cujos significados seriam atribuídos *a priori* e estariam já dados no momento de sua captação pelos mecanismos neuro-receptivos: as notas só estruturam alguma espécie de sentido na relação estabelecida umas com as outras. Também não é uma reconstituição *a posteriori* da inteligência, um esforço deliberado de combinação de sons.

Percebemos a música em sua inteireza e no momento mesmo em que transcorre, por meio de uma vibração corporal que transcende a audição e se espalha por outros campos sinestésicos. Caznok (2003) expõe-nos que o início do século XX foi fértil em experimentações, tanto na música quanto nas artes plásticas, que fizessem uso da unidade dos sentidos. Abandonando o ideal romântico de um som puro, que deve eliminar tanto quanto possível as contingências do corpo sobre o que capta o “ouvido espiritual”, elementos advindos da psicologia da forma, da fenomenologia e do próprio fazer artístico colocaram em questão a possibilidade de se isolar os dados sensíveis sem descaracterizar a sensação do todo posta pelo ato perceptivo. Nossos sentidos se comunicam e colaboram na estruturação de uma experiência perceptiva global do corpo, de maneira que a música não pode ser isolada em uma dimensão temporal abstrata. Assim que o doce do mel não se pode sentir se apartado de sua aparência visual, seu aspecto tátil de lenta fluidez. A docilidade e a viscosidade do mel são o mesmo: uma certa relação de uma coisa a nós, coisa que se deixa agarrar para, em seguida, apossar-se da mão que julgava dominar o objeto (MERLEAU-PONTY, 2002a). A música, da mesma forma, sentimo-la tangenciando a superfície de nossa pele, pulsando em nossa cavidade torácica, vibrando nas entranhas. Sua presença parece adensar o ar, força invisível que modifica o espaço ressonante. Merleau-Ponty observa que:

Na sala de concerto, quando reabro os olhos, o espaço visível me parece acanhado em relação a este outro espaço em que onde havia pouco a música se desdobrava, e, mesmo se conservo os olhos abertos enquanto se toca a peça, parece-me que a música não está verdadeiramente contida neste espaço preciso e mesquinho. [...] A música não está no espaço visível, mas ela o mina, o investe, o desloca [...]. (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 299; 303)

Um espaço minado pela música adquire novos contornos e texturas, mas não no

sentido de uma distorção ou efeito ilusório. A experiência musical constitui uma via de acesso privilegiada ao real (§15), que rejeita o pensamento iconoclasta em prol de um repleto de imagens sonoras, fazendo perceber o mundo como movimento e o entrelaçamento da carne como vibração. A ideia da música como uma arte mestiça, na concepção de Laplantine e Nouss em *A Mestiçagem* (2002), pode ser de grande valia para consolidar esta perspectiva epistemológica.

O intuito fundamental da obra citada é caracterizar a mestiçagem como um conceito que ultrapassa a noção biológica e racial, tomando-a como um dado antropológico. Para os autores, a trajetória da humanidade está permeada de confrontações e diálogos constantes, de modo que se torna impossível sustentar uma polaridade homogêneo/heterogêneo, ou seja, de elementos puros que se tornam impuros na fusão. Não há pureza, tampouco pasteurização: “A condição humana (a linguagem, a história, o ser no mundo) é encontro, nascimento de algo diferente que não estava contido nos termos em presença” (LAPLANTINE; NOUSS, 2002, p. 71). Delineia-se, assim, uma antropologia complexa, uma noção imprecisa, multifacetada e por isso mesmo mais fidedigna do que significa ser humano. A compreensão de uma humanidade mestiça, entretanto, não pode ser atingida por um pensamento que se mantenha fiel aos cânones do positivismo científico, excessivamente comprometido com a não-contradição, a lógica racionalizante e o esforço preditivo. É necessário adotar um pensamento em si mestiço, que fuja da lógica da tese – antítese – síntese, capaz de lidar mais confortavelmente com a transitoriedade, o inacabamento e a imperfeição. Se o mestiço não é, portanto, um estado, mas um ato, haverá sempre a tensão de um DEVIR, constante alteração nunca consumada e que não se adivinha: “esta é a dinâmica, vibrante e frágil, da mestiçagem” (LAPLANTINE; NOUSS, 2002, p. 119).

Nesta perspectiva, o mestiço – nunca de todo extinto do pensamento ocidental, mas

fortemente preterido num período que se estende de Platão a Nietzsche – engendra uma transformação de ordem epistemológica. É justamente Nietzsche quem reintroduz um estilo, uma atitude mestiça à produção filosófica, relegitimizando a poesia nas malhas de sua reflexão. Não por acaso, a música, como manifestação de uma embriaguez dionisíaca, desfrutará de espaço privilegiado em sua obra, “tecida por metamorfoses contínuas nas, e pelas quais, as individualidades podem encontrar-se e ultrapassar-se” (LAPLANTINE; NOUSS, 2002, p. 95). Sua estrutura mítico-narrativa ajusta-se mais adequadamente à costura coletiva e temporal da mestiçagem, em relação ao arsenal descritivo/prescritivo da ciência moderna. Por isso, para os antropólogos, “um pensamento mestiço SERÁ UM PENSAMENTO MUSICAL” (2002, p. 97, grifo nosso).

Em *O Nascimento da Tragédia*³⁷, Nietzsche (2002) elege Sócrates, “déspota lógico” da filosofia clássica, como o principal responsável pela degeneração da tragédia grega, forma sublime de arte na qual se efetua um casamento misterioso entre a embriaguez do gênio dionisíaco e a beleza onírica do gênio apolíneo. O mesmo Sócrates que, para Gusdorf (2003), compreende e representa como nenhum outro pensador a primordialidade do encontro no processo educativo é, ironicamente, aquele que simbolizará o triunfo da lógica sobre o mito e fundará as bases para um cientificismo anti-mestiço que classifica toda imagem – sobretudo às poéticas – como uma forma primitiva de pensamento (DURAND, 2004). Mas é ainda Nietzsche quem questiona se o socratismo seria necessariamente antagônico à imagem de um “Sócrates músico”. Cita as confidências do filósofo grego a companheiros na prisão, nas quais admite receber constantemente a visita de sombras que lhe sussurravam: “Sócrates, cultiva-se na música”. Por descargo de consciência, compôs alguns hinos e odes. Não parece ter

³⁷ A tradução portuguesa consultada (Editora Lisboa) faz uso do título *A Origem da Tragédia*. Optamos por, no corpo deste texto, denominá-la pela tradução mais disseminada no Brasil, para fins de clareza. Na bibliografia, consta o título utilizado na versão portuguesa.

compreendido as intenções mais secretas de seu *daimon*, porém o fato de ter compartilhado tais revelações já demonstram uma possível hesitação acerca dos limites da lógica, que Nietzsche (2002, p. 133) traduz nas perguntas: “será que existe uma região da sabedoria donde está excluída a lógica? Não será a arte talvez o correlato e o suplemento necessário da ciência?” Para Laplantine e Nouss (2002), a arte não contribuiria apenas pela consolidação de uma região diferente de sabedoria, ou seja, pelo alcance do conhecimento que é negado, por definição, à ciência, mas também seria útil na própria redefinição da ciência, no repensar de suas premissas e suas práticas, de forma que a arte lhe servisse de parâmetro na abordagem das questões da natureza e da humanidade:

Convém então perguntarmo-nos: poderia existir para a investigação científica um processo comparável ao da composição musical, que deixasse de pretender apenas (ou não, apenas) decompor protegendo-se de toda a contaminação pelo que não é ciência? Que corresponderia nos campos pictórico e musical, não às rugosidades, às oposições, aos contrastes e antinomias – que distinguem a epistemologia clássica – mas às tonalidades e cambiantes? (LAPLANTINE; NOUSS, 2002, p. 91)

Essas são fundamentalmente as mesmas questões que Merleau-Ponty põe em causa quando defende a necessidade da ciência de se repor no corpo imerso na paisagem e ligado a outros “corpos associados”, acreditando que assim “o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a ponderar sobre as coisas e sobre si mesmo, voltará a ser filosofia...” (2004, p. 15). Afinal, a expressão de um Ser selvagem é realizada, mais que por qualquer outra atividade humana, pela arte. Portanto, ela não deve ser isolada num campo marcado como anti-ciência, mas deve interpenetrar o próprio *modus operandi* científico. Em síntese, a arte pode ajudar a restaurar uma reaproximação entre ciência e filosofia, na qual o ponto de encontro seria o reconhecimento de um mundo comum a ambos, num terreno em que se pudesse

estabelecer novo diálogo sobre o que é isso que o homem quer saber e quais os fundamentos que o ajudam a entender o que é isso sobre o que sabe.

Ora, a educação não escapou do frenesi cientificista em que mergulharam as humanidades, vendo-se envolvida por discussões relativas à objetividade, neutralidade, quantificação e replicabilidade. É certo que no momento em que foi construída como objeto da ciência (ou do pensamento científico), a educação se beneficiou de uma série de avanços e benesses proporcionados pelo lugar social sustentado por alcunha e método científicos. Emancipam-se as faculdades de educação, cresce sua produção acadêmica, consagram-se seus autores, em grande parte ancorados em um positivismo que lhes serviu de modelo epistêmico. Entretanto, como destaca Severino (2001, p. 99), as dúvidas se multiplicam e uma preocupação se aventa: como todas as outras ciências humanas, a educação passa a se submeter ao crivo de um intenso questionamento epistemológico.

