

Ricardo Miranda Nachmanowicz

**Fundamentos para uma análise  
musical Fenomenológica.**

**Escola de Música da UFMG**

Belo Horizonte  
2007

Ricardo Miranda Nachmanowicz

# **Fundamentos para uma análise musical Fenomenológica.**

**Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em música, da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a orientação do prof. Carlos Vicente de Lima Palombini.**

LINHA DE PESQUISA: Estudo das práticas musicais

**Escola de Musica da UFMG**

Belo Horizonte  
2007

N122f Nachmanowicz, Ricardo Miranda  
Fundamentos para uma análise musical fenomenológica /  
Ricardo Miranda Nachmanowicz. -- 2007

144 fls. ; il.  
Referências: (f. 139 – f. 144)

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de  
Minas Gerais, Escola de Música  
Orientador: Prof. Carlos Vicente de Lima Palombini

1. Música – Filosofia e estética. 2. Fenomenologia e  
Música. I. Husserl, Edmund. II. Clifton, Thomas.  
III. Palombini, Carlos Vicente de Lima CDD: 780.1

## Resumo:

Este trabalho dedica-se a estabelecer os fundamentos para um procedimento fenomenológico de análise musical em consonância com a fenomenologia de Edmund Husserl, em especial de sua filosofia expressa nas *Investigações Lógicas* e nas *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*, não abdicando dos processos de redução fenomenológica, como de suas demais obras. No intuito de buscar os fundamentos de uma futura análise fenomenológica musical, baseada em processos puramente intencionais, este trabalho conclui com o estabelecimento de três momentos intencionais distintos: 1- *A intenção-musical*. 2- *A experiência-musical*. 3- *O sentido-musical*. Onde todos estes conceitos nomeiam atos intencionais que considero serem os mais elementares, cada um se remetendo, por motivos analíticos, a um campo distinto de ação, não excluindo a contigüidade existente entre os três, mas possibilitando estudos dedicados a um aspecto ou outro. Em um segundo plano corre a discussão a respeito da importância de um fundamento fenomenologicamente rigoroso, tendo como base sobretudo os *Prolegômenos à lógica pura* e a *Filosofia como ciência de rigor*, ambas obras de E.Husserl, como também uma introdução ao conteúdo propriamente filosófico da fenomenologia.

## Abstract:

This work dedicates to establish the beddings for a Phenomenological procedure of musical analysis in accordance with Edmund Husserl's Phenomenology, in special of its philosophy express in the *Logical Investigations* and in the *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time*, not abdicating of the processes of Phenomenological *reduction*, as of its too much workmanships. In intention to search the beddings of one future Phenomenological musical analysis, based in purely intentional processes, this work concludes with the establishment of three distinct intentional moments: 1-The *musical-intention*. 2-The *musical-experience*. 3-The *musical-meaning*. All these concepts nominate intentional acts that I consider to be most elementary, each one if sending, for analytical reasons, to a distinct field of action, without excluding the proximity existing between the three, but making possible dedicated studies to one or another aspect. In a second degree there is the discussion about the importance of a rigorously phenomelological basis, using as reference the *Prolegomena to Pure Logic* and *Philosophy as Rigorous Science*, both written by E.Husserl, as well an introduction to the philosophic subject of phenomenology.

## Sumário

1. Introdução	página 1
2. Capítulo 1 – <i>Introdução à Fenomenologia.</i>	página 19
2.1 Ascendência Fenomenológica	página 19
2.2 Transcendental, Transcendente e Imanente	página 23
2.3 Fundamentação Rigorosa	página 27
2.4 Fenômeno	página 31
2.5 Intencionalidade	página 38
2.6 Redução Fenomenológica	página 42
2.7 Formação do objeto intencional	página 46
3. Capítulo 2 – <i>A fenomenologia de Thomas Clifton e a necessidade de uma fundamentação rigorosa.</i>	página 52
3.1 Descrição Fenomenológica	página 53
3.2 A distinção Sujeito x Objeto	página 58
3.3 Evidência	página 65

4. Capítulo 3 – <i>Investigação fenomenológica musical</i> .	página 84
4.1 Descrição do fenômeno musical .....	página 84
4.2 A <i>intenção-musical</i> .....	página 89
4.3 A <i>experiência-musical</i> .....	página 95
4.4 Formação do <i>sentido-musical</i> .....	página 102
4.5 O conteúdo das significações .....	página 110
4.6 Temporalidade .....	página 122
5. Considerações Finais.	página 133
6. Referência Bibliográfica.	página 139
7. Anexo.	página 145

## Introdução

---

No campo da estética, como no da filosofia da arte, constatamos diversas produções que, sob estes mesmos títulos, trazem conteúdos e pressupostos diversos. Se por um lado encontramos estéticas concentradas no valor social, moral da obra de arte, como lemos nas obras de pensadores gregos como Platão, Aristóteles e Plotino, por outro lado, temos a tradição Alemã do século XIX preocupada com a relação entre a arte e o “absoluto”, com Fichte (1762-1814), Hegel (1770-1831), Schelling (1775-1854), ligando-se ao Romantismo com Schiller (1759-1805), Goethe (1749-1832) e Schopenhauer (1788-1860). A história desta disciplina nos mostra o esforço empregado na fundamentação e solidificação deste tema que é de suma importância para o estabelecimento dos processos cognitivos, espirituais e mesmo culturais, que permeiam a atividade artística.

A diversidade de temas e interpretações que surgiram ao longo desta história não configuram nenhum problema, visto que se trata de um campo científico, onde as divergências são naturais enquanto que conscientes de suas fundamentações e metodologias. Porém, se encaramos sinonimicamente, a filosofia da música e a estética musical, veremos estas matérias associando trabalhos divergentes por princípio, e não apenas em opinião ou por seu objeto de trabalho. De um lado temos as estéticas comprometidas com a qualificação do percurso histórico das quais podemos inserir as obras de arte, de uma arte específica em sua co-dependência com um estilo, movimento, ou fato histórico específico. Estes estudos incorrem na dependência, majoritária, de um material provindo das ciências sociais e históricas, não querendo dizer que não são estudos sérios e mesmo necessários, mas que poderiam muito bem ser classificados como sociologia ou mesmo história da música, mas ocorrem de serem classificados, algumas vezes, como estética ou mesmo filosofia da música. Nesta linha temos as produções de Hippolyte Taine (1828-1893) e de Jean-Marie Guyau (1854-1888).

La estética, basándose en el principio según el cual <las producciones del espíritu humano, igual que las de la naturaleza, se explican únicamente con relación al ambiente>, debe abandonar cualquier pretensión normativa y hacerse histórica,



descriptiva, explicativa: no debe imponer preceptos, sino constatar leyes. (Givone 1990: 103)

Vemos como estas estéticas se apóiam fortemente na ideologia positivista que vigorava nesta época, e como o tema da estética, tratado de forma puramente científica, viola a constituição de experiências artísticas, que são vivências de uma certa natureza, e, mesmo quando passíveis de análise, estas devem se prender aos termos de sua vivência não enquanto um fenômeno natural passivo de análise e extração de leis, como no caso de ciências puramente empíricas como a Astronomia.

Contudo, o emprego mais usual do termo “estética” põe em jogo elementos do próprio discurso musical, como uma relação intrínseca aos próprios procedimentos, às linguagens formadas com estes elementos, seus limites e superações, e mesmo os significados históricos ou sociológicos que estes elementos fazem ressoar.

Mais atualidade, de modo geral, podemos colocar que a estética do século XX tende a confrontar estéticas comprometidas com um projeto político, a exemplo dos trabalhos estéticos de Benjamin (1892-1940) e Adorno (1903-1968) que podem ser entendidos segundo Givone (Givone 1990) como uma estética neomarxista ou utópico-crítica, com trabalhos empenhados em desvendar apenas os processos gnosiológicos envolvidos no processo estético, como no caso de Nicolai Hartman (1882-1950) Roman Ingarden (1893-1970) e Mikel Dufrenne (1910-1995) todos de orientação fenomenológica.

Porém, há um hiato na definição corrente do termo “estética”, que já vem sido empregado muitas vezes com grande êxito, este hiato se impõem vigorosamente a partir da leitura da obra Kantiana, principalmente se ligarmos a Analítica do belo, seção da *Crítica da faculdade do juízo*, à **Estética** transcendental, seção da *Crítica da Razão Pura*. O termo “estética” neste caso se refere exclusivamente a sensibilidade, que é uma faculdade habilitada a conformar os dados sensíveis às intuições puras do espaço e do tempo. Em resumo, a estética constitui um estudo de nossas faculdades frente ao ato de percepção. Agora, quando de frente a uma obra de arte Kant não utiliza o termo “estético” mas sim, “juízo estético”. Nós ajuizamos sobre as obras de arte, quer dizer, não apenas a sensibilidade participa deste ato, ou seja, nós não recebemos sensações passivamente, resultando numa imagem musical, há o papel do entendimento e estas

sensações são processadas como qualquer conceito. O entendimento é a faculdade que dá forma ao conhecimento e por isto podemos falar em juízo estético, e não apenas percepção estética, em Kant vemos o estudo da estética se equivaler ao estudo do conhecimento em geral. O juízo que Kant especifica como o juízo do belo é o gosto: “*Gosto é a faculdade-de-julgamento de um objeto ou de um modo-de-representação, por uma satisfação, sem nenhum interesse. O objeto de uma tal satisfação chama-se belo*” (kant 1993:215).

Por isto creio que o termo filosofia da arte deva se diferenciar da estética, assim como a filosofia da música deva se diferenciar da estética musical, delimitando assim as especificidades de cada estudo, cabendo à filosofia da música o estudo epistemológico e as condições de possibilidade do fenômeno musical, e à estética musical os desdobramentos da linguagem musical, sua estipulação e possibilidades, vinculando à este estudo os antecedentes históricos e o lugar histórico destas linguagens, enquanto uma história pertencente propriamente ao tema da linguagem musical.

Curiosamente encontrei no trabalho de Benedito Nunes uma delineação dos campos da estética e da filosofia da arte. A estética, como disciplina, nasceu do trabalho de Gottlieb Baumgarten (1714-1762), com sua publicação em 1750 da *Aesthetica sive theoria liberarium artium (Estética ou teoria das Artes Liberais)*. Baumgarten havia caracterizado a Estética como uma ciência que trata o belo como uma expressão perfeita feita pelas mãos do homem, que reproduziria uma beleza universal, presente mesma em toda a natureza. Baumgarten divide a estética entre teórica: estudo das condições do conhecimento correspondente à beleza, e prática: relativa à criação artística, educação do gosto e capacidade artística. Nunes dá continuidade a historia da disciplina estética com Kant. Segundo Nunes, Kant é quem dá autonomia ao estudo estético, pois o próprio Baumgarten a considerava um estudo “menor”, enquanto que Kant a tratou como um ramo do próprio conhecimento, exemplificando os três tipos de conhecimento, segundo seus modos de experiência: Cognoscitiva – conhecimento intelectual mediante conceitos. Prática – conhecimento relativo aos fins morais. Estética – conhecimento intuitivo a partir dos objetos, independente de sua existência, experiência desinteressada, não conceitual.

O fato de Kant produzir uma obra cronologicamente posterior a Baumgarten não significa uma continuação de seu projeto, e dado a posição Kantiana sobre a experiência

estética, dado a quantidade de páginas dedicadas a esta questão frente a toda sua obra, assim como ao projeto que Kant persegue, enquanto explora o tema da experiência estética, podemos dizer que seu projeto não possui qualquer paralelo com as pretensões de Baumgarten. Kant não se dispõe a interpretar, classificar ou definir o que é a arte, mas sim em como conhecemos, o que é a sensibilidade, o que é o entendimento e como funcionam, e enfim, o que é a razão. O fato de Nunes estabelecer a estética musical como um estudo acerca da feitura, definição específica da arte e a composição e determinação destes elementos, é de muito proveito para o que tento explicitar, e creio ser esta também a minha definição de estética, um estudo acerca dos aspectos particulares de cada arte como também dos elementos comuns que permitem uma definição abrangente do termo.

Em sua definição de “filosofia da arte” (contraposto a “estética”), Nunes associa o campo da investigação filosófica ao campo da arte, definição esta que acaba por se misturar às ciências sociais, históricas, antropológicas e etc., igualando o estudo filosófico com o estudo das ciências humanas em geral. A questão da especificidade da filosofia não entra em questão em sua definição, porém não parece muito generoso querer que a filosofia se ocupe de tarefas que ciências específicas possuem capacidade de tratar, ou mesmo não é correto dizer que estas ciências não são capazes de pensar dentro de seu campo específico. No tema da arte, porém, continua sendo uma especificidade da filosofia, também, a de correlacionar os dados e visões de diversas ciências, o que neste caso poderia se assemelhar ao caráter que Nunes propõe para a filosofia da arte. Utilizando as palavras de Nunes: “Mas, por outro lado, a Arte excede, de muito, os limites das avaliações estéticas. Modo de ação produtiva do homem, ela é fenômeno social e parte da cultura” (Nunes 1966:25). Esta caracterização da filosofia da arte denota as características que agora mesmo alertei, a arte como fenômeno social e cultural tem lugar na sociologia e história, porém Nunes completa: “Trata-se, na verdade, de uma senda aberta à reflexão filosófica, por onde esta renova o seu diálogo expansivo com o mundo, com a existência humana e com o ser.” (*ibid.*) Filosofias como a de Nietzsche, Schiller, Hegel e mesmo a de Plotino, entre outros, parecem estar bem representadas por esta definição de Nunes, enquanto estas filosofias excedem o campo meramente científico e penetram em interpretações metafísicas, ontológicas, existencialistas e etc. O hiato que quis indicar permanece, pois a obra de Kant não se aproxima de tais “estéticas”

ou “filosofias da música”, sendo também impensável excluir a obra de Kant como uma exceção, pois Kant foi o impulsionador da filosofia de muitos destes filósofos que citei, e é legítimo e responsável conferir a Kant, por sua definição do conhecimento estético, como o fundador de uma “filosofia da arte”, que no caso Kantiano poderia se intitular, a filosofia “crítica” da arte.