Alguns cientistas do campo se ressentirão da perspectiva hierarquizante com que as áreas de conhecimento são comparadas, pois as ciências não se diferenciam apenas horizontalmente pelos objetos que elegem para investigação, mas também tratam de estabelecer parâmetros valorativos às suas práticas baseados frequentemente no “racionalismo abstrato” (MAFFESOLI, 2005) das ciências exatas³⁸. Porém, esta reflexão converte-se em adequada oportunidade para se repensar os limites da pesquisa em educação, assim como o seu valor no campo das teorias. A coexistência de diversas linhas do pensamento pedagógico pode, de

³⁸ Cabe destacar, como contraponto, o texto de Souza-Santos (1988), *Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna*, em que o autor estabelece como um dos princípios de um paradigma emergente das ciências a superação da dicotomia naturais / sociais, mas sob a égide destas últimas. Ou seja, tendemos a observar, na prática investigativa no século XX, uma inversão do que classicamente se estabeleceu como a trajetória do discurso científico: em vez de observar uma migração de métodos e conceitos das ciências naturais para as sociais, o caminho inverso tem sido frequente e profícuo.

acordo com a perspectiva que se adota, ser valorosa ou depreciativa. Diagnosticá-la como obstáculo à formação de linguagens e sistemas racionais compartilhados, estes que são o chão comum onde investigadores assentam seus relacionamentos, claramente atribui-lhe carga negativa. Igualmente perigoso à razão instrumental é a incerteza, o obscuro e a contradição de “objetos” que não se prestam a este papel. Mas “é, justamente, no interior das chamadas ciências *duras* que os limites do paradigma clássico são questionados” (FERREIRA-SANTOS, 2004a, p. 22); o *status* pouco valoroso da incerteza pode se livrar de sua capa empobrecedora, transformando-se de deficiência da razão em inexorabilidade fenomênica. Aceitar a incerteza na educação exige o respeito a uma pluralidade acadêmica que melhor se adéqua aos fenômenos humanos e a uma praxis artesanal que insiste em não ceder à massificação. Nem sempre os métodos e modelos mais eficientes coincidirão com os mais desejáveis (CARVALHO, 2001), pois o critério da eficiência pressupõe fins por demais precisos e meios desposados de seu próprio sentido. A teleologia da ciência moderna não comporta o imperativo da educação que é um eterno recomeçar, este empenho em novas tentativas nas quais os dados são sempre outros, em que a regularidade não passa de abstração grosseira. De modo semelhante ao que Schopenhauer (2005, p. 253) afirma da arte, a educação encontra em todos os lugares o seu fim, realiza seus intentos enquanto se exerce. Ela é autojustificada porque seu propósito coincide com o propósito de viver, não de uma ou de outra forma, mas dessa maneira possível a nós, que é a humana. Ao fixar metas que reduzam o escopo certamente ambicioso mas necessário de uma educação voltada ao afloramento da potencialidade humana (como no “educar para”: a cidadania, a inclusão, o trabalho, etc., de acordo com FERREIRA-SANTOS, 2011), arrisca-se perder de vista seu essencial compromisso com a autoconstrução da pessoa, num sentido integral e de resistência à objetificação e instrumentalização (MOUNIER, 2004). Respostas meramente instrumentais são insuficientes para dar conta da complexidade pedagógica.

É possível especular que a aridez do cenário educacional contemporâneo seja tributária desta perigosa aproximação com o racionalismo abstrato e paralelo afastamento do homem e suas vicissitudes, confiando a um pensamento de inspiração científica a primazia do saber pedagógico. Acreditando que “não se pode assimilar a humanidade, também movida pela paixão e pela não-razão, ao objeto morto das ciências naturais” (MAFFESOLI, 2005, p. 17), é premente olhar para a educação como campo em que convergem ciência – desde que revitalizada, tornando-se mais abrangente e compreensiva à complexidade e à incerteza –, a filosofia e a arte. Esta tríade estaria a serviço da pessoa, de uma formação sensível à pluridimensionalidade do humano e da sua necessária e perene autoconstrução, em detrimento de uma transformação externa, definitiva e estranha. São as marcas de uma singularidade feita na trajetória e que constituem o material essencial de uma certa concepção de educação que repõe a sensibilidade – ao lado de uma razão humanizada – no centro do processo educativo. Uma educação crepuscular em que a imagem poética se veja resgatada da masmorra conteudista e sirva como articulação dos mundos vividos entre os sujeitos que nela se empenham; uma prática avessa à educação bancária, conforme criticada por Paulo Freire (2002), em que o sistema só procura extrair de seus alunos aquilo o que neles depositou, em total desrespeito pelo que trazem como bagagem existencial e saberes em constituição. Acreditamos que um senso de curiosidade pelo outro, inextricavelmente ligado a uma estetização das relações, de uma musicalização das falas, é capaz de conferir à educação uma relevância que, em tempos de escolarização massificada e burocratização do contato interpessoal, torna-se cada vez mais parca e questionável.

Potencializemos a metáfora da educação crepuscular. Jorge Larrosa Bondía (2002), ao discutir a redução das oportunidades que contemporaneamente se abrem à experiência (na concepção de Walter Benjamin), destaca o excesso de informações como um dos principais

responsáveis para tal. A preocupação de se informar a todo custo, de se cercar do mais alto volume de dados possível, toma o espaço da experiência e impede a reflexão acerca do que NOS acontece, o que NOS passa. Na escola, o inchaço de coisas que se deve apreender, mais do que aprender, entulham o espaço mental do estudante, impedindo-lhe de circular entre os saberes, caminhar pelas ideias e deixar-se levar na beleza e engenhosidade do conhecimento humano, em toda a sua amplitude. Afinal, como atestado pelos versos de Chico César (2006): “coisas são só coisas, / servem só pra tropeçar. Têm seu brilho no começo, / mas se viram pelo avesso são um fardo pra carregar”... A experiência não é uma coisa, portanto não pode ser empacotada nos prazos cada vez mais exíguos das disciplinas escolares. O privilégio do aprendiz é a experiência, é o perceber-se afetado pelo mundo e pelos outros num modo existencial essencialmente diferente da máquina de registrar dados. Entretanto, o espaço da experiência vai sendo sufocado por um otimismo cientificista, por uma pretensão ultra-racionalista de trazer às luzes toda penumbra em que jazem fantasmas, mas também onde às plantas é permitido crescer³⁹. Não se leva em conta que as conquistas espetaculares⁴⁰ da razão configuram um cenário calcinante para o espírito sensível, sedento de um pouco de sombra onde possa cultivar um poema ou improvisar uma melodia. Essa pessoa, disposta a encontrar a razão sem apagar tantos outros aspectos que se amealham na sua existência, seguirá o conselho de Nietzsche (2005, p. 23): “Não querendo cansar a vista e o senso, / persiga o sol pela sombra!”. Encontrará na meia-luz do crepúsculo as condições mais propícias para seu crescimento vegetal, orgânico. Do clarão

³⁹ Arendt (2005b) considera a escuridão necessária também ao crescimento das crianças, longe da exposição pública em que os métodos pedagógicos supostamente “democráticos” colocam seus estudantes. A intimidade da vida privada fornece um escudo contra o mundo, uma segurança na qual o organismo se desenvolve.

⁴⁰ Para Durand (2002) as imagens nictomórficas do tempo (aquelas ligadas às sombras ou às trevas) são combatidas com símbolos espetaculares, ou seja, que iluminam a escuridão e viabilizam o gesto ascensional do herói, típico do regime diurno do imaginário.

diurno, passa-se a uma *lumina profundis*, sutil olhar mítico⁴¹ que permite vislumbrar os “subterrâneos da sensibilidade, nas regiões em que a alma se enlaça na aliança originária da consciência e do corpo” (GUSDORF, 2003, p. 15).

Beatriz Fétizon, poeta-educadora que soube por em cena uma mestria crepuscular, condiciona a bela dança estelar da poeira a uma réstia de luz que a denuncia o movimento:

Não quero o sol inteiro das alturas.
Basta, no espaço exíguo do meu quarto, uma réstia de luz.
Pela janela entreaberta um simples raio
Desperta no ar amorfo
Um turbilhão de presença ignorada.
Miríades de estrelas dançam na poeira iluminada.
Um universo inteiro de cor e movimento se descobre
No gume luminoso de um raio de sol.

Não quero, por isso, o grande sol do espaço.
Basta-me, pela fresta da janela aberta, uma réstia de luz.
Quando ela se vai, na sombra de meu mundo
O espaço volta a ser amorfo.
E busco, inutilmente, entre as formas do mundo,
O mundo informe, ignorado,
Que desperta a um simples toque
De um raio de meu sol (FÉTIZON, 2002, p. 272).

A luz excessiva torna-nos cegos e surdos para um espetáculo das sutilezas que apenas a proteção de uma sombra pode revelar. O cartesianismo de uma razão ensolarada nunca

⁴¹ Merleau-Ponty (2005) mostra-nos que *lumina*, palavra latina para “olhar”, remete a uma fenomenologia da visão; quando olhamos algo, projetamos nossa visão em direção a ele, lançamos o olhar como quem empunha um farolete na escuridão.

poderá dar à luz uma estrela bailarina⁴²: como sorver-se da música dançante por sobre a crepitação da superfície solar? É a réstia de luz que fomenta a sensibilidade necessária para uma experiência crepuscular e fortemente educativa das estrelas de pó que, em seu movimento corporal, alegorizam a dinâmica narrativa da música.

“Pode-se reconhecer os homens pelas suas fábricas” (FLUSSER, 2007, p. 35). Na linha de montagem, o sistema de iluminação cuida para que se minimize a projeção de sombras, estas que atrapalhariam a precisão seriada dos objetos. A política do “defeito zero” só é possível porque existem parâmetros de perfeição claramente estabelecidos; cabe lembrar que o perfeito, aqui, é necessariamente padronizado e não encontra seu valor na singularidade, mas antes na conformidade. Banhadas pela fria luz dos holofotes, máquinas e engrenagens são o centro de gravitação dos espaços industriais, em torno de onde homens intercambiáveis se revezam na leitura dos manuais e no manejo das ferramentas.

Ora, é necessário reduzir as luzes para toda prática crepuscular. Assim ocorre com o artesanato, o qual não se faz sob os holofotes (*holó-photos*: luz totalizante, sobre tudo) de uma fábrica. Às vezes, o que basta é a chama de uma vela, a lentidão da luz nascente, sobre uma estreita “mesa de existência” (BACHELARD, 1989, p. III) – onde a obra ganha forma ao mesmo tempo em que meu ser em devaneio se estende a um mais ser. Na mobilização de uma sensibilidade, no mergulho íntimo de um fazer pregado ao sentir, o trabalho diminuto e artesanal torna-se um profundo exercício de ontologia.

⁴² “Somente quem tem o caos dentro de si poderá dar à luz uma estrela bailarina” (NIETZSCHE apud MAUTNER, 2002).

Caracterizado assim como obra crepuscular, o artesanato serve-nos como conceito mediador para um certo modo de educação, que abdica da perfeição *standard* das produções industriais em prol de um fazer manual, lento e tentativo nas oficinas. No trabalho artesanal, aprendizes e mestres manipulam a matéria e revestem-na com suas impressões digitais, suas marcas corpóreas que em vez de descaracterizar a lisura da peça, conferem-lhe a rugosidade do singular. A experiência aqui não tem seu tempo regulado pelo relógio, mas por uma sensibilidade do corpo e de necessidades abstratas do que se produz; o artesão deixa-se conquistar pelo tempo, em vez de desejar a eternidade (PAZ, 2006). Esta espécie de trabalho, assim, tem o seu próprio tempo: tempo de obra, tempo em obra. É REVELADOR deste aspecto o processo químico da fotografia; quando o fotógrafo-artesão adentra seu quarto escuro, fecha atrás de si uma porta inviolável ao tempo externo. No interior de seu laboratório, tal qual um alquimista malaxando o corpo arredio dos metais, aguarda pacientemente o tempo da matéria. Luz de menos impede a formação de imagens; luz de mais a transforma de volta em treva. A imagem projetada se oculta no branco do papel, até que a ação restauradora proporciona a comovente cena epifânica: de dentro da viscosidade ondulosa do líquido, o fotógrafo traz à luz um devaneio, revela seu mistério – ou melhor, a existência de um mistério – impregnado na superfície do suporte. E, contrabandeada pela potência oculta do negativo, eis que se posta uma imagem exterior ao laboratório, traz-se para o espaço acanhado de um quarto hermético a riqueza desconcertante de um mundo que se aprende, ali, a ver melhor. Terminada a fotografia, este alquimista “não continua; recomeça”. Assim, cumpre seu laborioso destino de “educador da matéria” (BACHELARD, 2006, p. 73). Da mesma maneira, o mestre-artesão sabe que não pode retirar de seu aprendiz nada diferente daquilo o que este pode revelar. Mas essa imagem, única em seus contornos, infinitamente complexa em seus matizes, sobrevém à superfície apenas no acolhimento aquoso de um olhar preciso e de mãos habilidosas.