O que proponho neste trabalho não é um estudo de todo o campo artístico, mas apenas da arte musical, e em específico, da filosofia da música, contraposto à estética musical. Por isto reafirmo minha definição dada acima, onde a estética se restringe ao estudo da “linguagem musical”, enquanto técnica, poética e enquanto uma história intrinsecamente veiculada às obras e às execuções.

Este trabalho, em específico, se dedica à “filosofia da música”, dentro do método fenomenológico estabelecido por Husserl, quer dizer, não procuro investigar linguagens de períodos ou de obras específicas, mas sim a condição de possibilidade de percebermos música, resultando em uma experiência significativa, como também, investigar os processos pelo qual esta experiência se processa. O presente trabalho consiste, em sua parte principal, em fazer eclodir os conceitos principais do trabalho fenomenológico de Edmund Husserl, que são frutos de longas páginas de reflexões, não fazendo sentido, neste trabalho que se dedica a uma exposição de uma doutrina consolidada, reproduzi-los integralmente mas somente em linhas gerais tirar proveito e justificar as suas contribuições para o estudo do objeto musical, enquanto constituição de uma instância transcendental e enquanto fundamento de toda atividade musical.

### **Por que do interesse musicológico sobre a fenomenologia?**

Segundo o dicionário *The New grove*, a partir do século XX podemos destacar duas grandes correntes da musicologia de então, uma “Analítica” e outra “Fenomenológica”. Estas refletem as correntes filosóficas que irromperam no início deste mesmo século e que correspondem a estes mesmos nomes. O interesse sobre a lógica era um ponto

comum de ambas correntes, onde seus representantes, G. Frege (Analítica) e E. Husserl (Fenomenológica) assumiam uma postura contrária ao Psicologismo e às teorias empiristas relativistas e defendiam o campo da “Lógica Pura”.

A linguagem se torna o problema central de toda a Lógica, e a corrente Analítica se empenha em desvendar sua estrutura à procura de uma “gramática universal”, enquanto que a fenomenologia procura através da linguagem a estrutura lógica da própria consciência, enquanto esta fundamenta a linguagem, o sentido, e enfim, de todo o mundo da vivência humana.

É bem verdade que a filosofia, historicamente, se colocou como a ciência das ciências, ciência primeira, e que a própria estrutura das ciências prevê um fundamento, elaborado exclusivamente pelo pensamento filosófico, então, seria um movimento comum de toda ciência, incluindo a musicologia, ir buscar seus fundamentos em um nível filosófico. Mas seria apenas este o motivo pelo qual a fenomenologia surgiu em meio aos estudos musicológicos?

Vejo um claro paralelo entre os motivos que fizeram com que a fenomenologia emergisse dentro do contexto filosófico e o porque da fenomenologia despertar interesse em musicólogos, compositores, regentes, instrumentistas e mesmo em admiradores de música. O foco deste interesse se concentra no tema da “percepção”. O tema da percepção nunca havia sido tocado diretamente, a percepção participava dentro dos diversos sistemas filosóficos como uma matéria ignorada, por interpretá-la como um dado óbvio e aquém da crítica, por sua simplicidade, ou, tomada como um dado fundante, original, não falsificável e por isto mesmo como o próprio fundamento do conhecimento e ponto seguro onde este deve se ancorar, estando neste caso, além da crítica.

No momento em que a filosofia começa a interpretar a percepção como um ato em constante conformação a seu objeto, voltado para sua constituição, a percepção emerge como um momento contraposto à linguagem, diferente de diversas interpretações que tendem a igualar linguagem e percepção, a percepção emerge encerrando em si um campo de possibilidades que a linguagem não é capaz de encerrar, a linguagem apenas expressa determinado ponto dentro de um universo perceptivo. As artes que tem como fundamento a percepção sensível se vêem portadoras de um conteúdo especial que escapa do mundo “exprimível” da linguagem. A fenomenologia não é uma filosofia da

percepção, mas sim do fenômeno e da relação entre fenômeno e consciência, porém nesta relação surge o tema da percepção, da captação intuitiva de um fenômeno, do seu modo de aparição, assim a percepção nos dá um fenômeno enquanto este é um processo peculiar da consciência.

O método descritivo de Husserl nos coloca em um novo campo de “percepção” o da apercepção, ou seja, da consciência de nossa própria percepção, assim a descrição fenomenológica nos põe em um contato analítico com nossas próprias vivências. Uma descrição fenomenológica de um quarteto se torna uma meta-percepção de um quarteto, e aquilo que parecia uma percepção já dada, determinada, revela relações que não se conscientizaram durante sua escuta, assim a descrição se torna um guia de nossa própria percepção, e por negação, um guia de como não estamos percebendo. A riqueza de uma apreciação artística consiste em estabelecer o máximo de relações possíveis, diferente de um aprendizado conceitual, que consiste em uma delimitação de um campo e na restrição de seus elementos para a especificação de seu conteúdo. As relações da apreciação musical constituem o significado musical, e este se define a partir de uma vivência temporal destas relações. O contrario deste processo é o de aprendizado conceitual que consiste em, apenas com um movimento, do intelecto, representar todo um estado-de-coisa, de maneira unívoca e válida para qualquer tempo e lugar. Alfred Schutz chama estes processos de constituição Politética e Monotética. A constituição politética se dá como um percurso indiviso do fluxo temporal de nossa consciência, é sua característica se fundar passo a passo, cada passo, um implicando no outro, resultando em uma significação final por conjunto, Schutz dá como exemplo a demonstração do teorema de Pitágoras. Monotética é uma constituição que procede segundo a identificação conceitual, quando em um único golpe, sem necessitar de nenhum percurso politético, constituímos um significado, como por exemplo, o nome, “Teorema de Pitágoras”, sabemos imediatamente do que se trata. (Schutz 1976:28)

A fenomenologia é vislumbrada por Husserl exatamente no momento em que o filósofo constata os problemas tanto de fundamento quanto da consequência do pensamento naturalista, que surgiu com enorme força em sua época, assim Husserl se viu em meio a dificuldades que consistiam em dificuldades de um período histórico, transpô-las não seria trabalho de pouco fôlego. Husserl não se encarregou apenas de mudar o

paradigma científico de seu tempo, mas preparar uma filosofia pronta para se superar constantemente, o tema da aquisição do conhecimento e fundamentação do mesmo fazem com que a fenomenologia seja uma ciência a se inaugurar constantemente, consciente que os processos naturais, a atitude natural que nós habituamos em viver, pode tanto nos revelar um mundo de vivência coerente, já dado, como por outro lado, esconder todo um universo perceptivo ainda carente de significação.

O paralelo musical acontece quando, por exemplo, Pierre Schaeffer procura significar este “universo” que permanecia velado pela tradição musical do ocidente. No intuito de esclarecer, primeiramente, o modo pelo qual percebemos música e a maneira como mesmo estes modos também estão determinados por significados estabelecidos historicamente, Schaeffer se vê obrigado a qualificar a escuta de acordo com a “intenção de escuta” que estamos praticando, e conseqüentemente, com o tipo de significado que esta estabelece, quer dizer, nem toda escuta é musical, como também, uma escuta pode agrupar mais de uma intenção, como também, e mais importante, algumas operações de escuta podem ainda não terem sido exploradas de uma maneira musical. Schaeffer estabeleceu um quadro que expõe sistematicamente as intenções de escuta e suas relações<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Retirado do texto Michel Chion. 1983. Guide des objets (tradução não publicada de Carlos Palombini), incluindo explicação dos elementos do quadro.





Por concreto entende-se o som bruto, sem qualquer significado que não seja sua materialidade, sua característica é de ser inesgotável, quanto às suas qualidades sensíveis. Abstrato é todo o som imbuído de um significado, seja na concretização de uma linguagem ou para exprimir um sentido qualquer, por isto sua percepção é qualificada e não se destina as características concretas como um todo, mas a partes que são “dissecadas”, selecionadas em detrimento de outras características. Objetivo é quando nos voltamos para o objeto que percebemos, como uma exterioridade, Subjetivo quando nos voltamos para a nossa própria atividade perceptiva.

Ainda algumas distinções nos mostram o quanto a tentativa de uma refundação da escuta guiou Schaeffer tanto em direção ao método fenomenológico como em uma direção pessoal que assegurasse o cumprimento de seu programa. O par escuta banal/perita diferencia uma escuta que intenta a sua própria automaticidade contra uma possibilidade de fundação de novas objetividades. A escuta banal é aquela voltada ao reconhecimento da fonte sonora, da causa que gerou o som e de sua significação, sem se perguntar sobre este mesmo processo, por exemplo: “sirene!”, “trovão!”, “é meu nome!”. A escuta banal não fornece detalhes do objeto sonoro, apenas uma resposta rápida para situações práticas. A escuta perita se especializa em uma função específica ou mesmo em características específicas do som. Para um mesmo objeto, que a escuta banal identificaria como um mero som de um galopar, a escuta perita pode identificar por exemplo que: “cavalos estão sendo roubados”, “o galope se compõe de tais figuras rítmicas”, como inúmeras possibilidades que a escuta perita pode a vir a criar. Outro par que complementa estas relações é o par Natural/Cultural. Natural é a escuta “primitiva”, destinada a obter informações sobre a fonte que a emitiu: “O que é isto?”, “quem é?”, “O que esta acontecendo?”. A escuta cultural, nas palavras de Schaeffer, *desvia-se* do evento que produz o sonoro, contudo não o deixa de perceber, a escuta cultural busca *através* destes sons estabelecer significados, mensagens, valores e etc.

Estas são noções que aliadas ao quadro das quatro escutas, se tornam um verdadeiro complexo conceitual fenomenológico que qualifica a escuta. A qualificação da escuta musical em Schaeffer consiste no seguinte: “a intenção de fazer música consiste em tomar sons da primeira categoria (não especializados nas linguagens) [sons concretos, sem intenção própria, mecânicos ou naturais] para criar uma comunicação da segunda

categoria [Abstratos, que possuem a intenção de comunicar algo] (que contudo não almeja dizer nada)” (Chion 1983:352). Em outras palavras, é necessário à música fundar sentido em um terreno que por si lhe é estranho o próprio sentido.

O tema da intencionalidade se torna um tema crucial na pesquisa de Schaeffer pois só ela pode esclarecer tanto os fundamentos de uma nova musicalidade, da musicalidade enquanto tal, como também entrar pelas operações específicas de criação e seu atrelamento intencional.

Assim, anos a fio [escreve Pierre Schaeffer], frequentemente fizemos fenomenologia sem o saber (...) Foi só depois que reconhecemos, delimitada por Edmund Husserl com uma exigência heróica de precisão, uma concepção do objeto que nossa pesquisa postulava (Chion 1983:352).

O primeiro postulado metodológico de Schaeffer contido no que ele chamou de: “método de pesquisa em música concreta” (Palombini 1993:60), mostra definitivamente seu ponto de partida metodológico e sua origem fenomenológica, mesmo que intuitiva: “A primazia da escuta”. Palombini cita que o elemento mais revolucionário da música concreta, de acordo com o próprio Schaeffer, não foi a descoberta de novos instrumentos mas sim, pela escuta, a descoberta de novas potencialidades. Palombini enfatiza duas conseqüências deste postulado. Positivamente, nenhum som será excluído, assumindo um novo treino auditivo, ao modo de um solfejo. Negativamente, após certo tempo de análises de percepções seleciona-se sons mais “apropriados”, deixando de lado toda uma gama de sons (Palombini 1993:60).

Estas conseqüências apontam um caráter cíclico que a própria fenomenologia pode gerar, que é a de cristalizar novamente os fenômenos que antes foram postos à reflexão. Porém a fenomenologia, como tal, sempre vai propor a “volta às coisas mesmas”.

De outro lado vemos filósofos, fenomenólogos, dedicados à questão da música, não constituindo ainda um ramo consolidado mas aparecendo em artigos, em passagens de capítulos dedicado à filosofia da arte e pequenas obras. O caso de Thomas Clifton

configura uma exceção a estas produções, empreendendo uma obra de maior fôlego, que será brevemente analisada no capítulo dois. Destaco o trabalho destes três autores porque de certo modo o trabalho deles pode explicar, mais do que uma metodologia, o caminho que achei necessário seguir neste trabalho e o método necessário a fundamentação de uma análise musical fenomenológica:

Roman Ingarden (1893–1970) estudioso e, por certo período, “discípulo” de Edmund Husserl, foi um dos mais afincos detentores de sua filosofia do período de Göttingen (1901-1916). Era crítico da fase de Husserl onde o próprio Ingarden nomeou de “volta ao idealismo transcendental”. Ingarden dentro de seu interesse de equilibrar este idealismo radical de Husserl desenvolve uma Ontologia própria onde divide os seres em diversos modos de existência e diversos modos de dependência ontológica, porém, seu trabalho mais reconhecido está na área da estética, desenvolvendo trabalhos ontológicos referentes a este tema. Ingarden é reconhecido como o fundador da fenomenologia nesta área por sua obra *A obra de arte literária. (O dziele literackim, 1960)* influenciando toda uma geração de crítica literária. Sobre o tema específico da obra musical Ingarden possui a seguinte obra, *The musical work (Elementy dzieła muzycznego, 1955)*, posteriormente coletado no livro *Ontology of the work of art (Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, 1962)*.