Num ensaio dedicado ao artesanato, Octavio Paz (2006) o compara, por um lado, à arte, e por outro, aos objetos industriais. O artesanato estaria no meio termo entre a pura contemplação do objeto artístico belo e desinteressado e a utilidade profana, inestética do industrial. Fazendo uso desta conceituação, uma educação artesã procuraria conciliar o útil e o belo, no que Paz entende como o PRAZER. Assim, quer ser útil sem ceder ao utilitarismo; persegue a beleza sem se perder no esteticismo. Apenas faz perceber que há dimensões incontroláveis no encontro educativo, que necessitam de seu próprio tempo para germinar: o prazer é “sempre dispendioso” (PAZ, 2006, p. 85) e por isso não comporta uma maximização de resultados sob o princípio da eficiência. Evidentemente, isso não significa negligência em relação ao preparo do professor para exercer sua mestria, uma vez que o estudo e o domínio sobre o que é ensinado fazem-se necessários, mas não suficientes para tal. O equilíbrio delicado entre razão e sensibilidade, ou ainda de uma razão que seja ela mesma sensível, é uma busca que não se fecha, como nos alerta Ferreira-Santos (2011, p. 36):

ao improviso inconsequente, ao descuido ou ao *laissez-faire* ingênuo. Todo ao contrário [...], exige – sob a pena de não se constituir como encontro possível – uma formação sólida, humanística e consistente, um grande e amplo repertório consistente de alternativas experimentais, conhecimento interdisciplinar, fôlego epistemológico, capacidade de diálogo, uma escuta atenta e sensível, uma preparação constante que servirá de bússola (agulha de marear) na navegação epistemológica no mar desconhecido que é sempre o encontro com o Outro.

Pois seria a música, então, imagem inadequada à recondução da pedagogia a seu caráter artesão? Seria sua “idealidade artística”, sua “perfeição acabada” avessa às idiosincrasias e imprecisões do artesanato? Talvez, se tivermos sido assolados pelo purismo gestado nas salas de concerto, pela crença de uma música pura e absoluta que podemos admirar apenas por sua engenhosidade de arquitetura ou destreza na utilização da linguagem, ou seja, por sua

“qualidade técnica”. Mas se, fiéis a uma concepção de arte em obra, deixarmos que nosso fazer e nossa apreciação musicais atravessem as regiões selvagens de nosso ser, se compreendermos que sua construção no tempo é inexoravelmente ligada à sua contingência, torna-se possível conciliar música e artesanato a serviço de uma visão educacional, em uma espécie de “artesanalização da música”.

Apesar de constituir, sem dúvida, um dos domínios das artes formais, aquele campo específico da cultura humana na qual se estabelece por convenção um cânone de obras que representam as “mais elevadas” funções simbólicas da humanidade, a música pertence simultaneamente a diversos outros espaços do mundo vivido. Está desde sempre instalada no homem, como uma de suas características imanentes. Bondía (2002) explica que a mais adequada tradução para *zôon lógon échon*, famosa expressão aristotélica para se definir o homem, seria “um vivente com palavra”, em vez de “animal dotado de razão”; ou seja, a realização da humanidade se dá ATRAVÉS da linguagem, que não pode ser vista como mera instrumentalização da palavra. Entretanto, Zuckerkandl (1997) atribui ao canto um modo de ser diferente daquele dado na fala, de maneira que não poderíamos restringir a definição do homem a sua dotação linguística: “cantar não é somente outro modo de falar, é algo distinto do falar; e o homem, enquanto canta, não é um tipo especial de falante, É HOMEM DE OUTRA FORMA” (ZUCKERKANDL, 1997, p. 174, tradução e grifo nossos). Resta-nos questionar, porém, se é possível ser homem de alguma forma que não esta outra, se as estruturas de um sentimento musical não são algo marcante de nossa constituição natural. Não poderíamos nos auto-denominar, assim, de *homo musicalis*? As taxionomias biológicas sempre carregam algo de arbitrário, pois recortam nas definições do ser não aquilo o que necessariamente o distingue de todas as outras espécies de vida nem o que se poderia denominar como uma “essência”, mas o que se elege como característica interessante, quase como uma curiosidade epistêmica. Assim

que muitas espécies herdaram em suas denominações científicas as homenagens narcísicas de seus “descobridores”, ou a exemplo de tantos sobrenomes, identificam o ser com seus lugares de origem... Já na classificação do *homo sapiens sapiens*, há uma soberba que não permite a assunção de um nome ocasional; não somos criaturas, e sim criadores, carregamos a dura tarefa de pensar indefinidamente aquilo o que somos, o que nos distingue de tudo o mais que respira. Contudo, *sapiens* não é satisfatório para esse propósito, pois continuamos a discutir o que é isso a que se chama “saber” e ainda desconhecemos a envergadura de nossa “sapiência” como espécie. Desta forma, a precisão taxionômica de *sapiens* é apenas metalinguística: saber é poder empenhar-se em tal classificação, é, de partida, preocupar-se com tal empreendimento. Portanto, não seria a música em seus tão diversos contextos, sentidos e ocasiões, tão legítimo marcador da humanidade quanto o ambíguo “saber”?

A música é tocada nas salas de concerto e nos cerimoniais de corte, mas anima os baiões madrugada à dentro; é registrada na apurada técnica de notação, mas é transmitida de geração em geração por meio de uma vasta memória coletiva; arrebatada a pessoa diante dos insolúveis impasses da humanidade, mas também embala o sono ingênuo da criança. Sua ubiquidade fez convergir um vocabulário variado, emprestando palavras de muitas outras atividades humanas na tentativa de se pensar: harmonia (de acordo com Corrêa, 2003, relacionada com o artesanato naval e a mitologia gregas), pulsação e respiração (funções orgânicas extraídas da biologia), tonalidade, cromatismo e *color* (que indicam a forte relação entre o audível e o visível, segundo Caznok, 2003)... Ao mesmo tempo, exporta suas nomenclaturas, expressões e imagens para diversos outros campos e vivências. Esse poder simultaneamente centrípeto e centrífugo do léxico musical sinaliza a relevância da música na organização produtiva, social e simbólica do ser humano. A distante e intelectualizada idolatria, como critica Octavio Paz (2006), explica apenas uma parte do lugar que a música ocupa em

nossas vidas, especificamente quando a dissecamos pela razão, louvando a genialidade de uma ou outra obra que se arrolam em nossas predileções. No mais das vezes, ela está distante do mórbido altar das coisas acabadas, no cemitério de significações que são as obras quando as julgamos definitivas e intocáveis, encerrando todas as possibilidades interpretativas naquilo o que delas já foi dito via algum discurso competente. A artesanidade da música não se trata, portanto, de um determinado tipo de obra. Antes, frisamos, é mais uma atitude e uma relação com a música do que as próprias características que usamos para classificá-la, dentre as vacilantes categorias de clássica ou popular, erudita ou folclórica, sofisticada ou simplória. Nesse sentido, buscamos uma “arte sã”, como provoca Ferreira-Santos (2011), uma arte edificante e não excludente porque ultrapassa o seu valor como capital cultural, ao facilitar a construção intersubjetiva de pessoas.

Se a educação é um corpo de práticas que constrói no homem a sua humanidade, é impossível e indesejável separá-la de todo fazer humano que lhe incrementa, lhe expande o ser, que o ajuda a compreender sua própria condição existencial, que elucida o desenrolar do tom si. Vistas as profundas relações com o mito, o tempo e a abertura para o outro, a música emerge como potência pedagógica privilegiada, chave interpretativa para a profundidade de um encontro. Por isso, é um *homo musicalis* que adentra o processo educativo, reconhecendo-se que sempre haverá na música uma dimensão educativa, assim como uma natureza musical na educação. Não se trata apenas de uma defesa do ensino da música, de confiná-la às gavetas da grade curricular como conteúdo formal, mas de entendê-la como ação transformadora de um espaço educativo crepuscular, palco sobre o qual se dão as relações humanas. A música não é

(apenas) objeto da educação, mas um modo específico de lhe dirigir o olhar, fazendo ressaltar a importância rítmica das harmonias e das ressonâncias na constituição pessoal, em detrimento da preocupação sufocante com a formalização das técnicas didáticas. Evidentemente, aqui se transcende a noção de educação meramente escolar, configurando como educativa toda ocasião em que um encontro entre mestre e aprendiz se efetua.

Não receamos atribuir à música um caráter metafórico para explicar as suas possíveis relações com a educação. Nessa condição, a obra, o exercício e o pensamento musicais transportam-nos PARA ALÉM (*meta*) dos sentidos usuais (*phoros*) das palavras, ampliando significativamente o nosso escopo de compreensão, pois a metáfora não é o fracasso da linguagem, mas a sublimação de sua riqueza possível. Serve-nos como princípio epistemológico que rejeita o definitivo: as percepções lacunares e não-sistêmicas nascidas do espetáculo de um encontro musical entre meu corpo, o outro e o mundo serão fidedignas a um mundo e um outro eles próprios repletos de fissuras. A metáfora envolve o ser-no-mundo de maneira mais completa que a demonstração e, por isso mesmo, abarca com naturalidade as tensões e as complexidades inescapáveis das relações humanas.

Das claras consequências interpretativas desta aproximação metafórica, a mais fundante para se refletir sobre uma educação da sensibilidade é a do RITMO como princípio organizador de um encontro. Ritmo não é, portanto, conceito unicamente sonoro: na física ótica, a interferência de duas ondas em que a diferença de fases é zero, ou seja, em que seus ritmos estão coordenados, é considerada construtiva, pois aumenta a amplitude no encontro. Já uma interferência negativa é constatada a partir do cruzamento de ondas não harmonizadas, resultando em amplitudes menores no ponto conflitante. Consideramos anteriormente que, como as ondas, pessoas também possuem estruturas vibratórias que marcam sua existência. Cada pessoa que se encontra na iminência do contato com um mestre ou com um aprendiz traz

à cena seu próprio ritmo, uma pulsação que demarca um motivo, uma relativa constância de sua realização. Porém, quando o quiasma se efetua, quando mestre e aprendiz encontram-se em suas errâncias, um acelera o passo, o outro reduz; caminhando lado a lado, no mesmo andamento, vislumbram um devir para o crescimento de humanidade dentro de si mesmos (§ I6). É o ritmo, o pulso, que permitem que os tempos diferentes de cada um entrem em compasso para ressoar em conjunto, em CONSONÂNCIA.