A obra, *The musical work*, não influiu diretamente nesta dissertação por surgir como uma bibliografia tardia, mas podemos expor seu conteúdo para um melhor entendimento de como procedi em busca de uma fundamentação estritamente fenomenológica, comprometida com um *epoché* radical de minha matéria de trabalho.

A orientação geral da filosofia de Ingarden é ontológica, vemos isto em seus trabalhos não estéticos como também no título dos trabalhos dedicados a estética. Dado sua orientação podemos entender melhor o seu trabalho se fizermos a seguinte pergunta: Qual é o estatuto ontológico da música? ou, o que é a música? Ingarden parte de categorias musicais reconhecidas e discute o papel de cada uma na constituição essencial do que é a música. A partitura, o som, a nota, o compositor, a interpretação, a melodia, o ritmo, a harmonia e a emoção são as categorias com que Ingarden manipula em busca do estatuto ontológico da música. Para a delimitação deste estatuto ontológico penso que a questão da interpretação musical é o ponto chave das investigações de Ingarden, ele se

pergunta: como que uma interpretação musical, que é um evento que pode ser repetido tantas e tantas vezes e em diversos lugares, ao mesmo tempo, e que se esvai em seu tempo e que logo desaparece, pode ser “a música” em seu ser genuíno? As harmonias, melodias e ritmos tocados seriam o centro ontológico da música? Para Ingarden estas constituem categorias essenciais da música enquanto que timbre e dinâmica não participariam do ser musical. Ainda, o ritmo não pode ser considerado um dado material da música, ele é produzido por aquilo que Ingarden chama de momentos não-acústicos da obra musical, neste caso o tempo é quem possibilita percebermos musicalmente o ritmo, suas tensões e enlaces, o tempo seria uma momento musical não-acústico. Da mesma forma a melodia só pode ser explicada a partir da categoria não-acústica do movimento, pois os sons, tons, ruídos que escutamos se tornam musicais quando os ligamos em “movimento”, isto é, um dado não-acústico é quem determina a escuta de uma melodia. Do mesmo modo a forma musical, os valores estéticos, os temas sugeridos no título das obras, a emoção e o estado emocional do intérprete ou do compositor, configuram todos, casos de momentos não-acústicos que constituem, para Ingarden, o papel de essência da música. No caso específico da emoção, ou sentimento, Ingarden faz uma ressalva, ele diferencia três modos de se interpretar este fenômeno: (a) qualidades puramente emocionais que podem ocorrer na obra musical (mas não sabemos como) (b) sentimentos que sentimos, não importa em que condições, se reais ou imaginários, mas provavelmente projetados (c) estados conscientes de sentimentos, provindo do interprete ou da maneira que avaliamos a música. Este aspecto apesar de discutível não é também inexistente, alguém escutando uma obra possui sentimentos que desautorizam sua escuta, uma falta deste sentimento gera opiniões como “mecânico”, “amador” e etc. Os aspectos (b) e (c) configuram casos corriqueiros mas desprovidos de interesse, Ingarden se concentra no caso (a) dizendo que este componente emocional que envolve a música encontra-se entre a obra musical mesma, o ouvinte e a performance, não sendo de forma alguma os casos expressos no caso (b) ou (c). Ingarden não define este componente, apenas o admite existente.

Dado estes componentes não-acústicos Ingarden demonstra que a performance em si é real, como o canto do pássaro também é real, ou como um som de uma motocicleta, porém a apreensão estética que fazemos não se refere a nada real, a performance

enquanto evento real se repete em diversos lugares e momentos, onde estará “a sonata” então? Ela, a sonata mesma não pode estar em qualquer lugar real, por isto ela, a música, não pode ser real.

Thus we close the circle of the considerations that were intended to demonstrate that the musical work, as distinct from its performances, is not a real object, and that is in principle distinct from both natural acoustic phenomena and artificial sound signals. (Ingarden 1989: 46)<sup>2</sup>

Para Ingarden um dos fenômenos que atestam esta existência ideal da música é o fato de intérpretes poderem mesmo alterar uma música a ponto de não ser reconhecida como tal, ou, a ponto de não ser “a música mesma” que está ali, mas, uma outra música, esta referencia à “música mesma” é que seria a prova da existência ideal da música. Mas seu argumento forte concentra-se no fato da obra musical não significar nada do mundo, diferenciando de sua concepção de linguagem que a prevê necessariamente significando os objetos e estados do mundo, ou, da realidade, como Ingarden se refere. A música, encerra-se em si mesma, totalmente a par da realidade: “...a whole that remains completely within itself and does not refer beyond itself to the sphere of reality<sup>3</sup>.” (Ingarden 1989:46).

Ingarden termina sua análise classificando a música como um objeto puramente intencional, sendo animado apenas nesta atividade, não sendo subjetivo (não possuindo uma realidade mental):

However, to grant this character of a purely intentionall object to the musical work still does not means that we are “subjectivizing” it, or even that we conceive of it as a mental reality. In our conception of it, the musical work remains something that we can create only intentionally and not *realiter* and with which, on the other hand, we can have commerce only intentionally<sup>4</sup>. (Ingarden 1989:93)

---

<sup>2</sup> “Assim nós fechamos o círculo de considerações que foram pretendidas para demonstrar que a obra musical, como distinto de suas performances, não é um objeto real, e isto o distingue, em princípio, de ambos: dos fenômenos acústicos naturais e de sinais sonoros artificiais.”

<sup>3</sup> “...um todo que permanece completamente dentro de si e não refere além de si à esfera da realidade.”

<sup>4</sup> “Entretanto, concedendo este caráter de um puro objeto intencional para a obra musical não significa que nós estamos ‘subjetivando’ ela, ou, que nós concedemos a ela uma realidade mental. Em nossa concepção a obra musical permanece como algo que nós podemos criar apenas intencionalmente e não *realiter* e com qual, por outro lado, nós apenas podemos ter comércio intencionalmente.”

Dado este pequeno resumo da produção de Roman Ingarden podemos perceber que Ingarden tem como uma metodologia inerente ao seu trabalho o estudo de questões já estabelecidas na musicologia, como a partitura, o papel do intérprete, do compositor, do ouvinte. Ingarden contesta alguns papéis tradicionalmente dados ao compositor e à partitura, esclarece questões a respeito da constituição de uma melodia, do papel temporal e de categorias como o “movimento”, que como vimos, animaria os sons que ouvimos em uma forma melódica, musical.

Porém em hora alguma Ingarden entra em termos intencionais da constituição da obra musical, ele se ocupa do modo de ser da música, se ela é real, irreal, e em que medida é irreal e etc. Hoje nos é difícil entender o porque de se categorizar os fenômenos como reais ou irrealis, e mesmo, nos é difícil entender algo como não sendo real. A classificação do estatuto final da música como um objeto puramente intencional é para nós mais obscura ainda, visto que toda a realidade a que Ingarden se remete é um construção intencional também, nos mesmo moldes que podemos aplicar à música. Embora eu compartilhe de certas conclusões que Ingarden chega, a respeito do compositor, da partitura, da melodia, seu trabalho corre paralelo ao que proponho aqui, não faz parte deste trabalho dizer o que é a música, seu estatuto ontológico, seu modo de ser, ou seu grau de realidade, neste sentido o que faço aqui é contrapor a ontologia com a fenomenologia, meu trabalho pretende ser puramente fenomenológico, interessando-se no processo, no modo como o objeto musical é constituído intencionalmente e de que modo todas as propriedades musicais, inclusive aquelas que Ingarden considera não essenciais, podem constituir o sentido musical que vivemos.

Não se trata de elaborar uma sistema a par da vivencia musical, pelo contrario, trata-se de entender esta vivência. Os problemas a que me vejo obrigado a enfrentar são de caráter diverso dos de Ingarden, aqui é necessário erigir os primeiros conceitos de uma ciência, aclarar os primeiros problemas concernentes a sua fundamentação para futuras pesquisas. Este trabalho se pergunta como que apesar de séculos e séculos de tradições musicais diversas, nós ainda executamos este mesmo ritual e ainda o nomeamos de música. Certamente há uma estrutura que garante e garantiu que o fenômeno musical se expusesse de tal e tal maneira e que possibilitou sua mudança ou evolução, trata-se portanto de estruturas que não competem às obras enquanto tais, mas a estruturas que

estas músicas conseguiram, de uma forma ou de outra, acessar, expor ou criar (no caso destas estruturas ou relações serem ainda desconhecidas). A tarefa filosófica proposta neste trabalho consiste em cercar estes atos, estas estruturas que determinam as relações que acontecem numa escuta em constante aperfeiçoamento, assim a fenomenologia da música visa esclarecer os atos praticados assim como o ato intencional que atualizamos numa escuta, com o propósito de entendê-la, atualizá-la e recorrer a ela como um recurso didático da escuta e do entendimento das obras musicais, como uma ferramenta para a criação e execução das mesmas. Deixando claro que não há uma pretensão de se fundar novas intenções musicais, apenas desvendar aquelas praticadas, e, em futuros trabalhos, desvendar aquelas que mesmo estando em uso em diversas obras não se aclararam devidamente, pois a descoberta de intenções musicais completamente novas cabe mesmo a experiência direta com os sons, ou com a música, estas não se desenvolvem num campo puramente teórico.

Alfred Schutz (1889-1959) é um fenomenólogo especializado no mundo social, nas ciências sociais, tendo como base de seus estudos Max Weber. Seu contato com a obra de Husserl se deu por volta de 1926, dando origem a sua maior obra, *The Phenomenology of the Social World* (1932). Schutz por vezes se dedicou a outras áreas, como é o caso do artigo *Fragments on the Phenomenology of Music* (1976). Este artigo, embora seja a única obra a respeito da fenomenologia da música deste autor, traz alguns conceitos interessantes, como o de constituição politética e monotética, já mencionado nesta introdução. De acordo com Schutz a música não pode de maneira nenhuma aparecer de modo monotético, ela é uma construção politética que só é construída e apresentada deste modo, a música depende necessariamente do tempo de seu decurso, e do tempo politético de constituição. Este conceito conjuntamente com o caráter temporal da música, que Schutz interpreta exatamente como no texto de Husserl, *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*, embora sua referência direta sobre o tema do fluxo temporal esteja em Henri Bergson (1859-1941) e William James (1842-1910), permanecem em consonância com este trabalho, pois trata-se de, como o próprio Schutz delineou, fundar o musical a partir do próprio fluxo de nossa consciência, este é o ponto de partida que a fenomenologia deve alçar:

Philosophers from Augustine from Husserl, James, and Bergson, have studied the nature of immanent time, or *durée*, as Bergson calls it, and of our stream of consciousness (under which title James deals with the problem). Without entering into a thorough discussion of the teachings of these philosophers, we have to point out certain other basic concepts relevant to our problem in order to show that music is experienced as an occurrence in inner time<sup>5</sup>. (Schutz 1976: 38)

Assim como Ingarden, Schutz não trabalha com o conceito de intencionalidade, Schutz estabelece seus estudos sob categorias: a categoria do movimento (note que Ingarden nomeou esta categoria como um momento não-acústico da música), a categoria da continuidade e da repetição e a categoria da mesmidade (sameness).

O estabelecimento destas categorias de Schutz assim como o detalhamento dos momentos não-acústicos da música de Ingarden são estudos importantes, porém este trabalho de dissertação se preocupa com o conteúdo da fenomenologia expressa por Husserl, e não apenas com seu conteúdo mas com seu modo de proceder, metódico, rigoroso, e contudo, sem medo de ser elementar, quando que na verdade, estamos tratando de questões recentemente exploradas e que necessitam de um esclarecimento de base, sobre o fim, sobre o método para a perseguição deste mesmo fim, e por último, para a construção de termos que viabilizem uma comunidade de estudos visando o crescimento conjunto desta matéria. Desta forma apresento a seguinte estrutura neste trabalho:

O capítulo introdutório pretende dar ao estudante de música, ou, ao leigo em assuntos filosóficos, uma base para a compreensão do estudo musical que se segue, como também a base para uma leitura inicial da fenomenologia. O Segundo capítulo, compreendendo a crítica da obra de Thomas Clifton, e especificamente dos fundamentos fenomenológicos desta obra, vem contribuir para a fixação dos conceitos fenomenológicos a partir de uma definição negativa, ou seja, do que não pode ser chamado propriamente de fenomenologia. Há uma contestação sobre a fundamentação fenomenológica de seu estudo, fato que não invalida sua obra, mas é certo que

---

<sup>5</sup> “Filósofos de Agostinho a Husserl, James e Bergson, vêm estudando a natureza do tempo imanente, ou *durée*, como Bergson nomeia, e sobre nosso fluxo de consciência (título sob o qual James lida com o problema). Sem entrar em uma completa discussão sobre os ensinamentos destes filósofos, nós devemos destacar determinados outros conceitos básicos relevantes ao nosso problema, a fim de mostrar que a música é experienciada como uma ocorrência do tempo interno.” [imanente?].



compromete a orientação geral do trabalho. O capítulo terceiro, intitulado *Investigação fenomenológica musical*, trata de uma descrição fenomenológica que segue, analogamente, a própria estrutura do método fenomenológico que expus no capítulo primeiro. Percebam que parto de uma compreensão musical da atitude natural e paulatinamente executo uma *epoché* fenomenológica, seguindo com uma descrição fenomenológica até chegar à constituição *transcendental* do objeto musical e suas determinações ideais, como a temporalidade e as relações de identidade. Nesta pesquisa fenomenológica demonstro tanto o procedimento fenomenológico, a maneira como este procedimento liga-se a seu objeto reduzido, como de que maneira o tema da música entra em contato com as pesquisas fenomenológicas.