A música é, por essência, dramática, tensão constante entre os polos de *animus* e *anima*, virtuosidade e sensibilidade. Também o é a educação, a começar pelo confronto originário de pessoas, pelo esforço de transformar conflito em diálogo. O instrumento musical, assim como os saberes eleitos para preencher os currículos escolares, são inertes quando vistos de fora da relação com as regiões profundas do Ser (*Ursprungs*). Porém, se colocados em movimento, quando assoprados, pinçados, percutidos, friccionados pela carícia esperançosa de uma *anima*, transformam o gesto em sentido e iluminam com suave claridade o espaço compartilhado entre mim e o outro. Por um momento – o breve intervalo de uma canção –, sinto-me frequentar o outro de maneira radical: vejo sua visão, ouço seus ruídos, sonho seus sonhos, e percebo, no entardecer da razão, que naqueles instantes de abandono ao eu-próprio pude o compreender. Mas finda a música, cada caminhante adota suas próprias trilhas, a união se dissolve, sem que se apague na construção pessoal de cada um as pegadas que atestam: ali, no cruzamento improvável, no tempo de um instante, dois caminhos se encontraram.

O professor é um ser a espreita por esse instante fugidivo do encontro, essa é a marca da sua profissão. Prepara-se dia após dia: cerca-se de densas leituras, compõe os exercícios tão frequentemente mal vistos pelos alunos, mas que pensa serem importantes no que pretende ensinar. Mais que esse esforço deliberado de engenharia pedagógica, coloca toda sua experiência a cargo da missão, faz da própria vida o laboratório de onde se extraem as lições. Não se despe

em momento algum das vestes professorais, está sempre pronto a colher em seu mundo privado o substrato de existência que, na desgastada superfície de uma lousa, tenta tornar visível aos estudantes. Entretanto, sabe que não há estratégia possível para garantir o encontro que espera em ansiedade, pois tal qual uma tristeza ou uma alegria que nascem no sobressalto de uma melodia, ele é tragicamente descontínuo, assalto hostil, que não se prenuncia e é inapreensível. O artista aguarda o instante de um “ataque do mundo”; o professor, a felicidade de um acaso. Não devem desanimar, pois é justamente por essa natureza criativa que o encontro guarda o segredo da novidade. É a esperança sempre renovada que dá sentido à prática docente, esperança de um encontro e de que dele possam se derivar as transformações que animam a educação em primeiro lugar. Afinal, educar é sempre uma tentativa de ruptura com o determinismo da continuidade; por mais que o sistema educacional possa ser reprodutivo (no sentido trabalhado por Bourdieu e Passeron, 2010), por mais que sua burocracia funcione como nefasta máquina de conformação, o ideal que guia a ação cotidiana do professor visa uma mudança de condições em seu alunado. Talvez pareça anacrônico e ingênuo tratar de “ideal”. Mas não seria a ingenuidade do professor, essa recusa a aceitar-se obreiro de uma arquitetura da desigualdade, sua mais pungente motivação para seguir ensinando?

Pois a música permite a comunicabilidade das *animas*. A educação também quer ser transsubjetiva, mobilizadora de sensibilidades; afinal, quando não o faz, deixa de se fazer educação e se contenta em ser treinamento ou adestramento. Portanto, se quero me engajar no processo educativo como sujeito, se pretendo ver minha *anima* esparramar-se em direção a outras *animas*, devo fazê-lo como quem canta uma canção ou como quem se deixa invadir pela sublime transparência de um ser dado pela música. Todo o esforço da mestria consiste em inaugurar uma via de acesso da pessoa à pessoa (§15), a exemplo das sendas que a música consegue construir. Então, nesse encontro significativo, o invisível transitará tão facilmente

entre as subjetividades que as noções de autoria ou de posse intelectual se tornam turvas. Participo, na condição de discípulo, da gestação de uma imagem dada por um mestre e, num orgulho máximo de aprendiz, desejo ardentemente que ela fosse “verdadeiramente minha, que ela se tornasse [...] obra minha!” (BACHELARD, 2006, p. 4-5). Esse desejo escancara uma ligação, um nível de cumplicidade que nos faz desconfiar de nossa solidão de consciência. Sons e palavras de outras pessoas ressoam em mim como se sua fonte fosse o fundo existencial da minha vida corpórea: “Certas canções que ouço / cabem tão dentro de mim / que perguntar carece, / como não fui eu que fiz?” (TUNAI; NASCIMENTO, 1982). Tornamo-nos transparentes a uma imagem “que nos dá a impressão de que está lendo a gente” (QUINTANA, 2006), sentimo-nos assolar por uma humanidade solidária ao nosso processo de auto-construção. De repente, aquelas ideias que me chegaram pelas mãos de um mestre já são tão íntimas, tão naturalizadas que não encontro mais as fronteiras entre o que meu e o que é dele (GUSDORF, 2003). O instante da palavra ou da canção participou da construção de meu próprio tempo, de meu próprio ser, portanto.

A música preserva de seu caráter mítico o prazer pela narração (PAES LOUREIRO, 2007), o desdobramento de instantes inter-relacionados cujo aspecto fundamental é a rede de significados, e não seus sistemas representativos. Dessa forma, direciona-se ao “nada das coisas” (ZUCKERKANDL, 1997, p. 30), volta-se ao Ser musical e lá, na sensibilidade aterrada do homem *andante*, aflora um sentido. Também a educação pode visar um silêncio funcional, esse “quase calar-se” que Merleau-Ponty (2002a) atribui à poesia. A mestria é uma forma, da qual o conteúdo participa sem se sobrepor como ideia absoluta e abstrata, mas servindo-lhe como suporte visível para um gesto – nesse sentido, torna-se menos temerário afirmar com Gusdorf (2003) que “o conteúdo é pretexto”, sem nos arriscarmos a desvalorizar o domínio técnico-conceitual que o professor deve ter sobre aquilo o que fala. A

profissão docente, então, possui uma fundamental dimensão estética, uma necessidade de realizar um embelezamento das relações, visando assim proporcionar uma compreensão mais precisa da existência compartilhada. A emergência de um sentido é sempre um acontecimento sublime, comovente acréscimo do Ser pela percepção do outro e de nossa compossibilidade. Ousaríamos assumir, dessa maneira, que a constatação iluminada de Paes Loureiro (2007) em relação ao mito e à poesia também poderia se aplicar à educação, pois os três “testemunham o nosso acontecer em diálogo [...]”. É no acontecer em diálogo que a vida deixa de ser um destino solitário”. Animando as palavras do mito pelo sopro, a música e o mestre-artesão convidam o aprendiz ao mistério permanente do outro.

Para que o diálogo aconteça, é antes necessário que se escute. Na organização musical, sem este entendimento do que todas as partes instrumentais desenvolvem concomitantemente, torna-se inviável uma execução conjunta. O desafio paradoxal da improvisação coletiva, por exemplo, é a expressão singular de uma voz sem que se perca de vista a sua relação com outras vozes singulares. Abrir o ouvido ao canto do outro possibilita, assim, que eu possa encontrar o meu próprio fio melódico, construir meu próprio caminho pelas notas. Nessa escuta ativa, buscaremos em cada voz a beleza de um canto; porém, essa beleza é indissociável da paisagem que ele habita. Atahualpa Yupanqui (1998) relata seu encontro com um camponês, que entoava despreziosamente sua *baguala* pelos caminhos de Amaicha. Constrangido pela aproximação de Atahualpa, que se esforçava por aprender a letra, o camponês interrompeu sua canção. Pede o artista que continue o lindo canto, ao que o homem responde: “canto feio, canto horrivelmente. O bonito, o lindo de meu canto lhe é dado pela montanha, pelos montes. Se você o acha lindo é porque os montes fazem lindas as coisas que eu canto”. Ressente-se Atahualpa, então, por perceber que, em suas próprias errâncias e cantorias, não tem atrás de si uma paisagem que ampare “as canções que nascem do coração”. Entretanto,

de onde vem a beleza da voz do poeta? O que nos fascina ao ouvir-lo, mesmo que o som ecoe não na vasta paisagem argentina, mas, a partir de sua fonte metálica, nos móveis dos quartos, vidros de carros ou paredes de teatros? Reconhecemos o belo porque a voz ritmada de Atahualpa traz consigo o sopro de um lugar, porque somos infiltrados pela amplitude de um mundo que é dele, que o acompanha uma vez que o constituiu. A escuta do outro, é, portanto, a escuta de uma pessoa e sua paisagem. Por isso, a educação não pode prescindir de um respeito aos saberes de seus educandos (FREIRE, 2002), nem de, na grandeza de sua função, ver emergir no aluno um canto que é, ao mesmo tempo, expressão e auto-conhecimento.

Muito do esforço em torno dos estudos em educação se pautaram equivocadamente sobre uma tentativa de objetivação do conhecimento via a OBJETUALIZAÇÃO dos sujeitos educativos e das práticas escolares que os envolvem. O que se nota no cotidiano do educador, porém, é a impossibilidade de se criar moldes certos para as práticas em sala de aula. Há um permanente escorregamento dos pressupostos, seguindo não apenas o ritmo acelerado de transformações nos contextos socioculturais observadas a partir do século XX, como também as idiosincrasias dos alunos, professores e grupos formados por eles. A educação é uma atividade que coloca à prova, a todo instante, a previsibilidade – de procedimentos e de resultados. Cada aula, presa inexoravelmente a seu instante, será única. Cada aluno a viverá em seu modo particular. Uma educação artesã conhece a tragicidade e a importância do ato, o que a previne de se prender à utilidade dos conteúdos ou à contemplação sacralizada de obras imóveis nos laicos altares da Cultura. Intui-se nela que o conhecimento é moldado um a um, na complexidade de um trajeto antropológico. Por isso, é ilusório pensar que o ensino possa ser efetivamente massificado: “Mesmo num ensino de massa, e por mais confusas que sejam as relações que o constituem, a educação permanece algo pessoal, um colóquio singular e intermitente [...]” (GUSDORF, 2003, p. 24). Não pode, em momento algum, a educação

sensível desvencilhar-se do contato incisivo com as subjetividades, do esforço por uma intencionalização que envolve, invariavelmente, o sujeito. Por isso, é possível afirmar que a objetividade tem lugar limitado na educação.