# **Capítulo 1**

## Introdução à Fenomenologia

## Ascendência Fenomenológica.

---

A fenomenologia é uma filosofia. Somam-se a uma definição da fenomenologia outros tantos adjetivos tais como, Transcendental, Rigorosa, Lógica, Epistemológica, Eidética, etc. Muitos desses adjetivos não são exclusivos da fenomenologia e o fato deles estarem presentes indica mesmo a ligação histórica que a fenomenologia mantém com as filosofias que originalmente cunharam estes conceitos, mas que ao longo do tempo acabaram por tomar uma forma específica dentro da fenomenologia. A definição de fenomenologia no presente trabalho pretende agrupar o máximo de adjetivos pertencentes a ela, entendendo a fenomenologia tanto em sua continuidade histórica dentro da filosofia como também por constituir uma matéria, por si, rica em conteúdos.

Se formos considerar uma ascendência da qual a filosofia de Husserl participa podemos nomear a filosofia de Descartes como a que mais influenciou o método da filosofia de Edmund Husserl. René Descartes (1596-1650), inspirado no rigor e precisão da matemática, tão proficuamente empregados nas ciências exatas, vislumbra um método que semelhantemente se aplique a filosofia. “As matemáticas agradavam-me sobretudo por causa da certeza e da evidência de seus raciocínios.” (Descartes 1983:36). A tarefa é a de fundamentar a filosofia em bases elementares, indubitáveis, retirando toda dúvida possível a fim de se possuir um conhecimento “evidente”, intuível apoditicamente. É este o sentido de sua metafísica: “*cogito, ergo sum*”<sup>1</sup>. Em sua obra, *Discurso do método*, Descartes enumera quatro princípios, extraídos dos procedimentos dos geômetras e que o guiaram na busca da apoditicidade, dos quais enumero aqui os dois mais importantes para nossa introdução. O primeiro princípio: “...nada incluir em meus juízos que não se apresente tão clara e tão distintamente a meu espírito, que eu não tivesse nenhuma ocasião de pô-lo em dúvida” (Descartes 1983: 37) e o terceiro: “...conduzir por ordem meus pensamentos, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer, para subir, pouco a pouco, como por degraus, até o conhecimento dos mais compostos...” (Descartes 1983: 38). A preocupação com o método, seu paralelismo com a matemática e a exigência de um fundamento rígido para a filosofia são as principais intersecções entre a filosofia de

---

<sup>1</sup> “Penso, logo existo.”

Descartes e Husserl. É este o espírito que Husserl levará adiante, já que originalmente havia se dedicado à matemática para mais tarde se entregar à filosofia.

O segundo filósofo a orientar a filosofia de Husserl é Immanuel Kant (1724-1804). Dentro da antiga disputa entre o idealismo e o empirismo, Kant postula a filosofia transcendental, trazendo novos termos à discussão sobre o conhecimento. Kant equilibra o embate entre idealismo e empirismo colocando a consciência (idealismo) como o pólo ativo da constituição do conhecimento, porém a consciência ainda dependente de um dado que a ultrapassa (empirismo), a matéria, constituindo o componente passivo, mas indispensável para o funcionamento do intelecto. Conclui-se que a consciência não é mais vista como um mero aparelho que reflete os objetos, Kant distingue os objetos dos fenômenos: objetos são os produtos constituídos pela nossa consciência a partir de dados que nossos sentidos captam, estes dados em união com nossas categorias do entendimento, nos dão uma forma conceitual dos mesmos, esta forma conceitual chamamos de objeto. Fenômenos são o produto de nossa intuição pura. A faculdade da sensibilidade captura através das intuições puras do tempo e espaço os dados que nos chegam através dos sentidos, formando assim os fenômenos, estes ainda não possuem qualquer determinação conceitual porque ainda não passaram pelas categorias do entendimento.

Por fim, a partir de 1883, Husserl começa a freqüentar as aulas de Franz Brentano (1838-1917), que reúne diversos alunos, entre eles Sigmund Freud e Carl Stumpf conhecidos pelos seus estudos psicológicos. Brentano, de formação filosófica, tem como objeto de estudo a consciência enquanto um processo cognitivo, daí o interesse tanto de psicólogos quanto de filósofos em suas aulas. Brentano entende a consciência como um processo intencional, o que quer dizer que nossa mente se vira, põe em foco aquilo que ela quer significar, os objetos que se lhe afiguram. Husserl herda o termo intencionalidade de Brentano, porém radicaliza-o, saindo do campo estritamente psicológico e entrando de forma mais definida no filosófico.

Em meados do século XIX o ambiente científico e filosófico estava fortemente influenciado pelo naturalismo, nisto o sonho Cartesiano de fundar a ciência sob uma base sólida que possibilite seu desenvolvimento por passos irrefutáveis começa a tomar forma, mas não pelas mãos da filosofia, que aliás, foi a disciplina que vislumbrou a possibilidade e a necessidade de fundamentar os seus conhecimentos como o das demais ciências, como

uma auto-exigência lógica e como condição para seu futuro progresso. Todo o ambiente científico da época incumbiu à recém surgida ciência Psicológica de dar prosseguimento a este trabalho. Esta ciência se encontrava exatamente na difícil linha que separa e une sujeitos e objetos, e seu papel preponderante na época se deve à esperança de se encontrar dentro das operações psicológicas, ou mesmo cerebrais, todas as leis que regem nosso perceber, a partir dos objetos mesmos, no modo como nos afetam, para destas informações deduzir como são moldados nossos conhecimentos e pensamentos, e o porquê destes conhecimentos e pensamentos serem verdadeiros. O experimento se torna o procedimento mais característico da ciência, a apoditicidade só pode ser alcançada por este procedimento, pois este expressaria um movimento puro, sem desvios, dos objetos que se imprimem em nossa subjetividade.

Husserl não vê no naturalismo um passo seguro para a fundamentação do conhecimento, pelo contrário, o positivismo, o empirismo e o naturalismo, parecem carecer de fundamentos seguros por si só, e não podem por isto unir todas as ciências sob seus métodos. Husserl reserva um tomo inteiro de sua obra mais expressiva, *Investigações Lógicas: Prolegômenos à Lógica Pura*, na explanação dos problemas advindos do método empirista e do modo de superação destes. Sobre o andamento das ciências em sua época diz Husserl: “No son teorías cristalinas, em donde resulte plenamente comprensible la función de todos los conceptos y proposiciones y estén analizados exactamente todos los supuestos y por ende elevado el conjunto por encima de toda duda teórica.” (Husserl 1929: 30).

Husserl vê nas teorias de sua época um descompasso entre o fazer científico e o teorizar científico que, segundo o próprio autor, é natural. Ambas as especificidades não andam conjuntamente, pois o fazer avança sempre quando produz resultados, enquanto que a teoria além de sua exigência de abranger uma totalidade de resultados, esbarra desde o seu início em **suposições** metafísicas, na prática de sua fundamentação:

Tales **supuestos** son, por ejemplo, la existencia de um mundo exterior, que se extiende em el espacio y em el tiempo, teniendo el espacio el carácter de uma multiplicidad *euclidiana* tridimensional y el tiempo el de uma multiplicidad unidimensional ortoidea; la sumisión de todo advenimiento al principio de causalidad, etc. (Husserl 1929: 31)

O que se conclui imediatamente é que: prática e teoria, diferentemente do que se pensava, não caminham naturalmente juntas. O estudo da teoria não pode ser deixado a cargo dos praticantes da ciência naturalista, e sim a cargo da prática teórica de fundamentação, portanto, à epistemologia e a lógica. No fim, o que toda ciência almeja é o conhecimento da verdade, a comprovação de que S (o sujeito) é P (o predicado), e caso a investigação conduza a leis probabilísticas, de que há uma probabilidade de S ser P: até então não chegamos ainda, com propriedade no domínio científico: “La evidência de la probabilidad de una situación objectiva “A” no funda la evidência de su verdad...” (Husserl 1929-I: 33). Como podemos ver, a lógica não se interpõe apenas como uma ferramenta, ela influi vigorosamente no argumento epistemológico, e na busca de uma verdade. A lógica coincide com o epistemológico justamente na busca de determinação de um fundamento. Quando a lógica é encaminhada por um viés estritamente puro, diferente do uso silogístico incumbido pelas disciplinas da lógica, ela se identifica com a teoria do conhecimento: “Em las conexiones de fundamentación no reinan la arbitrariedad y el azar, sino la razón y el orden y esto quiere decir, la ley regulativa.” (Husserl 1929: 37). A lei é obtida no campo teórico, e possui um estatuto lógico, que lhe confere rigor. Portanto, o argumento que invalida as pretensões naturalistas só pode ser um argumento lógico, e é este o porquê das investigações de Husserl se intitularem investigações lógicas, quer dizer, a fenomenologia é um método acerca do modo como conhecemos, por isto deve ser uma disciplina lógica.

A preocupação com uma fundamentação rigorosa tem um caráter de urgência na filosofia de Husserl, visto os problemas que a ideologia científica de seu tempo causavam, principalmente em termos de fundamentação. Esta ideologia, naturalista, está representada pela corrente “psicologista” a que as teorias estavam vinculadas, o psicologismo visa fundamentar todo o conhecimento a partir das impressões externas que nos chegam pelos sentidos, buscando regras gerais de nosso comportamento frente a estas impressões, o empirismo, ou seja, a crença de que todo o conhecimento só pode advir da experiência de objetividades e nunca das faculdades subjetivas, era portanto o principal e único método de verdade. O naturalismo, a crença ingênua de que os objetos que vemos são essencialmente do modo como vemos onde este modo não depende de nossa própria subjetividade, leva Husserl a questionar logicamente o psicologismo. Aqui estão enumerados as três principais conseqüências do argumento psicologista:

Primeira – A fundamentação de conteúdos sabidamente válidos, como os da lógica silogística, a partir de explicações baseadas em experimentos empíricos, sabidamente vagos e probabilísticos.<sup>2</sup>

Segunda – Toda lei natural só pode ser conhecida empiricamente, portanto, por indução, porém, a indução não é capaz de demonstrar a validade de uma lei, senão a sua probabilidade. Assim, caso a lógica fosse justificada pelo procedimento empírico deveria a lógica professar apenas probabilidades e não universalidades.

Terceira – Se a lógica estivesse fundada sob leis psicológicas então para cada lei lógica haveria um objeto que a estimulou, portanto o conteúdo ‘abstrato’ da lógica seria excluído, implicando numa contradição pois a lógica se caracteriza exatamente por ser uma matéria que possui leis universalmente aplicáveis a qualquer conteúdo, conhecidamente abstrato.

Está claro aqui que as discussões sobre o fundamento da ciência prosseguiram sem qualquer cuidado, e Husserl se viu na posição de dar prosseguimento a um assunto que apesar de seu forte conteúdo lógico é também de extrema importância para a “prática” científica.

## **Transcendental, Transcendente e Imanente.**

---

Como vimos, há na filosofia de Husserl uma nova tentativa de se equilibrar os anseios empiristas com as descobertas idealistas. O empirismo, por mais críticas que caibam a seu método, deseja um contato direto com as coisas, por isto seu foco na experiência, quando que o idealismo já havia descoberto o quanto estas experiências apenas relatam aquilo que nossa subjetividade havia produzido. Porém o conhecimento não pode por um lado se prender a ingenuidade de ter o objeto como ele é, da coisa em si, e nem pode abster de contato com a realidade, encerrando-se apenas em sua subjetividade.

---

<sup>2</sup> “Toda interpretación que pretenda darles por bases vaguedades empíricas, que pretenda hacer dependiente su validez de <circunstancias> vagas, alterará de raíz su verdadero sentido.” (Husserl 1929: 77)

A filosofia transcendental de Kant há alguns séculos já havia proposto a união destas duas correntes, uma união crítica de ambas, influenciando diretamente a filosofia de Husserl. Embora o termo *transcendental* não tenha surgido na filosofia Kantiana, esta deu a este termo sua significação mais consagrada a partir da modernidade.

O termo Transcendental possui uma história que vem desde a filosofia da idade média, onde este termo ainda coincidia com o termo transcendente, Kant, fazendo parte desta tradição que lentamente mudaria o significado do termo, faz críticas pontuais ao antigo conceito de Transcendental. Kant não concorda com o uso do termo transcendental como indicativo de propriedades pertencentes às coisas em si, como vinham fazendo as filosofias que o precederam, para Kant transcendental não são as propriedades do objeto, como enumerou Tomás de Aquino: *ens, res, unum, aliquid, bonum, verum*. Kant considera transcendental justamente o conhecimento daquilo que é condição de percepção de uma coisa e não as propriedades desta coisa, ou seja, é transcendental o conhecimento de conceitos *a priori*, ou de categorias, pertencentes apenas a nossa subjetividade.

Immanuel Kant, em sua principal obra, *Crítica da Razão Pura*, define sua filosofia como Transcendental: “Chamo transcendental a todo o conhecimento que em geral se ocupa menos dos objetos, que do nosso modo de os conhecer, na medida em que este deve ser possível *a priori*.” (Kant 1985: 53). Uma filosofia transcendental deve se importar com o nosso modo de conhecer e com o modo que leva em consideração apenas aqueles conteúdos ditos *a priori*, excluindo aqueles que não forem *a priori*, ou seja, os conteúdos *a posteriori*. A distinção entre o conhecimento *a priori* e *a posteriori* já caracteriza suficientemente a filosofia transcendental. É considerado um conhecimento *a priori* aquele conhecimento que independe de toda a experiência sensível, quer dizer, é um conhecimento inerente à natureza do ser humano, por exemplo, o conhecimento de que para todo efeito existe uma causa. Ao contrário, *a posteriori* é todo conhecimento adquirido a partir da experiência sensível, empírica, como por exemplo, o conhecimento de que o fogo queima.