O mestre, também imerso em idiosincrasias, não entra pronto na dança educativa. Contribui com a singularidade de seus passos, cadencia os movimentos atento à envergadura da perna do aprendiz. Ao fazê-lo, mudou seu próprio comportamento, construiu-se de outra maneira. O entrelaçamento não é a ação absoluta de um dominante sobre um dominado; é, antes, um jogo de modelação mútua, cujo objetivo subjacente é o afloramento intencionalizado de consciências. Este grande espaço da intersubjetividade, repleto de lacunas, inconsistência e beleza, é a morada primordial da educação artesã ou musical. Por isso, frequentemente os esforço de padronização e enquadramento enfeiam a relação educativa, retiram-lhe o potencial estético e sensível, resumindo-se a um equívoco anti-mestiço construído “sobre o modelo da fusão e da utopia que visa colmatar as falhas, as fissuras, as fendas; preencher o mais pequeno espaço por onde poderia escapar-se um sorriso, improvisar-se uma canção, dançar-se uma valsa ou um tango ou mesmo crescer uma sardinheira” (LAPLANTINE; NOUSS, 2002, p. 78).

A imperfeição é marca do artesanal, é o que no fim confere-lhe valor: a noção de sua busca pelo perfeito, de sua abertura a uma realização sempre mais aprimorada, que ao mesmo tempo sinaliza uma inescapável falibilidade. Amamos um objeto artesanal não pela lisura de sua superfície ou pela perfeição com que cumpre sua função, mas por aquilo o que é seu particular, as rugosidades que o distinguem de todo o resto e que encarnam seu percurso formativo. Bachelard (2006) nos ensina que o amor pela função é prerrogativa do *animus*; já a *anima* ama as coisas intimamente, por elas mesmas. A educação artesã não se limita a pensar a utilidade dos saberes. Ela consegue, no amor de *anima*, conciliar o útil ao belo, instaurar o prazer de, lentamente, ver emergir uma forma artesanal nas mãos de um aprendiz empenhado

em sua constituição. O espaço educativo aberto ao sorriso, à dança e à canção, assim, não pode temer o erro. No frescor de um novo encontro, mestre e discípulo coordenam seus atos e falas Tateando as circunstâncias, como quem entoa de improviso a melodia. E como na música, a “verdadeira improvisação é uma pesquisa formal sem fim, e é por isso que estamos errados ao esperar sempre uma execução perfeita numa improvisação. Sua vitalidade está na habilidade de transformar-se, nada mais” (SCHAFER, 1991, p. 65).

Assim como o silêncio constitui, junto ao som, a música, o erro e o esquecimento não podem ser postos de lado quando se trata da educação artesã. Toda lição é um ensaio e todo aprendizado advém da tensão constante do conhecer e do esquecer. Preocupada apenas com o conhecer, a escola se empanturra de conceitos, transborda em dados e não permite o tempo suficiente para a vibração da aprendizagem. De acordo com Bachelard (1994, p. 127):

[...] uma pedagogia ritmanalítica instaurará uma dialética sistemática da recordação e do esquecimento. Só se sabe direito aquilo que foi esquecido sete vezes e sete vezes reaprendido, dizem os pedagogos indulgentes – que são os bons pedagogos. Confiando todavia na reação natural que defenderia o espírito contra uma sobrecarga de conhecimentos não-assimiláveis, tais pedagogos não conseguiriam ainda ajudar a Natureza nesse ponto, apresentando métodos de esquecimento, métodos de “despigmentação”. As férias não bastam para isso. Elas só vêm de vez em quando. Não estão incorporadas à cultura, ao tecido temporal da escola. O ritmo escolar é assim totalmente desequilibrado; contradiz os princípios elementares de uma filosofia do repouso. É na própria hora de trabalho que será necessário colocar a oscilação.

Bem se nota que a educação artesã se faz na lentidão, na vibração feliz de um repouso (BACHELARD, 1994, p. 9). *Rallentando*, sentiremos a maturação de uma razão sensível laborada no tempo, acompanharemos as florescências de saber articuladas às nossas condições antropológicas e sociais, e assim seremos fiéis à origem agrária da cultura; afinal,

nenhum cultivo se apressa. “O tempo é hesitação” (BACHELARD, 1994, p. 31), necessita das lacunas do silêncio para perfazer a duração de um Ser. Portanto, justamente quando tudo parece urgente, cabe-nos propor com Maffesoli (1998) uma “estratégia da lentidão”, na qual uma experiência possa nos acontecer (BONDÍA, 2002), em que a escuta vagarosa, a delicadeza de um olhar atencioso sejam as evidências de nossa entrega ao diálogo. E mesmo quando a ciência for chamada a contribuir na formação da potencialidade humana, que sua pedagogia seja coerente aos imperativos de seu próprio funcionamento: um percurso de erros retificados, a constante reforma de uma ilusão. Todo exercício de saber chega a uma verdade como um arrependimento intelectual, quando se dá conta de seu passado de erros. As brechas que se abrem na tessitura dos saberes e das relações educativas não permitem que estejamos, portanto, nunca certo demais daquilo o que ensinamos, do que aprendemos ou do que compartilhamos. Acertar é uma questão de tentar; tentar é uma questão de tempo.

Da Capo al Coda

Da capo...

Não somos batráquios pensantes, não somos aparelhos de objetivar e registrar, de entranhas congeladas – temos de continuamente parir nossos pensamentos em meio a nossa dor, dando-lhes maternalmente todo o sangue, coração, fogo, prazer, paixão, tormento, consciência, destino e fatalidade que há em nós.

– Friedrich Nietzsche

Meu ponto de partida para este trabalho foi uma relação latente entre três mundos tão significativos nos meus caminhos, que são a educação, a música e a fotografia. Ideal do pesquisador, pude imiscuir na composição de uma tese doutoral assuntos que vivem em mim e mobilizam diariamente os meus atos. Investido “do olhar do geógrafo, do espírito do viajante e da criação do romancista” (RICOEUR apud FERREIRA-SANTOS, 2004c, p. 144), lancei-me na aventura de uma pesquisa cuja escolha metodológica pressupôs um convite permanente à subjetividade. Portanto, o produto final desta etapa de minha formação é um retrato contundente do trajeto antropológico que, nas complexas tramas das pulsões subjetivas e das influências do meio social, dá forma à minha personalidade.

Da música, posso dizer que sempre nela me senti como que acolhido num conforto aquecido do cotidiano, envolto em abraço matril. As mais ilustrativas circunstâncias desse sentimento estão em minhas recordações dos dois anos de infância passados nos Estados Unidos, apartado não apenas de lugares e pessoas significativas, mas também do português – um dos mais cruéis abandonos reservados ao estrangeiro é tornar-se órfão de sua “língua mãe”. Mas desde logo reconheci na música um campo em que as diferenças se atenuavam e os estados

da alma, no correr fluido da melodia, melhor circulavam e se deixavam apreender. Não vim a me tornar músico, tampouco especialista em história ou crítica musical. Entretanto, a música se instalou indelevelmente em mim, como uma companhia constante e fiel – minha. Frequentemente, a imagem de um passado me assalta, acompanhada por um fundo sonoro que dita o ritmo da sucessão dos instantes. Porém, sinto que não são minhas memórias que estão povoadas de música, mas a minha musicalidade que abriga lembranças. Meu passado se perfaz em melodia.

Já a educação surgiu como improvável encaminhamento profissional. Pouco tempo após o término de dois cursos de graduação (em administração e em comunicação social – publicidade e propaganda), encontrei-me dividido entre duas oportunidades de trabalho, uma na academia e outra em empresa de economia mista. Entretanto, minha escolha veio com tanta naturalidade, tão leve das hesitações que me foram comuns em outras circunstâncias decisórias, que a docência firmemente se afigurava como aquilo o que chamamos PROFISSÃO, não pelo seu caráter “profissional”, mas pelo lugar privilegiado que se coloca em nossas vidas e que nos leva a professá-la. “O que?”, complemento direto do verbo transitivo “ensinar”... Não sabia, talvez ainda não saiba. Mas não é o tema que me capturou à docência, senão aquele encontro, aquela experiência decisiva de partejar um diálogo.

Por fim, a fotografia chegou a mim como que por acidente. Pouco antes de ingressar no ensino superior, remexendo armários esquecidos, encontrei livros de fotografia de meu pai – técnicos, prioritariamente. Aquilo de manusear a engenhoca mecânica, tão elegantemente desengonçada perto das “modernas” máquinas compactas (mesmo ainda em tempos de negativo), despertou-me uma curiosidade só aquietada quando uma tia me emprestou sua antiga câmera. Curiosidade tornou-se fascínio e a fotografia um delicioso *hobby* que se cristalizaria como um daqueles hábitos persistentes. Mudaram, é claro, o estilo, os

motivos e as técnicas. No início (1996), fui experimental, estimulado pela exploração de variados “truques” preconizados pelos livros. A segunda onda de experimentação veio em 1999, quando comecei a operar em laboratório de revelação. Com o tempo, diminuí os efeitos e aumentei a expressividade. Hoje, nascidos meus filhos, sinto tão verdadeiro o que Ítalo Calvino escreveu em *A Aventura de um Fotógrafo*⁴³. Arthur e Iago dominam minhas lentes como se o ato de fotografá-los fosse tão natural quanto o instinto paterno de deles cuidar.

É, portanto, cercado de paixões que concebi os devaneios deste texto, deixando-me envolver pela honestidade sonhadora da *anima*, seguindo uma fenomenologia bachelardiana que se deve empreender “muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem” (2008, p. I). Mas quanto do meu *animus* se mobilizou para levar o projeto a termo, para converter em tese o que na vivência não passa de lampejos de ideias fragmentadas! Nesta consolidação de um percurso acadêmico, indissociável de tantos outros percursos simultâneos, assombrou-me frequentemente o branco do papel (papel virtual, a bem da verdade) e seu intransigente desafio esfíngico – decifra-me ou devoro-te! Entanto, o branco é aqui espelho, pois sei que os riscos deitados na folha são a genuína expressão do Ser em busca de si mesmo; que o que se quer decifrar não é o mistério objetivo pré-existente no branco, mas antes o meu constituinte mistério subjetivo. E se me sinto constantemente devorado, se o enigma da música e da educação me envolve e, por vezes, o caminho interpretativo antes tão claro se fecha com mato novo, conforto-me ao perceber que continuo a tentar, que o medo dos dentes incógnitos da

⁴³ “[...] Um dos primeiros instintos dos pais, depois de pôr um filho no mundo, é o de fotografá-lo; e dada a rapidez do crescimento torna-se necessário fotografá-lo com frequência, pois nada é mais transitório e irrecordável do que uma criança de seis meses, rapidamente apagada e substituída pela de oito meses e, depois, pela de um ano; e toda a perfeição que aos olhos dos pais um filho de três anos pode ter atingido não é suficiente para impedir que suceda a ela, destruindo-a, a nova perfeição dos quatro, só restando o álbum fotográfico como lugar onde todas essas perfeições fugazes se salvam e se justapõem, cada uma aspirando a um absoluto próprio incomparável” (CALVINO, 2008, p. 52-53).

esfinge não é maior que o impulso de viver, experimentar e, por vezes, ignorar. A auto-reflexão, da qual este trabalho faz parte, sempre estará a caminho e o reconhecimento desta abertura é um exercício constante de serenidade e humildade.

Laplantine e Nouss (2002) comentam que a mestiçagem pressupõe a mobilidade. Coloquei-me então em viagem intelectual... Assim caminhante, abri diálogo com novas áreas de conhecimento, estendendo meu trajeto antropológico por paragens distantes de meus pontos de partida. Cheguei à ideia de um doutorado em Educação levando a tiracolo um punhado de livros “de ouvir falar” e um temperamento auto-didata necessário para tão brusca mudança de curso nas temáticas de estudo. Gusdorf (2003) afirma não existir auto-didatas, pois ninguém aprende por si mesmo; todos aprendemos pelos outros, com os outros. Nosso saber é fruto de nossa pertença à humanidade, da herança incomensurável que nos chega em diálogos. Entendo o “auto-didata por temperamento” aquele que, como definido por Morin (s.d.), mostra-se insatisfeito com as respostas prontas oferecidas pelos currículos regulares, buscando alhures o que lhe aplacará as curiosidades. Porém, assumindo que este alhures estará povoado de encontros de onde derivaremos a interlocução, o temperamento auto-didata nada mais significa que a sempiterna procura por nossos mestres. Encontrei alguns que me auxiliaram a direcionar o caminho até um projeto de pesquisa e de lá, até a conclusão desta tese. A partir do contato iniciático com meu orientador, aprofundei então as leituras de outros que, mesmo à distância de quilômetros e anos, exerceram sobre mim a influência profunda e alegre do *didaskalos*. Sob o ponto de vista de Gusdorf (2003), a relação com um mestre se dá na ligação que me é permitida com meu próprio ser, de maneira que podemos quando em vez espreitá-los por detrás dos livros. Elomar (MARTINS, 2009, p. 60) reconhece este papel, por exemplo, em Ortega y Gasset, quando o caracteriza como “um dos professores que tive, não em termos de vivência, mas pelas obras dele que eu li”. Pois a euforia do leitor é encontrar tal

correspondência de espírito nas letras, que um livro parece testemunhar as palavras que um escritor pessoalmente lhe segredou. Foi assim que ouvi as vozes de Bachelard e Merleau-Ponty dirigindo-me conceitos tanto quanto modos de viver, e me vi assim como discípulo de sábios mestres.

A mão trabalhou intensamente ensaiando palavras sobre a mesa, mas percebo que a escrita é, como constatado por Nietzsche (2005, p. 43), tarefa do caminhante:

Não escrevo somente com a mão:
O pé também dá sua contribuição.
Firme, livre e valente ele vai
Pelos campos e pela página.

Apesar de não haver nesta pesquisa propriamente uma etapa de campo, não pude escrever sem trazer às páginas o que meus pés trouxeram de errâncias em sala de aula, seja nos dois anos de experiência docente em disciplina da licenciatura na Universidade de São Paulo; seja nos cursos de graduação e pós-graduação em Santos, Boituva e Sorocaba; seja no tempo que tenho dedicado a tantas atividades na Escola Superior de Propaganda e Marketing. E como todo texto é ele próprio um passeio, ofereço cada palavra como rastro do caminho.

... Al coda

*Um sonho passou cantando na asa do vento.
Vestido da indecisa luz da aurora,
Passou na brisa e se perdeu no mar.*

*E agora, quando a tarde cai,
Na brisa que retorna à terra, volta o sonho.
Cheio de infinito.
Molhado de ondas.
Eriçado de penas de gaivotas.
Pleno de emoções e de lembranças,
Na asa do vento volta o sonho
Que de manhã passou cantando.*

*E não sei porque, enternecida,
Na minha alma acorda a velha melodia
De todas as infâncias...
“De dia, vento de terra...
De noite, vento do mar...”*

– Beatriz Fétizon

O céu, na metafísica poética de Bachelard, é espelho das águas. Todo voo é continuidade de um nado ancestral e pode, por detrás da leveza da flutuação no universo rarefeito, esconder a profundidade de um mergulho aquático (§ 17). Quando um sonho subir a garganta querendo se fazer expressão e as vibrações do ar contiverem a sua voz sincera, é um canto que se ouvirá. E na sua passagem etérea, trará na envergadura de suas asas os vestígios salgados e úmidos do mar.

A educação é a arena de arrastados embates humanos: é nela que tantas esperanças foram depositadas e quase todas arrasadas sob o peso do real. Cooptada por ideologias, instrumentalizada por interesses privados, sucateada por descaso público, fragilizada pelo despreparo de seus agentes, desvalorizada pela incompreensão acerca de seu significado, burocratizada pelo aparelhamento escolar – já vimos e ouvimos sobre todas as mazelas que justificam o seu fracasso. Porém, o destino humano é testemunha de algo de extraordinário que se conduz em suas malhas e que não nos permite isolá-la conceitualmente como um equívoco de nossa espécie. Pois lá onde um diálogo se travou, onde duas pessoas se perceberam e, dessa forma, empreenderam a descoberta de si mesmos, a educação deixou a sua marca. A fragilidade da comunicação – incompreensões do mal-dito e do mal-entendido – caminha *pari passu* com a sua potência construtiva – construção do mundo e de nossa humanidade.

Toda vez que desejamos que a educação cumpra seu papel emancipatório, que represente oportunidades de crescimento à pessoa, que seja um atenuante para as desigualdades de partida dos alunos, é a imagem de uma entidade alada que a materializa. Bachelard (2001) afirma que das filosofias elementares, a do elemento aéreo é a menos atômica e mais vetorial. Toda imagem aérea tem um porvir, assim como as ideias educacionais, que nunca se esgotarão no presente porque têm um horizonte (§ 18). Mas “quem deseja ser do céu não vacila frente ao mar” (GIL, 1998): para atingir a liberdade do voo, a leveza das nuvens e a ascendência do ar, educador e educandos devem trazer no seu íntimo o desejo selvagem de um devaneio marinho. Devem flertar com a profundidade que se quer habitada (BACHELARD, 2002, p. 171), com o acolhimento total do “molhado das ondas”. Educar-se requer uma imersão nas relações e no próprio Ser, de maneira que se busque desarmado de todas as certezas prévias as questões que dão forma e animam a condição humana. Como no meio aquático, sentimos o mundo aderir nosso corpo por todos os lados e não nos é mais possível conceber um sujeito

que à distância observa o espetáculo das águas. É-nos requerido que estejamos nele, DENTRO DELE, participando de sua materialidade avassaladora onde outros corpos também se imergem e portanto compartilham de nosso mundo – temos sempre, assim, algo sobre o que conversar.

Na sensível homenagem de Félix Luna e Ariel Ramírez a Alfonsina Storni (RAMÍREZ; LUNA, 1994), a poetisa caminha ao encontro da água profunda em busca de uma “voz antiga de vento e de sal”, talvez a mesma que chega a Beatriz Fétizon na forma de uma velha melodia do vento do mar (§19). Voz antiga que, em vez de fazer retornar o passado, entrega poemas novos, cantados na intimidade da *anima*. A poesia que se vai buscar no mergulho interior é o que sustenta os novos voos, que alimenta o vento em cuja direção derivamos a um devir. A educação necessita de poesia, precisa de um canto que a dê um sentido para além do fácil utilitarismo e que aproveite da humanidade essa notável possibilidade que é o diálogo. Os imperativos pragmáticos de nosso modo de vida contemporâneo, que vai da reificação das relações (frequentemente tratada hoje como *networking*) ao esvaziamento de sentido das atividades profissionais, da pressa existencial à irritação frente às diferenças, tendem a endurecer nosso temperamento e nossas sensibilidades. A melodia é, nesse contexto, a resistência da matéria mole contra a dureza da construção da vida, que pede sempre muito concreto. Lembro, aqui, do impactante questionamento de Bachelard (2006, p. 10): “[...] como pode um homem, apesar da vida, tornar-se poeta?”. Não necessitamos de uma sociedade de poetas, mas talvez seja desejável uma cujos membros sejam sensíveis à sua musicalidade, que possam vislumbrar a pessoa por detrás dos sons e palavras.

A racionalização dos sistemas educacionais são a mais explícita apologia a uma humanidade emparedada, uma sociedade que se quer encarcerar nos muros que ela própria

constrói. A célebre frase de Isaac Newton, “*we build too many walls and not enough bridges*”⁴⁴, aplica-se bem ao estado atual de nossos processos educativos. Não seria, portanto, ocasião de procurarmos na pessoa sua capacidade de articulação com o outro, de transitividade? Buscaríamos aquilo o que Zaratustra enaltece no caráter humano, mas que parece cada vez mais se perder: “o que há de grande no homem é que ele é uma ponte” (NIETZSCHE apud LAPLANTINE; NOUSS, 2002, p. 95), é transição, passagem – é diálogo, enfim.

Engajar-se em comunicação não depende de suas condições técnicas, porquanto estas nunca foram tão efetivas como em nossos dias. Fala-se dela sem cessar, seja quando se exalta suas tecnologias ou quando se destaca a multiplicidade de linguagens disponíveis. Porém, para Sfez (2007, p. 12) isso ocorre no interior de uma “sociedade centrífuga”, que perdeu a capacidade de se comunicar. A transmissão de informações não basta para se fundar uma espécie de vínculo mais profundo que, na Grécia Antiga, se denominava *philia*. Observamos com uma frequência maior que desejaríamos o império de um individualismo que prospera pela via da dilaceração das relações humanas, quer seja pela pronta hostilidade em direção ao outro, seja pela indiferença (MOUNIER, 2004). Contra isso, uma civilização ao mesmo tempo personalista e comunitária, como defende Mounier (2004), resgataria o sentido do outro na constituição da pessoa, a necessidade de se reafirmar a existência como fato dado somente por meio de uma libertação de nós próprios, por uma postura que nos torna disponíveis ao assédio da alteridade. Uma educação costurada por sobre um tecido musical buscará uma comunicação aquém da moderna “comunicação”. Não se trata de técnica, de tecnologia, de instrumentos. O ferramental não é capaz de suprir a renúncia ao diálogo. Trata-se portanto de refundar uma forma de convívio, um autêntico contato da *philia* entre mestre e discípulo. Busca-se a comunicação para além do designável, porque não limitada ao conteudismo, à denotação das palavras, ao determinismo dos

⁴⁴ “Construímos paredes demais e pontes de menos” (tradução nossa).

jargões. A relação educativa está aí, envolvendo as palavras, mas assentada estruturalmente no indizível. Ferreira-Santos (2002, p. 51-52) sintetiza assim: “uma *philia* (paixão, amizade) que ultrapassa a *sophia* (sabedoria), a incorpora, mas se dirige ao Outro”.