Transcendente é tudo aquilo “que está além de determinado limite” (Abbagnano 1999: 973). Dentro da filosofia podemos localizar este limite em nossa própria faculdade de conhecer, assim, transcendente é tudo aquilo que está além do limite de nossas faculdades intelectivas. Kant nos exemplifica como uma idéia transcendente, como a idéia de Deus, ultrapassa tanto nossa experiência quanto nossa compreensão: “Porém, é totalmente



impossível sair por si mesmo de um conceito e, sem seguir o encadeamento empírico (pelo qual apenas são dados fenômenos), chegar à descoberta de novos objectos e seres transcendentos.” (Kant 1985: 530). Os objetos são percebidos a partir dos dados que nos chegam pelos sentidos (tato, paladar, audição, visão e olfato) e exclusivamente a partir destes dados que nos chegam. Não sendo possível perceber um ser transcendente, existente fora de nossa subjetividade, apenas estando de posse de um conceito que o postule existente. Por exemplo, se eu digo: “existe um unicórnio vivo”, mas não possuo qualquer dado sensível que fundamente meu postulado, logo este unicórnio nunca se tornará uma presença transcendente a mim. Na verdade o ser transcendente já configura uma impossibilidade dentro da filosofia de Kant, pois o termo transcendente implica exatamente aquilo que se encontra fora da experiência possível. Transcendentes acabam sendo aquelas filosofias às quais Kant se opõe, como a teologia, a metafísica e o empirismo, que propõem um conhecimento objetivo dos objetos transcendentos. Como conclusão, em seu *Apêndice à dialética transcendental* Kant diz:

O resultado de todas as tentativas dialéticas da razão pura não só confirma o que provamos na analítica transcendental, a saber, que todos os nossos raciocínios que pretendem levá-los para além do campo da experiência possível são ilusórios e destituídos de fundamento, mas também nos esclarece esta particularidade, que a razão humana tem um pendor natural para transpor esta fronteira... (Kant 1985: 533)

Husserl acata as descobertas de Kant, porém segue por outras trilhas, mesmo que ainda transcendentais. Na fenomenologia podemos contar com três modos de existência na consciência: o transcendental, que se assemelha com o que vimos em Kant; o transcendente, que difere do conceito Kantiano exatamente pelas diferenças pertinentes a estas duas filosofias; e um terceiro modo, o imanente.

Transcendental, como vimos, se refere ao caráter *a priori* da consciência, aos conteúdos que determinam nosso modo de conhecer. Na fenomenologia caracterizamos o nível transcendental como pólo ativo de nossa consciência. Por transcendente vamos caracterizar um certo produto desta consciência transcendental ativa, que são os objetos transcendentos, objetos pertencentes ao mundo exterior, possuem peso, dimensões e etc. A diferença em relação ao conceito Kantiano é salutar. Isto é explicado pela atitude fenomenológica, que atrela seus conceitos ao modo como a vivência se apresenta, pois se os objetos nos afiguram distantes e desatrelados de nosso corpo, estão portanto

ultrapassando, em um sentido, a realidade imanente de nossa consciência, a consciência projeta estes objetos para além dela, portanto, transcendentemente. Transcendentes são:

... todos los actos dirigidos a essências o a vivencias intencionales de otros yos, de yos con otras corrientes de vivencias; asimismo todos los actos dirigidos a cosas, a realidades en sentido estricto, pero en general, como se mostrará aún. (Husserl 1949: 86)

Lo transcendente no es aquello de lo cual no se puede tener ninguna experiencia sino aquello de lo cual no hay experiencia *inmediata*. (Szilasi 1973: 151)

Ao invés de uma impossibilidade, como vimos na filosofia de Kant, a transcendência passa a ser, na fenomenologia, um modo de aparecer de certos objetos, pois, do que nos é impossível averiguar, como a idéia de Deus, ou os fenômenos em si, não há ciência, mas pode haver ciência de tudo aquilo que nos afigura de tal e qual maneira, e para a fenomenologia interessa o modo particular da constituição desta realidade. Assim na fenomenologia os objetos transcendentais são aqueles constituídos a partir dos sentidos, durante uma vivência atual, como o doce, o guarda-chuva, o som do trem, etc. possuem um modo transcendente, em contraposição à lembrança destes mesmos objetos pois a lembrança não se exterioriza, não se confirma no mundo exterior. Como a constituição de todo e qualquer tipo de conteúdo, objetual, emocional, racional, se dá transcendentalmente, o transcendente não pode se formar imediatamente, ele deve se constituir transcendentalmente para depois poder participar da modalidade transcendente, caso se trate de um objeto desta vivência atual. Quer dizer, o objeto transcendente é transcendental, porém, é um transcendental projetado para além de sua esfera. O que classifica o objeto transcendente não é apenas o fato dele se encontrar em uma vivência atual, mas o fato de estar em uma vivência atual e também possuir características espaciais e uma marca que caracteriza sua existência como externa ao nosso fluxo imanente, mesmo que em última instância este fenômeno pertença ao fluxo imanente total. São transcendentais todos estes objetos que lidamos no dia-a-dia, em vivências por assim dizer, concretas.

Imanência diz respeito ao “eu”, acontece que, em última instância, todos os modos, transcendental, transcendente e imanente, de uma maneira ou de outra se relacionam ao “eu”, entendido como unidade do fluxo de consciência. A imanência pode tanto ter este significado mais abrangente da referência ao eu quanto um significado mais restrito, como quando tratamos de objetos intencionais específicos: “Al *cogito* mismo es inherente, como

inmanente a él, un ‘mirar a’ el objeto, que, por otra parte, brota del ‘yo’, el cual no puede, pues, faltar nunca.” (Husserl 1949: 83). Husserl define a modalidade imanente, ou como ele denomina, as *vivências intencionais de referência imanente*: “...aquellas a cuya esencia es inherente que sus objetos intencionales, se es que existen, pertenecen a la propia corriente de vivencias que ellas mismas.” (Husserl 1949: 86). O objeto imanente está atrelado essencialmente ao fluxo de vivências, como a imagem do lembrado, ela começa e se encerra no interior da consciência, não há projeção da imagem memorada no campo transcendente, ela não se mistura ao mundo, e quando estão fundadas a partir de objetividades, como no caso das volições ou ajuizamentos, eles mesmos, os sentimentos e ajuizamentos, todos permanecem no nível imanente.

## Fundamentação Rigorosa.

---

A epistemologia, teoria do conhecimento, ou gnosiologia, visa uma fundamentação do conhecimento, de modo que, a partir de seus pressupostos, todas as demais ciências se vêm fundamentadas. A realidade pode ser entendida como uma entidade externa ao sujeito, onde aquele que visa conhecê-la necessita transpor-se para fora de si mesmo, assim pensa o realismo. Contrariamente, o idealismo tem no sujeito o fundamento da realidade, sendo a realidade, neste caso, o fruto dos esforços do próprio sujeito cognoscente. Historicamente o termo epistemologia se vincula à filosofia idealista, surgindo como um problema específico desta doutrina. Christian Freiherr von Wolff (1679-1754) define o idealismo da seguinte maneira: “Denomina-se idealista quem admite que os corpos tenham somente existência ideal em nosso espírito, negando assim a existência real dos próprios corpos e do mundo.” (*Psychol. Rationalis*, 36 / In Abbagnano 1998: 523). A posição idealista, ao longo da história, mantém seu eixo subjetivo (relativo ao sujeito) e Kant em uma perspectiva histórica define o idealismo da seguinte maneira:

O idealismo é a teoria que considera a existência dos objetos fora de nós, no espaço, ou simplesmente duvidosa e indemonstrável, ou falsa e impossível; o primeiro é o idealismo *problemático* de Descartes, que só admite como indubitável uma única afirmação empírica, a saber; ‘eu sou’; o segundo é o idealismo *dogmático* de Berkeley, que considera

impossível em si o espaço, com todas as coisas de que é condição inseparável, sendo, por conseguinte, simples ficções as coisas no espaço. (Kant 1985: 243)

De maneira geral podemos determinar a epistemologia por seu foco investigativo acerca do modo como conhecemos os objetos e como formamos o conhecimento em geral.

Uma das principais questões da epistemologia é a fundamentação do conhecimento, esta deve postular objetivamente o seu método de conquista do conhecimento:

A busca da verdade, de concepções, convicções e enunciados verdadeiros – e, por isto mesmo: de teorias verdadeiras – parece estar inseparavelmente ligada a busca de fundamentos seguros, a busca de uma fundamentação absoluta e, portanto, a justificação das nossas convicções, a busca de um *ponto arquimédico* para a esfera do conhecimento. (Albert 1976: 23)

O proceder de qualquer investigação, dentro de qualquer ciência, se vê sempre restringida a uma teoria, da mesma forma, a teoria necessita de uma fundamentação, um ponto seguro de onde possa proceder, onde assentam seus pressupostos. Cabe ressaltar como exemplo de fundamentação a filosofia crítica de Kant. Quando o tema da fundamentação era evocado apresentavam-se sempre duas soluções: a primeira fundamentava todo o conhecimento a partir da experiência, da intuição advinda da percepção, esta era a solução empirista. A segunda fundamentava o conhecimento através de uma intuição advinda da própria razão, não necessitando dos dados da percepção, esta era a solução racionalista. Kant acompanha o raciocínio de Hume que invalida ambas as propostas, embora sua tônica permaneça na solução empirista: “...a experiência, por si mesma, não permite generalizações [...] assim a seqüência regular observada entre dois eventos não legitima sua vinculação necessária. Igualmente não há uma demonstração lógico-formal, pois na negação destas duas sentenças não há contradição.” (Oliveira 1993: 26). Quer dizer, se eu observo que sempre quando apago a luz um monstro aparece então sou impelido a dizer que necessariamente um monstro aparecerá quando do apagar da luz, pois é isto que minha experiência ditou, porém, esta não é uma vinculação necessária, pois se uma pessoa disser que não surgem monstros quando apaga-se a luz não poderemos dizer que isto não é uma verdade, pois se a experiência disse isto então também é verdade. Portanto esta teoria em nada contribui para a organização da realidade. Como não há

possibilidade de contradição não há também possibilidade de validação lógica de uma ciência que postula seu fundamento na própria experiência. A solução Kantiana reside em sua saída transcendental, em uma filosofia crítica de sua própria razão, num processo reflexivo em busca de suas possibilidades e limites: “O objetivo deste tipo de conhecimento é chegar aos fundamentos últimos e seguros [...] Numa palavra, com a filosofia transcendental Kant passa para o centro da atividade filosófica a questão da crítica do conhecimento...” (Oliveira 1993: 28).

A fenomenologia de Edmund Husserl, também influenciada pela filosofia transcendental, abre-se criticamente na busca do que seria uma fundamentação legítima do conhecimento. Na tarefa de se estabelecer uma fundamentação filosófica do conhecimento, Husserl, em um primeiro momento, encontrava-se dentro do psicologismo e por isto dentro de um espírito positivista. Brentano, em certo sentido, foi quem abriu os olhos do então jovem filósofo, que mudou imediatamente os rumos de sua investigação. O resultado desta mudança encontramos nos *Prolegômenos a Lógica Pura* (1900), onde Husserl demonstra a fragilidade tanto do psicologismo quanto do empirismo, daí a necessidade de toda ciência construir fundamentos apodícticos. A apoditicidade é um critério que põe a verdade sobre a condição de uma auto-evidência, quer dizer, a verdade deve-se mostrar livre de toda a dúvida e ser capaz de se justificar sem a necessidade de um outro fundamento, simplesmente pelo seu modo de aparecer: “La evidencia perfecta, y su correlato, la *verdad pura e auténtica*, se da como una idea inherente al deseo de conocimiento...” (Husserl 1996: 52). É portanto a apoditicidade uma exigência natural do conhecimento, exigência que deve se impor à filosofia, através de uma intuição consciente da realidade, reduzida a seus dados essenciais, evidentes numa intuição, por isto, apodícticos.

As exigências de apoditicidade não se darão sob as condições da psicologia, se faz necessário uma filosofia que dê conta desta investigação:

Con esto daremos en una ciencia - de cuyo enorme alcance no se han dado cuenta aún los contemporáneos - que, en verdad, es una ciencia de la conciencia y no es, sin embargo, psicología: una *fenomenología de la conciencia* en oposición a una *ciencia natural de la conciencia*. Puesto que aquí no se trata de un equívoco accidental, existe desde un principio el derecho de esperar que la fenomenología y la psicología estén íntimamente ligadas, por cuanto cada una de ellas se ocupa de la conciencia, aunque de modo diferente y de acuerdo a una 'actitud' diferente. (Husserl 1951: 32)

Husserl neste momento dá um passo adiante a Brentano e não se recolhe ao exame dos fenômenos psíquicos, trata-se de examinar “os fenômenos”, em sua totalidade, enquanto pertencentes a todo modo de consciência. Esta nova filosofia vem necessariamente imbuída de um novo espírito, de uma nova atitude como frisou Husserl. Esta atitude é exemplificada com a conhecida frase: “Queremos retroceder a las <cosas mismas>” (Husserl 1929-I: 11)

O homem comum possui uma atitude natural, ao seu redor um mundo o rodeia, e este mundo é composto por uma diversidade de seres, animados e inanimados, entre os quais um deles é o próprio homem. O fato de existirem “coisas” no mundo nos é um dado natural, é um hábito e com ele estamos sempre atentos ao que se mostra, tal como verdadeiramente se mostra, uma bola, uma uva. O mundo não é um dado duvidoso, nossa experiência do mundo é um dado seguro e imediato mesmo que não conheçamos todas as relações existentes entre os objetos, pois as relações surgem do estudo pormenorizado destes objetos, através da ciência, mas o objeto da ciência e do homem comum ainda é o mesmo, ambos se encontram dentro da atitude natural. A atitude natural sustenta um horizonte onde mesmo quando não atento para ele, sabemos que objetos se dispõem para nós, por isto sempre nos lançamos à experiência de objetos dispostos neste mesmo campo espacial e temporal.