Um balanço realista do cotidiano escolar demonstraria que há mais desencontros que encontros nas salas de aula. São frequentes os relatos de professores que atestam piores progressivas no comportamento de seu alunado, reflexo das aceleradas transformações que fazem as infâncias com que se defrontam na docência muito diferentes daquelas de seus passados. As contradições se evidenciam a partir do acirramento de posições; por exemplo, lê-se no discurso midiático uma exaltação míope da “Geração Y”, dos “nativos digitais”, da rapidez de pensamento e multi-tarefismo dos jovens deste início de milênio. Paradoxalmente, os alegados méritos geracionais desse grupo em idade escolar parecem se apagar às portas das instituições de ensino. Em uma igualmente equivocada estigmatização, multi-tarefismo converte-se em “déficit de atenção”; rapidez de pensamento em “superficialidade do raciocínio”. A começar pelos pontos de partida, também os fins acabam por se desalinhar: o mundo midiático caminha em descompasso com o mundo escolar, de maneira que os sujeitos desejados, desenhados por um e outro se encontram radicalmente apartados. Pela intensidade e extensão de influências extra-escola que incidem sobre seus alunos, parece que os professores, principais responsáveis pela configuração do mundo escolar, se sentem derrotados pela deslegitimação a que seu papel social é submetido, no avesso do discurso afirmativo dos novos agentes de formação: à medida que se reconhece a função formativa das instâncias não escolares de educação, declina-se a importância que a instituição possui sobre a vida de crianças e jovens. O repertório dos educandos se amplia em direção contrária às expectativas dos mestres, que esperavam receber das famílias estudantes prontos à aprendizagem formal. Aqueles que se dedicam à pedagogia são cada vez mais incapazes de travar diálogo com seus alunos, pois não

os conseguem mais compreender. Atribuem-lhes defeitos que têm como parâmetro a lembrança – sempre regada com grandes doses de imaginação – de suas próprias vidas estudantis, seus comportamentos de alunos austeros e respeitosos, cientes do valor que seus mestres possuíam e que lhes são cruelmente negados pela nova geração. Ignoram que um encontro exige a disposição de uma renúncia ao egocentrismo, de um descentramento que desloca o eixo do ser em função da gravidade de outros seres que compartilham de seu espaço.

A instituição de ensino é cobrada por diversos setores sociais proporcionalmente à esperança que nela se deposita na formação de uma sociedade menos violenta e uma economia mais produtiva, as duas mais prementes preocupações contemporâneas. Sob pressão e cooptada ela própria pela lógica das instituições econômicas, a escola recorrerá frequentemente às padronizações: que processos garantirão a transmissão de informações com maior grau de eficácia? Que procedimentos poderão conter a animosidade de uma turba desinteressada, defrontada com professores incapazes de regular por si próprios o dia a dia em sala de aula? Ganham espaço as “metodologias”, o fascínio técnico pelas “melhores práticas” que estruturam de antemão conteúdos, métodos e relacionamentos com um estudante médio, genérico, coisificado. Ironicamente, quanto mais o corpo docente se cerca das minúcias contratuais para garantir o comportamento adequado à aprendizagem, menos disponível ao outro se torna, pois a regulamentação é contrária à abertura, e esta é imprescindível ao diálogo. Evidentemente, a resposta dos alunos será, via de regra, aquém das expectativas de todos os agentes envolvidos: de professores, diretores, pais e dos próprios alunos, por mais difusos e incertos que sejam seus interesses. O professor, entrincheirado, enfrenta as consequências: afrontado pelo estudante, fiscalizado pela instituição, aquele jovem idealista que se conduziu à pedagogia por força de uma fé na transformação do homem sucumbe à resignação e à estafa.

Por tudo isso, forja-se como defesa aos questionamentos sobre o insucesso da

educação um discurso cada vez mais agudo que dê conta de explicar o “problema da juventude”, falácia que, ao lado da “patologização”, constitui dos mais nefastos mecanismos de anulação da subjetividade nos espaços escolares. Aos alunos, reserva-se toda uma série de estratégias de adestramento que privilegiam a transmissão de informações superficiais, epidérmicas, porque são estruturadas de tal forma que não afetam o aprendiz de maneira suficientemente significativa. Aos professores, nega-se-lhes o acesso franco à troca interpessoal que frequentemente os levaram a escolher a profissão em primeiro lugar. Impera, em vez da abertura e curiosidade necessárias à aprendizagem, a indiferença ou o medo, ambos fruto de um contexto institucionalizado de prevenção de desvios, disciplinarização e desconfiança.

A escola tem muito o que aprender olhando para além de seus muros, observando como relações verdadeiramente significativas podem ter um potencial educativo independentemente da institucionalização e suas metodologias massificadoras. A educação não é monopólio da escola, que ainda comporta uma parte importante do florescimento da pessoa. Porque lá se escuta, por cima de todos os ruídos, o entoar rítmico de uma tradição que se quer preservada; lá se pode resgatar, no tempo que a música reedita ao desenrolar-se, o estribilho imemorial de um mundo humano que não quer se perder no frenesi novidadeiro da experiência pós-moderna. Nossa existência humana é marcada por um esforço inevitável de transformação que contorna os obstáculos contingentes para laborar um devir que nos pertence coletivamente. Esse esforço poderá ser bem sucedido quando, mesmo de modo vacilante, acompanharmos o ritmo dos passos de um outro que nos convidou à dança, reconhecendo nele suficiente semelhança que nos permita a compaixão e suficiente diferença para que possamos com ele aprender algo distinto daquilo que já sou. Em outras palavras, a educação solicita de nós uma postura de disponibilidade diante de um iminente encontro.

Em *Todas as manhãs do mundo* (1991), após sucessivos desencontros, Marin Marais busca ouvir as árias de seu mestre, Monsieur de Saint-Colombe. Este, por sua vez, assolado pela solidão, procura um discípulo com quem conversar. Mestre à procura da mestria, discípulo à procura da interlocução: um encontro está prestes a acontecer. Marais solicita então uma última aula, a que Saint-Colombe replica: “permita-me uma primeira aula”. Primeira porque todas as anteriores preparam para esta e porque, no fundo, toda lição é a mesma: em cada encontro, gera-se a ocasião para o parto da potencialidade humana. A leve embriaguez do vinho dionisíaco e a luz sombreada de uma vela são as condições para uma troca de substância entre os músicos. O mais importante desta primeira/última aula é o que se compreende sem se dizer. Leem ambos a partitura da ária; fecham então o caderno pautado para viver a música a dois, já internalizada, decorada (lembrando sua origem etimológica, *de cuore*, de coração). Dialogam no ataque harmonioso dos arcos, fazem seus instrumentos falarem enquanto abrem os ouvidos ao que o outro diz. Cumprem no interlúquio o destino de mestre e discípulo, e justificam na troca todo o esforço dos homens em torno da educação. Finda a aula, os caminhos de cada um se separam, mas a marca do encontro é indelével. O mestre estará atento ao momento em que se deve retirar, permitindo o espaço necessário para o crescimento autônomo de seu aprendiz.

A esse propósito, o mito de Quíron é emblemático. O sábio centauro, protótipo do mestre que OPERA COM AS MÃOS (FERREIRA-SANTOS, 2011, p. 34), tem sob sua tutela uma série de personagens mitológicas, dentre eles Hércules (herói mais conhecido por sua denominação latina, Hércules). Foi uma das flechas do herói que atingiu a coxa de Quíron, causando-lhe dores constantes. Como forma possível de aplacar a agonia, abre mão de sua

imortalidade: busca a morte pela mão de seu discípulo. Quíron deixa a vida corpórea, mas se eterniza como a constelação de Sagitário, cuja presença no céu noturno serve de guia a heróis e humanos. Todo mestre autêntico procurará – como Quíron nos relatos míticos ou Alfonsina que se retira da vida vestindo-se de mar – uma morte simbólica diante de seus discípulos. “Se ao menos houvesse alguém vivo que apreciasse a música, conversaríamos sobre isso e eu poderia morrer”, desabafa Saint-Colombe antes de seu encontro derradeiro com Marin Marais. E de fato morre; porém, aparece ainda como referência a seu discípulo, quando é sua a vez de buscar a mestria. Marais ouve suas palavras, compraz-se com o reconhecimento do mestre e toca uma música sob seu pedido. Não é a ária de Saint-Colombe, entretanto, que se executa, mas a do aprendiz, seu próprio caminho encontrado. A realização do mestre é retirar-se sem se ausentar, admirar no discípulo não aquilo o que reconhece de si, mas a trama original e singular que o discípulo pôde cerzir a partir do que outrora também foi seu.

Referências

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: COHN, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno*. 2ª Ed. São Paulo: Ática, 1994, p. 167-187. Col. Grandes Cientistas Sociais.

AGOSTINHO. Confissões. In: _____. *Confissões; De Magistro*. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Col. Os Pensadores)

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005a.

_____. *Entre o passado e o futuro*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005b.

ASSIS, Jesus de Paula. Kuhn e as ciências sociais. *Estudos Avançados*, v. 7, n. 19, São Paulo, set/dez. 1993, p. 133-164.

BACH, Johann Sebastian. Goldberg Variations, BWV 988. Intérprete: Rosalyn Tureck. In: _____. *Goldberg Variations*. Hamburg: Deutsche Grammophon, 1999. 2 CDs.

BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. *A dialética da duração*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1994.

_____. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

_____. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Referências

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A intuição do instante*. Campinas: Verus, 2007.

_____. *A Poética do espaço*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BANDEIRA, Antônio Rangel. *Caixa de música*. Brasília: MEC, [s.d.] (Serviço de Documentação).

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003.

_____. *Ensaio fotográficos*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Poemas Rupestres*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O império dos signos*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BERGSON, Henri. *Memória e vida: textos escolhidos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

_____. *Duração e simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein*. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, jan./abr., 2002, p.20-28.

BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de Babel. In: _____. *Ficções*. 8ª ed. São Paulo: Globo, 1999, p. 79-87.

- BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. *A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- BUARQUE, Chico; GIL, Gilberto. Cálice. Intérpretes: Chico Buarque e Milton Nascimento. In: CHICO BUARQUE. *Chico Buarque*. [s.l.]: Phonogram, 1978. I CD. Faixa 2.
- BOUTANG, Pierre. *O tempo: ensaio sobre a origem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.
- CALVINO, Italo. Um rei à escuta. In: _____. *Sob o sol-jaguar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 57-89.
- _____. A aventura de um fotógrafo. In: _____. *Os amores difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 51-64.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CAMPOS, Augusto de. Augusto de Campos. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas – vol. 2*. Rio de Janeiro: Cobogó / Belo Horizonte: Inhotim, 2009, p. 11-42.
- CARVALHO, José Sérgio Fonseca de. *Construtivismo: uma pedagogia esquecida da escola*. Porto Alegre: Artmed, 2001.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.
- CÉSAR, Chico. De uns tempos pra cá. In: _____. *De uns tempos pra cá*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. I CD. Faixa 7.
- CORRÊA, Paula da Cunha. *Harmonia: mito e música na Grécia antiga*. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2003.