A volta às coisas mesmas e a nova atitude anti-natural alinham-se a um espírito de refundação que a fenomenologia toma para si, pois o método naturalista não fundamenta suficientemente a relação entre objeto, conhecimento e o estudo da consciência. O pressuposto naturalista incorre em uma desvirtuação dos próprios fins, que é o de entender o funcionamento da consciência, e não apenas experienciar as reações da consciência sob ação de estímulos e objetos, como vinham fazendo os estudos psicologistas. Um estudo da consciência deve perguntar o que é um objeto e o que é um estímulo antes de se lançarem cegamente a um pressuposto, como havia fazendo o naturalismo. Objetos e estímulos podem ser tanto objetos da consciência, objetos transcendentais ou mesmo objetos míticos, e devemos pensar em fundamentos que abarquem toda uma variedade de objetos. Toda ciência de inspiração naturalista já concede ao objeto físico um status ontológico privilegiado, pois estes são os objetos de suas ciências, mas qualquer estudo da consciência, ou, qualquer estudo sério da consciência deve levar em consideração que tanto estes objetos

físicos quanto os conceitos e as teorias destas ciências pertencem ao campo da consciência, portanto, a consciência constitui um campo privilegiado, para as ciências e para o conhecimento em geral, portanto um estudo da consciência é um estudo da possibilidade de todo e qualquer conhecimento, entendimento, percepção ou sensação.

Para se voltar às coisas mesmas é necessário agir sobre todos os pontos vistos até então. Deve-se buscar um fundamento para filosofia que seja apodítico e evidente por si mesmo, este fundamento deve residir em uma análise da consciência, não aquela consciência que a atitude natural nos revela, pois não se encontra nos objetos da atitude natural o fundamento de todo conhecimento, mas na consciência ao qual Husserl quer se voltar e que faz parte de uma atitude fenomenológica: “O filósofo, que só descansa na evidência apodítica, não pode começar pela coisa exterior. Terá que recuar até a imanência, onde a própria aparência se apresenta como aquilo que é” (Fragata 1959: 106). A atitude fenomenológica freia o impulso natural de simplesmente intuir os objetos, os objetos em uma atitude fenomenológica se igualam a maneira de como os percebemos, trata-se de uma percepção “original”, meta-percepção do objeto, atenta aos detalhes de seu modo de ser, de aparecer, os quais não atentamos na atitude natural. Um utensílio qualquer, dentro de uma atitude fenomenológica não possui função utilitária alguma, é uma imagem que nos afigura, de um certo modo, partir de certos atos. Temos então a base para um dado elementar e indubitável, antecedido por nenhum outro dado, uma evidência apodítica que surge e se fundamenta simultaneamente como um dado que é verdadeiramente o que é, este dado é o fenômeno que surge na atitude fenomenológica, seu modo de aparecer é sua evidência máxima, como entende a fenomenologia:

“Ninguém pode verdadeiramente duvidar que um estado psíquico que em si mesmo percebe não existe e não existe tal como o percebe. (Brentano *In*. Dartigues 1973: 17).

## Fenômeno

---

Colado à própria palavra fenomenologia encontramos o termo fenômeno. Toda ciência humana e exata, toda arte e toda técnica se interessa por fenômenos. Cabe, porém, verificar

que fenômenos são estes pelos quais a fenomenologia se interessa e o que este termo delimita dentro desta filosofia.

Para os gregos antigos fenômeno (τα φαινόμενα) é tudo aquilo que aparece. Mas há, por parte dos Gregos uma desconfiança sobre as informações que os sentidos nos dão, elas muitas vezes nos enganam, a exemplo da imagem de um graveto mergulhado parcialmente na água, sua imagem se apresenta distorcida a nossos olhos, o graveto parece curvar subitamente, embora saibamos, conferindo tatilmente, que ele não possui esta forma curva. O fenômeno constitui uma mera aparição, contraposta à uma realidade mais profunda, que o fenômeno por si não revela, ao mesmo tempo que tal realidade contém os dados essenciais, verdadeiros, mas não se apresentam imediatamente, apenas por intermédio dos fenômenos.

Aristóteles considera que a fonte de todos os conhecimentos reside na observação perceptual, portanto, na observação de fenômenos. Aristóteles não diz que a experiência é o próprio conhecimento, mas sim que o conhecimento provém da percepção. São destas observações que extraímos as noções e os conceitos com os quais entendemos a realidade: “e por esta razão, se não percebêssemos coisa alguma, nada aprenderíamos nem compreenderíamos, e sempre que pensamos em alguma coisa temos de pensar ao mesmo tempo numa idéia” (Aristóteles *In Barnes* 1996:95). A realidade e o fenômeno se contrapõem na medida em que o fenômeno capturado pela percepção não é imediatamente convertido em um conceito ou idéia, ele precisa ser transformado, compreendido, e somente após esta transformação teremos conceitos e noções que nos “abrirão” a realidade. A percepção, quando retém os casos particulares funda a experiência através da memória, e quando discrimina entre as experiências, as que se repetem, funda o juízo universal<sup>3</sup> o qual cria a ciência:

Além disto, não julgamos que qualquer das sensações constitua a ciência, embora elas constituam, sem dúvida, os conhecimentos mais seguros dos singulares. Mas não dizem o “porque” de coisa alguma, por exemplo, por que o fogo é quente, mas só que é quente. (Aristóteles 1979: 12)

---

<sup>3</sup> O juízo universal expressa um estado de coisas válido universalmente em qualquer circunstância. Ex: Vejo um pato branco, este é um juízo singular. Todos os patos são brancos, juízo universal.



O conhecimento das causas é quem propriamente nos dá as ferramentas de leitura do mundo, portanto os fenômenos são a matéria do qual extraímos conhecimento.

Em Platão o mesmo problema apresenta-se em outra perspectiva, ao invés de focar a experiência Platão busca o “órgão” no qual as experiências se agrupam em conhecimentos, neste contexto Sócrates pergunta a Teeteto:

Mas, por qual órgão se exerce a faculdade que te permite conhecer o que há de comum a todas as coisas [percebidas pelos sentidos] e às de que nos ocupamos, para que de cada uma possa dizer que nos ocupamos, para que de cada uma possa dizer que é ou não é, e tudo o mais acerca do que a pouco te interroguei? Para isto tudo, que órgão quererás admitir, por meio do qual perceberás as coisas o que em nós percebe?

Teeteto responde:

Referes-te a ser e não-ser, semelhança e dessemelhança, identidade e diferença, e também à unidade e aos mais números que se lhe aplicam. Evidentemente, tua pergunta abrange, outrossim, o par e o ímpar e tudo o mais que lhes vem no rastro, desejando tu saber por intermédio de que parte do corpo percebemos tudo isso com a alma.

Por Zeus, Sócrates; não sei como responder, salvo dizer que se me afigura não haver um órgão particular para essas noções, como há para as outras. A meu parecer, é a alma sozinha e por si mesma que apreende o que em todas as coisas é comum. (Platão 2001: 100)

Para os gregos, o Fenômeno é retido imediatamente, através dos órgãos, e não há motivo para duvidar da objetividade dos fenômenos, de como eles refletem, ou como a partir deles se reflete o mundo real, porém os órgãos não produzem conhecimentos, apenas a alma [mente] é capaz de relacionar os fenômenos e extrair-lhes conhecimento. Os gregos acreditavam ter acesso à realidade, ao mundo como ele é, apenas pela junção dos dados sensíveis a este órgão especial que é a alma.

A partir da filosofia moderna a preocupação com a “alma”, ou mente, se torna maior do que a preocupação com a realidade em si. Os filósofos se interessam pelo modo como conhecemos a realidade, pois a estrutura da realidade só pode ser dada pelo nosso conhecimento, ou seja, por nossa própria estrutura cognitiva. Neste contexto, fenômeno vem a ser qualquer coisa que entre em contato com a consciência humana, na definição de Thomas Hobbes: “qualquer objeto possível do conhecimento humano.”

A filosofia de Kant nasce dentro deste contexto, e na verdade se estabelece como uma de suas expressões máximas. Dentro da questão epistemológica, a saber, o modo como

conhecemos, Kant descobre uma relação da qual nem os gregos e nem as correntes realistas e empiristas de seu tempo haviam dado conta, relação esta que acaba por alterar todo o significado do termo fenômeno.

A filosofia de Kant não parte da crença grega que caracteriza o homem como um ser apto à possibilidade de um conhecimento universal de todos os fatos, a filosofia Kantiana desconfia deste pressuposto e refaz a pergunta: como conhecemos? Em sua principal obra, *Crítica da Razão Pura*, Kant sistematiza todo o caminho que percorremos na formação destes conhecimentos, nos interessando aqui a seção que se ocupa do primeiro contato, ou como bem observou Aristóteles, dos veículos por onde primeiramente entramos em contato com o mundo, de onde derivará todo o conhecimento, portanto, de nossos órgãos sensitivos. Kant nomeia esta seção de *Estética Transcendental*.

A *Estética Transcendental* se ocupa de nossa capacidade de receber dados sensíveis para com eles construir representações<sup>4</sup>. A esta faculdade damos o nome de Sensibilidade. A Sensibilidade é uma faculdade que une os dados que nos chegam pelos órgãos sensitivos em uma representação espaço-temporal, como por exemplo, da luz refletida sob diversos ângulos ao bater sobre uma certa superfície formamos, ao entrar em contato com a nossa sensibilidade, uma representação espaço-temporal daquilo que ainda se apresentará como uma mesa. Aqui surge uma relação inédita entre nós e nossos objetos. Nossos objetos são uma representação dos dados que nos chegam, e esta representação é fruto de nossa sensibilidade, portanto, o objeto mesmo, a realidade, não nos chega puramente, a própria representação é nada menos do que o modo como nossas faculdades cognitivas particulares ao humano interpretam os dados sensíveis. Surge em Kant uma oposição que não existia no pensamento grego, entre coisa-em-sí, que seria o objeto como realmente é, independente do modo como o representamos, e de outro lado, a representação, que é o objeto como existente para nós, moldado segundo as determinações da sensibilidade. Kant invalida a possibilidade do conhecimento da coisa-em-si, pois dela nunca poderemos ter nenhuma intuição, mas, se não temos intuição das coisa-em-sí, o que intuimos?

---

<sup>4</sup> Representação indica de forma geral a presença do objeto no interior da consciência, sob o modo de uma imagem ou mesmo uma idéia. Em São Tomás de Aquino conhecer é representar, a representação contém a semelhança da coisa. Kant generaliza o conceito de representação: “o gênero de todos os atos ou manifestações cognitivas, independente de sua natureza de quadro ou semelhança.” O conceito de representação se encontra dentro do problema epistemológico de acesso à realidade objetiva. (Abbagnano 1999: 853).

Nós intuímos fenômenos, e estes existem apenas enquanto intuídos de acordo com nossa sensibilidade. Estes fenômenos formados pela sensibilidade, quando submetidos a faculdade do entendimento, expressam conceitos e imagens completas, como no exemplo acima, veremos uma mesa quando o fenômeno espaço-temporal se revestir das categorias de nosso entendimento, que como a sensibilidade, é uma outra faculdade transcendental. O fenômeno mesmo não é a cadeira ou a mesa inteligível, segundo Kant: “O objeto indeterminado de uma intuição empírica chama-se fenômeno” (Kant 1985: 61) quer dizer, o fenômeno é o termo elementar que chega à sensibilidade, é um puro composto espaço-temporal, necessário aos conceitos assim como o mármore é necessário à escultura.

Fenômeno é o que não pertence ao objeto em si mesmo, mas se encontra sempre na relação entre ele e o sujeito, e é inseparável da representação que este [o sujeito] tem dele. Por isto mesmo, os predicados do espaço e do tempo são atribuídos aos objetos dos sentidos como tais, e nisso não há ilusão. Ao contrário, se atribuo à rosa em si a cor vermelha, a Saturno [em si] os anéis ou a todos os objetos externos em si a extensão, sem levar em conta a relação desses objetos com o sujeito e sem limitar meu juízo a esta relação, então nasce a ilusão. (Abbagnano 1999: 437 / Kant CRP Estética Transcendental Pr.8)

Na filosofia Kantiana o fenômeno deixa de ser a aparição de uma realidade mais profunda, finalmente revelada por nosso intelecto, assim como entendido pelos gregos. O fenômeno enquanto objeto ainda indeterminado é ao mesmo tempo o extrato mais “irreal”, pois não possui conceito, mas por outro lado é a “matéria” indispensável ao conhecimento:

Não resta dúvida de que todo o nosso conhecimento começa pela experiência; efetivamente, que outra coisa poderia despertar e por em ação nossa capacidade de conhecer senão os objetos que afetam os sentidos e que, por um lado, originam por si mesmos as representações e, por outro lado, põe em movimento a nossa faculdade intelectual e levam-na a compará-las, ligá-las ou separá-las, transformando assim a matéria bruta das impressões sensíveis num conhecimento que se denomina experiência? (Kant 1985: 36)

Nos gregos podemos situar o sujeito como o pólo que conhece, e o objeto como o pólo a ser conhecido, mas o conhecimento propriamente dito, é o resultado do sujeito com o objeto, na medida em que o sujeito se adequa a uma verdade que se encontra fora dele. Neste sentido, o grego prioriza o objeto como o ponto último da tomada de conhecimento, conhecer o objeto é conhecer a realidade como ela é, em sua ordem universal, ou, como criada pelo Cosmo. Em Kant o sujeito é quem dá a forma do conhecimento, o objeto não é

nada mais que um produto dado pelo sujeito, de acordo com sua própria faculdade. Alguns poderiam objetar que recebemos em nossa sensibilidade uma matéria externa a nós, e que podemos razoavelmente deduzir, analogamente, que o objeto que se forma em nossa interioridade é semelhante ao que se encontraria fora do sujeito. Mas este análogo externo não se permite intuir, é uma *coisa em sí*, a única informação que temos da *coisa em sí* é a própria teoria da existência de um objeto análogo fora de nossa consciência. O fenômeno já é algo intuído, quer dizer, já passou pelos processos do sujeito e não é mais a *coisa em si*. A janela grega que nos permitia ir ao objeto encontra-se fechada, e os constantes barulhos do vento nos fazem crer que há uma coisa-externa, mas o próprio barulho é algo escutado do lado de dentro da casa (consciência), por isto a *coisa em sí* se apresenta como uma impossibilidade para a cognição, e não mais como uma existência absoluta. O sujeito, na filosofia Kantiana, é quem determina o conhecimento em relação aos fenômenos, e estes já se encontram em nosso interior, a palavra final não é mais do objeto e sim do sujeito.

Finalmente, na Fenomenologia o conceito de fenômeno chega a sua última forma, onde a oposição sujeito x objeto sofre sua “revolução Copernicana”. A fenomenologia leva a filosofia Kantiana aos seus extremos, o sujeito se torna o pólo único da relação do conhecimento. Não há mais sentido em dizer da *coisa em si* como algo externo, a idéia de algo externo se coloca no mesmo plano da existência de algo interno, exterioridade e internalidade são ambos conceitos gerados dentro de uma e mesma consciência. O sujeito é quem funda a idéia de objeto, de fenômeno, de *coisa em sí...*, neste sentido não há mais oposição entre sujeito e objeto pois a consciência põe o mundo, põe a idéia de sujeito e também a idéia de objeto, a consciência é uma unidade, e por isto não há mais uma relação de oposição na teoria do conhecimento. Este é o novo centro Copernicano da teoria do conhecimento, a consciência, em sua própria atividade e relação com seus materiais fenomênicos.

Se para os gregos fenômeno é um aparecer, e se para a filosofia Kantiana fenômeno é uma intuição conceitualmente indeterminada, de maneira geral podemos dizer que fenômeno, para a fenomenologia, é um aparecer na consciência. A consciência, aqui representando uma unidade plena, abarcando a racionalidade, a volição e toda a gama de vivências possíveis. A consciência é o lugar próprio do fenômeno, o fenômeno já é um dado inteligível e produto do sujeito, diferindo do pensamento grego: “...o fenômeno está

penetrado de pensamento, de *logos*, e que por sua vez o *logos* se expõe e só se expõe no fenômeno.” (Dartigues 1973: 20). Mas a consciência não apenas representa objetos, ali encontramos também memórias, desejos, juízos e uma gama irrestrita de atos, como visar, interrogar, e diversas outras modalidades.

A consciência é comumente identificada com o órgão cerebral, mas o “órgão” visado pela fenomenologia é aquele mesmo a que se refere Platão, um “órgão” intelectual. A consciência é um processo incessante de juízos, lembranças, percepções, etc..., ou, em termos fenomenológicos, é a unidade dos fluxos de vivências, não se identificando com o objeto de estudo da psicologia, mas englobando também vivências de tipo “psíquica”:

En este sentido son vivências o contenido de conciencia las percepciones, las representaciones de la imaginación y de la fantasía, los actos del pensamiento conceptual, las presunciones y las dudas, las alegrías y los dolores, las esperanzas y temores, los deseos y las voliciones, etc., tal como tienen lugar en nuestra conciencia. (Husserl 1929-V: 131)

Para a psicologia todas estas vivências estão diretamente relacionadas a uma existência empírico-real, que força uma atitude reativa do sujeito. Deste modo para a psicologia a consciência não é senão o lugar onde as vivências psíquicas de objetos externos se manifestam. Como veremos, a consciência, para a fenomenologia, é justamente o lugar onde se processam os fenômenos, não o lugar onde apenas se acumulam. A psicologia compartilha ainda de uma visão naturalista e a vivência a que a psicologia alude é empírico-fenomenológica. Uma visão fenomenológica pura, elimina toda referência aos objetos empíricos, pesando apenas a própria intencionalidade da consciência, seu visar.

A consciência é um fluxo de vivências, toda vivência é intencional e encerra conteúdos. Entendemos por fluxo o constante processamento que é a consciência, e por vivência a qualquer conteúdo que ocorra “nela”. Como a consciência é um fluxo de atos e estes em adequações com sua matéria, não há um “interior” da consciência, simplesmente porque não há um exterior, estes conceitos só podem existir enquanto se contrapõem, e quando falamos de objetos transcendentais e de objetos imanentes não estamos fundando nenhuma relação de contraposição e sim de inclusão, pois todos os objetos transcendentais são imanentes, mas nem todos os imanentes são transcendentais, a transcendência é um modo de ser de alguns objetos imanentes.

Dentro de uma investigação fenomenológica pura devemos atentar para os dados que satisfaçam uma investigação que é puramente epistemológica, dentro da filosofia transcendental. Devemos nos ater a processos que nos abram caminho à estrutura *a priori* da consciência. O primeiro passo, não previsto pela psicologia, é o fato da consciência ser intencional, isto é, a consciência é sempre consciência de algo, enquanto que o objeto, o algo, somente existe em referência a uma consciência.

## Intencionalidade

---

O termo intencionalidade surge com os neo-platônicos árabes para designar a relação existente entre o objeto e seu conhecimento. Avicena<sup>5</sup> denomina de primeira intenção àquela intenção que visa o objeto das ciências reais, a conceitos que se referem a objetos reais, ou seja, aos objetos transcendentais à nossa consciência. E de segundas intenções a aquela intenção que tem por objeto a lógica, conceitos que se referem a conceitos, ou a objetos. A intenção é uma propriedade da consciência, que sob seu primeiro modo visa os objetos da percepção, e sob seu segundo modo visa os conceitos que agrupam estas percepções, por exemplo, o gênero humano, que diz respeito a todas as espécies individuais perceptíveis.

São Tomás de Aquino<sup>6</sup>, inspirado pela filosofia de Avicena, principalmente em seus escritos Aristotélicos, toma o tema da intenção a partir da relação entre o ente e a essência, retomando a diferença grega entre fenômeno e essência.

Tudo aquilo que formar uma proposição afirmativa é propriamente um ente, quer dizer, se eu visar uma cadeira que tenho dentro do meu campo de visão atualmente e com ela construo a proposição “vejo uma cadeira”, então cadeira é, para Tomás de Aquino, um ente, uma coisa. Mas se visio a lembrança de um sentimento que tive ao contemplar um pôr do sol, e construo uma proposição com esta lembrança : “me sinto agora do mesmo modo como quando daquele pôr do sol”, pôr do sol é também um ente, mesmo que neste

---

<sup>5</sup> Nascido em Bucara na Pérsia em 980 e morreu em Hamadã também na Pérsia, em 1037.

<sup>6</sup> Nascido em Aquino na Itália em 1227 e morreu em Paris, em 1274

momento exista apenas como uma lembrança e não como um fato que percebo no mundo. Assim, ente é qualquer coisa passível de se predicar, portanto é qualquer dado que posso ter na consciência, mesmo que não possua qualquer materialidade. Comparando Tomás de Aquino com Avicena, o ente de Tomás de Aquino é mais abrangente, pois abarca tanto conceitos ligados à sua própria percepção, às primeiras intenções de Avicena, como aos conceitos gerais, das segundas intenções, desde que forme uma proposição, quer dizer, seja inteligível. Tomás de Aquino começa a trazer o ente para o âmbito imanente, pois todos os objetos (entes) conscientes possuem a mesma denominação, são entes, psíquicos ou físicos. Esta definição produz um relaxamento na tensão sujeito x objeto, a qual mesmo estando ainda longe de ser superada, concede à consciência uma posição privilegiada na esfera do conhecimento, ou pelo menos autônoma em relação ao objeto, pois a intencionalidade para Tomás de Aquino é a capacidade da consciência de abstrair o dado físico em uma representação própria, que agora pode atuar independente da materialidade real do objeto.

A inteligência aplica a intenção de predicabilidade a aquilo que ela própria significa, gênero e espécie (objeto lógico e real). Por exemplo, quando dizemos: “homem enquanto homem”, não temos o que permite estar em um homem individualizado, pois a natureza de homem considerada universalmente abstrai os dados de todos os seres, sem excluir aquilo que há de comum. A inteligência é quem abstrai as notas individualizantes, tiradas das igualdades entre os indivíduos, aplicando a intenção de predicabilidade, que no caso repousam sobre conceitos universais, exatamente como as segundas intenções de Avicena.

Brentano<sup>7</sup> dentro de seu interesse nos fenômenos psíquicos e também sob inspiração Aristotélica, explora o tema da intencionalidade. “Ser” e “é”, em um sentido, significam verdadeiro, Ex: O verde “é” uma cor, ou, “é verdade” que o verde é uma cor. E por sua vez, verdade é um acordo entre o pensamento e a realidade. Brentano parte do argumento de Tomás de Aquino de que a verdade é uma construção mental que visa um acordo entre o sujeito e o objeto, onde seu produto é o conhecimento do objeto. A verdade é portanto uma

---

<sup>7</sup> Franz Brentano (1838-1917), estudioso do Aristotelismo, destacando-se por seus estudos na área de psicologia. Brentano distingue três mecanismos fundamentais: percepção, julgamento e aprovação ou desaprovação. Sua principal obra intitula-se *Psychologie von Empirischem Standpunkt* (Psicologia segundo o ponto de vista empírico), de 1874. Brentano estuda a psicologia não do ponto de vista dos estados a que nos encontramos, mas a partir dos atos que nossa consciência pratica em busca de seus objetos, a psique era o centro de seus estudos enquanto um mecanismo psíquico. Brentano dizia que a psicologia é a ciência da alma, e o estudo da consciência, de seus processos são o principal foco de sua atenção. As classes de Brentano deram lugar a muitos alunos que se tornariam pensadores importantes no século que se anunciava, entre eles Edmund Husserl, Sigmund Freud e Carl Stumpf.

relação que se completa no interior da alma, e assim procede com tudo o que se encontra no interior da alma, todos compartilham com o modo de ser do verdadeiro.

A realidade é apenas um dos termos de que a verdade necessita, do mesmo modo a existência mental, ela não é existência real, mas um termo da verdade. A realidade é o lado objetal, o lado ao qual a consciência lançará sua visada. Usei o termo “objetal” propositadamente, para distingui-lo de objetivo. Objetal significa apenas real, e objetivo é o conceito deste objeto, quer dizer, um objeto mental, ou seja, interno ao sujeito. Assim o pólo “sujeito” corresponde ao pólo objetivo, contraposto ao real, que remete a um pólo externo ao sujeito. Por sua vez a verdade é o acordo entre o pólo real (do objeto) e o objetivo (do sujeito), procedente da ação do intelecto. Assim o termo intenção, em Brentano, se mostra herdeiro da escolástica, referindo-se a diferença entre externalidade e interioridade, classificando o ser interno como ser objetivo, e o ser externo como ser real.

Temos em vista três modos de ser, pois há aquele que é real e está fora da consciência, e outros dois modos que correspondem ao ato e o objeto intencional, que se encontram dentro da consciência. O ato é aquele que põe o objeto, aquele que ajuíza sobre o verdadeiro, ele é neste sentido “real na consciência” e não fora dela, mas resta ver se o objeto intencional, que obviamente não possui realidade externa, possui uma realidade dentro da consciência. Este problema se põe pois o objeto da realidade ao passar para a consciência não é o mesmo que se encontra fora, ele passa a ter um outro caráter, imanente.<sup>8</sup>

Ao objeto intencional serve o caráter de ser objetivo (tratando-se de um objeto da consciência), intencional é a propriedade de objetos imanentes à consciência, o objeto intencional existe, mas sua relação, seu atributo enquanto objeto da consciência, não possui qualquer externalidade, por isto é imanente, e objetivo.

Em um segundo momento Brentano aprofunda a noção de imanência e acaba por radicalizar o caráter intencional, este agora não necessita de nenhum elemento real, e não supõe dois elementos existentes, não se pode falar de objetos, nem em si e nem enquanto

---

<sup>8</sup> Imanência de forma geral significa que a existência de uma coisa não subsiste fora daquele que a produziu, neste sentido Brentano define o objeto intencional como imanente, ou seja, existe apenas para aquela consciência que o produziu, sendo impossível que ele subsista fora da consciência. Para os escolásticos imanência significava: “...ação imanente, que permanece no agente; como entender, sentir, querer, porquanto distinta da ação transitiva (*transiens*), que passa para uma matéria externa, como serrar, esquentar, etc.” (SãoTomás In. Abbagnano 1999: 539). A diferença entre os escolásticos e Brentano encontra-se na aceitação de um objeto imanente e não apenas uma ação imanente, como prevista pelos escolásticos.



representados, o que existe é o ato de perceber e este ato é real, desmentindo aqui a separação interior e exterior, que São Tomas resguardava aos auspícios de Deus. O psíquico, tema de estudos de Brentano, possui seus próprios objetos e sua própria “realidade” e deve ser estudado desta maneira, descartando-se os objetos ditos reais.