Referências

- DEBUSSY, Claude. La Mer (I – De l'albe a midi sur la mer). Regência: Jean Martinon. In: DEBUSSY, Claude; RAVEL, Maurice. *Debussy, Ravel*. [s.l.]: EMI, 2008.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- _____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Difel, 2004.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- ESPÍNDOLA, Luz Marina. *O vestido azul: educação e música na infância – ressonâncias antropológicas*. 2010. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos. Pessoa, imaginário e arte: perspectivas antropológicas em pesquisa. In: TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez; PORTO, Maria do Rosário Silveira (org.). *Imagens da cultura: um outro olhar*. São Paulo: Plêiade, 1999, p. 65-86.
- _____. Música & Literatura: o sagrado vivenciado. In: PORTO, Maria do Rosário Silveira et al. (org.). *Tessituras do imaginário: cultura & educação*. Cuiabá: Edunic / Cice / Feusp, 2000, p. 57-76.
- _____. Uma mistagoga alexandrina e moura: Beatriz Fétizon. In: FÉTIZON, Beatriz. *Sombra e luz: o tempo habitado*. São Paulo: Zouk, 2002, p. 51-67.
- _____. *Crepusculario: conferências sobre mitohemrenêutica e educação em Euskadi*. São Paulo: Zouk, 2004a.

_____. A sacralidade do texto em culturas orais. *Diálogo – Revista de Ensino Religioso*, IX, n. 35, ago. 2004b, p. 14-18.

_____. Cultura imaterial e processos simbólicos. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 14: 2004c, p. 139-151.

_____. Arqueofilia: o *vestigium* na prática arqueológica e junguiana. In: CALLIA, M.; OLIVEIRA, M. F. (orgs.). *Terra Brasilis: pré-história e arqueologia da psique*. São Paulo: Paulus / Moitará, 2006, p. 125-182.

_____. Fundamentos antropológicos da Arte-Educação: por um *pharmakon* na *didaskalia* artesã. *Revista @mbienteeducação*. São Paulo, UNICID, 2011, no prelo.

FÉTIZON, Beatriz. *Sombra e luz: o tempo habitado*. São Paulo: Zouk, 2002.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *Música e meio ambiente: ecologia sonora*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

FRANZ, M.-L. von. O processo de individuação. In: JUNG, Carl Gustav (org.). *O homem e seus símbolos*. 2ª ed. especial brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 207-308.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 23ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

Referências

- _____. A importância do ato de ler. In: _____. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. 47ª ed. São Paulo: Cortez, 2006, p. 13-21.
- FREITAS, Alexander. Apolo-Prometeu e Dioniso: dois perfis mitológicos do “homem das 24 horas” de Gaston Bachelard. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 32, n. 1, p. 103-116, jan./abr. 2006.
- GIL, Gilberto; NASCIMENTO, Milton. *Gil e Milton*. Rio de Janeiro: Warner Music Brazil, 2005. 1 CD.
- GIL, Mário. Luz do cais. Intérprete: Renato Braz. In: RENATO BRAZ. *História Antiga*. São Paulo: Atração Fonográfica, 1998. 1 CD. Faixa 11.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- GUARANY, Horacio. Si se calla el cantor. Intérprete: Mercedes Sosa. In: MERCEDES SOSA. *30 años*. [s.l.]: Polygram, 1994. 1 CD. Faixa 12.
- GUSDORF, Georges. *Professores, para quê? para uma pedagogia da pedagogia*. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. Tempo e artista. In: _____. *Paratodos*. São Paulo: BMG Brasil, 1993. 1 CD. Faixa 6.
- HUSSERL, Edmund. *A idéia da fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, [s.d.].

- JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KELEMAN, Stanley. *Mito e Corpo: uma conversa com Joseph Campbell*. São Paulo: Summus, Fragmentos, 1991.
- KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. *A mestiçagem*. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.
- LÉVY-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido: mitológicas*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LEMINSKI, Paulo. Soprando esse bambu... In: GUTTILLA, Rodolfo W. (org.). *Boa companhia: haikai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 161.
- MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- MARTINS, Alexandre Gaioto. *A presença do hibridismo cultural na trajetória de Elomar Figueira de Mello: o “imbuzeiro das bêra do rio”*. 2009. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo). Centro Universitário de Maringá, Maringá, 2009. Disponível em: <http://www.cesumar.br/comunicacao/arquivos/tccjor2009/alexandremartins.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2010.
- MAUTNER, Jorge. Herói das estrelas. In: _____. *Mitologia do Kaos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2002. 1 CD. Faixa 3.
- MELLO, Elomar Figueira. *Sertanílias: romance de cavalaria*. Vitória da Conquista: Elomar Figueira de Mello, 2008.

Referências

- MERLEAU-PONTY, Maurice. O homem e a adversidade. In: _____. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991a, p. 253-276.
- _____. O filósofo e sua sombra. In: _____. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991b, p. 175-200.
- _____. *Palestras*. Lisboa: Edições 70, 2002a.
- _____. A expressão e o desenho infantil. In: _____. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002b, p. 181-188.
- _____. A percepção do outro e o diálogo. In: _____. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002c, p. 163-179.
- _____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *O visível e o invisível*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *A estrutura do comportamento*. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.
- _____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.
- MORIN, Edgar. *O paradigma perdido: a natureza humana*. 2ª Ed. Mira-Sintra (Mem Martins): Publicações Europa-América, [s.d.].
- MOUNIER, Emmanuel. *O personalismo*. São Paulo: Centauro, 2004.
- MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: PARENTE, André (org.). *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004, p. 17-38.

NASCIMENTO, Milton; BRANDT, Fernando. Encontros e Despedidas. Intérpretes: Milton Nascimento e Hubert Laws. In: MILTON NASCIMENTO. *Encontros e despedidas*. [s.l.] Barclay Polygram, 1985. 1 CD. Faixa 8.

NERUDA, Pablo. *O livro das perguntas*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *O livro do filósofo*. Porto (Portugal): RÉS-Editora, [s.d.].

_____. *A origem da tragédia*. Lisboa: Lisboa Editora, 2002.

_____. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

OKAKURA, Kakuzo. *O livro do chá*. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. A etnocenologia poética do mito. *Blog do Paes Loureiro*, ago. 2007. Disponível em: <http://paesloureiro.wordpress.com/2007/08/31/a-etnocenologia-poetica-do-mito/>. Acesso em: 10 dez. 2010.

PAHLEN, Kurt. *História universal da música*. 4ª Ed. São Paulo: Melhoramentos, [s.d.].

PAIVA, Rita. *Gaston Bachelard: a imaginação na ciência, na poética e na sociologia*. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2005.

PAZ, Octavio. O uso e a contemplação. In: *Revista Raiz*, n. 3, São Paulo: Editora Cultura e Ação, 2006, p. 82-89.

PIAGET, Jean. *O nascimento da inteligência na criança*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

_____. *Epistemologia genética*. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

POPPER, Karl. *A lógica da pesquisa científica*. IIª ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2004.

Referências

- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PRAUSNITZ, Frederik. *Roger Sessions: how a difficult “composer” got that way*. New York: Oxford University Press, 2002. Disponível em: <http://www.amazon.com/Roger-Sessions-Difficult-Composer-That/dp/0195108922>. Acesso em: 10 ago. 2010.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- QUINTANA, Mario. Um bom poema... In: _____. *A vaca e o hipogrifo*. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2006.
- RAMÍREZ, Ariel; LUNA, Félix. Alfonsina y el mar. Intérprete: Mercedes Sosa. In: MERCEDES SOSA. *30 años*. [s.l.]: Polygram, 1994. I CD. Faixa 12.
- REGEL, Günther. O fenômeno Paul Klee (Prefácio). In: KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- SACHS, Kurt. *La música em la Antigüedad*. Barcelona / Buenos Aires: Editorial Labor, 1927.
- SARTRE, Jean-Paul. O existencialismo é um humanismo. In: _____. *Sartre*. 3ª ed. São Paulo: Nova Cultura, 1987. (Col. Os Pensadores).
- SCHAEFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1991.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação – 1º tomo*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- SCHUMANN, Robert. Fast zu ernst (Kinderszenen). Intérprete: Vladimir Horowitz. In: HOROWITZ PLAYS SCHUMANN. [s.l.]: Sony BMG, 1987. I CD. Faixa 11.
- SEVERINO, Antonio Joaquim. *Educação, sujeito e história*. São Paulo: Olho d'Água, 2001.

SFEZ, Lucien. *A comunicação*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

SOUZA SANTOS, Boaventura. Um discurso sobre as Ciências na transição para uma ciência pós-moderna. *Estudos Avançados*, vol. 2, n. 2, São Paulo, mai./ago. 1988.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2002.

TOMÁS, Lia. *Ouvir o logos: música e filosofia*. São Paulo: UNESP, 2002.

TODAS as manhãs do mundo. Direção: Alain Corneau. França: [s.p.], 1991. 1 VHS.

TUNAI; NASCIMENTO, Milton. Certas canções. In: MILTON NASCIMENTO. *Anima*. [s.l.]: Universal Music Brasil, 1982. 1 CD. Faixa 8.

UMEDA, Guilherme Mirage. Perspectivismo e translucidez: da natureza indicial e fenomenológica da fotografia. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 7, 2010, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2010.

VERNANT, Jean- Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

VON ZUBEN, Newton A. A fenomenologia em questão: desafios de um projeto. In: CARVALHO, M. Cecília de. *Paradigmas filosóficos da atualidade*. Campinas, SP: Papyrus, 1989, p. 145-116.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Referências

YUPANQUI, Atahualpa. El niño duerme sonriendo. In: _____. *Nada más*. Madrid: Le Chant du Monde, 1976. 1 LP. Faixa 2 (lado A).

_____. Le tengo rabia al silencio. In: _____. *A que le llaman la distancia*. [s.l.]: EMI, 1995. 1 CD. Faixa 10.

_____. Baguala de Amaicha. In: _____. *Testimonio I*. Buenos Aires: Fundación Atahualpa Yupanqui, 1998. 1 CD. Faixa 11.

ZUCKERKANDL, Victor. Cantar y hablar. In: NEUMANN, Erich et al. *Los dioses ocultos: círculo eranos II*. Barcelona / Santafé de Bogotá: Anthropos / Uniandes, 1997.