Segundo Husserl o que Brentano faz é manter a distinção interno/externo para os fenômenos psíquicos e físicos. Esta divisão proposta por Brentano visa a delimitação final entre os campos da ciência natural e da psicologia, sendo que esta última se encarrega dos fenômenos psíquicos, internos.

Na fenomenologia a Intencionalidade é examinada como caráter geral da consciência e não apenas no sentido de se formular uma ciência psicológica.

Cabría mostrar que no todos los fenómenos psíquicos, en el sentido de una posible definición de la psicología, lo son en el sentido de Brentano, esto es, que no todos son actos psíquicos; y por otra parte, que bajo el título de fenómenos físicos – que funciona de un modo equívoco en Brentano – se encuentra un buen número de verdaderos fenómenos psíquicos. (Husserl 1929: 148)

A palavra intenção significa “dirigir-se a”. Este dirigir é um ato que determina o objeto na consciência, o objeto intencional. O perceber, o recordar, o imaginar, o esperar e etc., todos estes são atos que se dirigem a um objeto, e portanto determinam-no como, percebido, recordado, imaginário, esperado e etc. Por esta qualidade intencional da consciência a fenomenologia não pode separar os fenômenos entre físicos (externos) e psíquicos (internos) pois todos os modos de aparição se dão “na” consciência, todos são intentados nela e se processam de acordo com sua visada, seja físico ou psíquico, afinal, todo o fenômeno apenas o é “na” consciência.

Quando vimos a definição do fenômeno em Kant descobrimos que o fenômeno é um “amalgama” ainda sem definição, é um complexo perceptivo conceitualmente vazio, isto não vale para a fenomenologia. Husserl assume a característica intencional da consciência e vê como ela se identifica com a própria consciência, a intencionalidade é o modo como a consciência se direciona a toda situação, e, a cada nova situação define novos objetos. Não há, por parte da consciência, nenhum acesso ao fenômeno Kantiano, o fenômeno já é uma aparição: “..lo que caracteriza la intencionalidad es la unidad de una acción de la conciencia con lo que se produce en ella” (Szilasi 1973: 40).

A intencionalidade é uma ação na qual não pode haver nada que lhe anteceda, é uma produção imanente que como vimos se iguala a seu objeto. Podemos dizer que todas as características de um objeto incluindo o próprio objeto se igualam às intenções que as originou. Não há mais sentido em caracterizar a relação de conhecimento como uma adequação entre um objeto e um sujeito que o conhece, há apenas um objeto em conformidade com o sujeito, e o termo desta conformidade é a intencionalidade. A intencionalidade é a ação da consciência que forma o seu objeto de conhecimento, podendo qualificá-lo como físico: caso forme uma pedra ou uma mesa, ou psíquico: caso forme uma lembrança ou sentimento. Sob este aspecto não há porque distinguir fenômenos físicos de psíquicos, pois ambos são formados da mesma maneira, sua diferença é apenas modal, não real.

A definição de Szilasi diz: “En tal sentido, lo que caracteriza la intencionalidad es la unidad de una acción de la conciencia com lo que se produce en ella.” (Szilasi 1973: 40). O ato intencional promove o objeto e a consciência deste em um só movimento, não há portanto uma relação neste processo, mas uma pura construção da identidade do objeto com seu ato, o objeto visado é objeto pelo fato de ser visado; apenas vejo algo porque executo um determinado ato visual.

## **Redução Fenomenológica**

---

O termo *epoché* e o termo redução são termos bem representativos da fenomenologia e podemos considerá-los como sinônimos de uma mesma operação, que é a de redução, embora o termo *epoché* nos remeta apenas ao exercício de suspensão do juízo<sup>9</sup>. A redução, ou *epoché*, é a operação responsável pela mudança da atitude-natural para a atitude fenomenológica, é o método fenomenológico em ação, não pode haver fenomenologia sem a operação da redução. Quando falamos de redução pensamos

---

<sup>9</sup> Na filosofia Cética de Pirro a *epoche* significa suspensão do juízo, que caracteriza a atitude dos cétricos antigos, particularmente de Pirro, que consistia em não aceitar nem refutar, em não afirmar nem negar. O contrário dessa atitude é o dogmatismo, em que se dá assentimento a alguma coisa obscura, que constitui objeto de pesquisa científica. (Sexto empírico, Pirro. hyp., 10, 13 In Abbagnano 1999: 339)

imediatamente em diminuição, subtração, operações que tendem a diminuir o valor total, mas aqui, redução se aproxima mais de uma abstração, quer dizer, elimina-se algumas características em nome de um significado mais puro, como por exemplo ao falarmos abstratamente de uma casa não nos referimos a cor, ao número de cômodos e nem mesmo se se trata de uma casa, apartamento, sobrado... apenas nos referimos a um lugar que dá abrigo a seres humanos, em um modo puramente abstrato. Obviamente foram subtraídos inúmeras propriedades, mas o que se visa com esta operação é a posse de um conceito, em sua pureza conceitual. Voltando ao exemplo da casa, podemos considerá-la como um fenômeno, que percebo neste momento, e como vimos, um fenômeno é algo que se afigura a “mim”. A casa se mostra como um objeto externo a mim, possui uma cor, algumas janelas, telhado com telhas, eu sei que são construídas para abrigar pessoas, também reconheço que possuem luxo ou que foram construídas aos poucos, com poucos recursos. Todos estes dados me foram passados pela cultura que vivo e esta atitude que pratico é a atitude-natural, os objetos se dispõem, verdadeiramente, do modo em que me habituei a percebê-los e esta atitude não é diferente da atitude de um especialista que observa os detalhes da casa, a “casa” continua aparecendo pelos mesmos fundamentos, no olhar especializado e no olhar não especializado. O fenômeno, como podemos constatar, agrupa uma diversidade de propriedades, conceitos e significados, e o que a redução visa em um primeiro momento é abstrair ao nível da consciência este fenômeno que se afigura como externo e evidente independente da minha visada. Reduzir é reduzir ao nível da consciência, é fazer ver o objeto intencional como “se mostra” e não como “existe”.

Esta redução fenomenológica primeira, a mais elementar, também chamada de redução psicológica por Júlio Fragata (Fragata 1959), coloca a tese do mundo entre parênteses, quer dizer, os objetos não possuem mais esta existência habitual de aparecerem prontos e indubitáveis. Tomemos a fachada de uma casa: quando passamos por uma rua vemos distante a fachada desta casa sob um ângulo muito agudo e percebemos a cor preponderante da fachada. Ao andarmos mais e mais, a fachada vai se virando em nossa direção e mudando a forma, a lateral que era mais larga vai dando lugar a uma frente mais larga, até que de perto vemos que varias coisas que víamos não eram como se apresentavam à distância. Pensamos então que esta é a última experiência que precisávamos para reter a fachada da casa de modo definitivo, mas não, ao estudar arquitetura percebo relações desta

fachada que nunca antes teria me dado conta, e depois de anos vejo a mesma fachada deteriorada, as cores são outras e há detalhes que não estão mais lá. Quantas casas eu vi ao todo? Uma. Mas agora, reduzido o objeto à sua aparição na consciência e não no mundo, fica claro que a casa não aparece de repente, ela é na verdade a soma de diversas percepções que se unem a um mesmo núcleo fenomenológico, e sua existência não se deve mais à sua presença no mundo, mas a uma intenção que agrupa todas estas experiências sob um mesmo foco, o que possibilita que a casa mude constantemente, e não, que a cada passo que dermos surja um novo objeto, uma outra casa.

Na redução psicológica fica claro que os objetos se apresentam num processo consciente (da consciência) e nesta perspectiva a atitude-natural se torna supérfluo a qualquer homem de ciência, pois a tarefa de definição de um objeto de pesquisa não é mais a escolha de um objeto dentre os demais existentes, é uma coerente delineação de um montante de experiências, dispersas por um conceito ou bem atentas a ele. O foco que podemos ter de um mesmo objeto é múltiplo, como os erros que podemos colar às percepções diversas e distantes: “Acabei de exercitar a *epoché* em primeiro grau: - Tudo o que me é exterior, mesmo as outras pessoas e o próprio Deus, está posto entre parênteses. Em lugar do mundo em si, surge o mundo consciente, o mundo reduzido às vivências, ou psicológico.” (Fragata 1959: 107). A redução psicológica está preocupada com a nossa apreensão interior, com a percepção que se mostra no meu interior e do problema relativo à constituição do objeto a partir destas impressões, sempre parciais, laterais e descontínuas, que nos fazem sempre duvidar de sua apoditicidade e portando do mundo enquanto um dado objetivo. O mundo objetivo fica entre parêntesis e apenas consideramos reais os dados imanentes, apenas o modo em que a consciência percebe é verdadeiro.

Há uma outra redução, posterior aos dados da redução psicológica, a redução eidética. Eidética se refere à palavra grega *eidos* que significa forma (forma exterior, segura, forma mental), palavra que Platão usa muitas vezes como sinônimo da palavra *idéa*, palavra grega que deu origem à “idéia” latina. Na filosofia de Aristóteles a palavra *eidos* é utilizada como sinônimo de *skhêma* (maneira de ser, forma, gesto exterior, gesto físico). Ambas estas filosofias citadas utilizam a palavra *eidos* para se referir a essências, seja em que papel ontológico elas queiram caracterizar em suas filosofias. O termo em si pode não configurar todo o significado exigido pelo filósofo, por isto é a explicação do termo, ou

uma nova cunhagem do mesmo que vem a dar seu papel em certa filosofia. A redução eidética empregada por Husserl visa também essências, mas as essências pertencentes à consciência. “O *eidos* Husserliano não é de modo algum uma essência realizada em si num céu inteligível e ideal. É uma estrutura da consciência que consideramos aqui como a unidade terminal da constituição subjetiva.” (Muralt 1998:71)

Na redução psicológica trouxemos os objetos ao nível da consciência, agora, destes objetos reduzidos, veremos o que permanece de igual entre todas as visadas possíveis deste, e mesmo de qualquer outro objeto da mesma espécie. Quando de posse desta casa, que varia por múltiplos aspectos, desde observacionais até significativos, vejo que a casa subsiste apesar das diferenças de impressões, mas o que é isto que subsiste? Não pode ser nenhum dos dados que varia, a cor, a textura, ou mesmo os diversos ângulos, nenhum deles em separado pode dar uma versão definitiva da casa. O que define a essência da casa é o que permanece invariável, sua forma abstrata, tratando-se quer de uma forma geometrizable ou de formas significativas, afetivas, funcionais etc. A consciência percebe esta forma como o centro de todas as visadas lançadas à casa, e esta forma que concentra todo este múltiplo em uma só percepção é propriamente a intenção, o ato mental que postula sua essência.

Husserl distingue três elementos na intencionalidade: os dados de sensação nos quais o objeto se esboça, o sentido do objeto que é constituído pela experiência doadora de sentido e explicitado pela análise intencional, enfim, o objeto mesmo que é o *télos* de toda *Leistung* subjetiva. No caso citado, o objeto é um objeto empírico sensível e individual: este cubo percebido de modo singular. Revela-se imediatamente que o sentido do objeto não se identifica com o objeto mesmo, uma vez que o primeiro é uma essência e o segundo um indivíduo. (Muralt 1998:71)

Mas a redução que podemos caracterizar como puramente fenomenológica é a redução transcendental, esta adentra de vez no campo fenomenológico e num campo puramente intencional, onde a consciência ocupa o pólo fundamental do mundo e tudo o mais se encontra entre parêntesis definitivo, o eu transcendental é aquele que põe o significado de tudo, a partir de si mesmo.

Na redução psicológica, e mesmo na eidética, há uma referência direta (ou indireta no caso da redução eidética) ao objeto que se reduz, portanto, uma referência ao mundo da atitude-natural, o último passo é reduzir todo caráter existencial dos objetos examinados e

inclusive do meu próprio “eu”, que reúne os objetos ao mesmo tempo que pode se incluir como um dos objetos do mundo. O eu psicológico é aquele que se sabe receptor de objetos do mundo e que sabe que estes se constituem objetos para o sujeito que o reteve, a existência dos objetos passa a ser psicológica e não “real”. O eu transcendental, requerido pela redução transcendental, não passa pelo mundo nem pelos objetos, nem sua própria corporeidade está envolvida, o eu transcendental é uma consciência pura que por si só é capaz de dar significado a tudo, diz Husserl: “Pela epoché fenomenológica, reduzo o meu eu natural e humano e a minha vida psíquica – o campo da minha experiência psicológica – ao meu eu transcendental fenomenológico, o campo da auto-experiência transcendental fenomenológica.” (Fragata 1959: 112). Neste campo sou capaz de explorar minha consciência em seu caráter puramente imanente, naquilo que a compete essencialmente, e me identifico como o produtor de todo objeto e de toda objetividade, de todos os signos e de todo significado, num campo estritamente “ideal”.

A atitude que desmembra o eu de toda a atitude-natural cria assim um desinteresse de todo conteúdo oriundo do mundo da atitude-natural, este desinteresse é quem garante a apoditicidade requerida pela fenomenologia, pois agora podemos ter posse de uma experiência anterior ao conteúdo imprimido pelo costume, e veremos tudo do modo como surge, por seus passos e processos peculiares. Assim a fenomenologia pode por direito se dizer a ciência que estuda o fenômeno, aquilo que aparece, do modo como aparece.

### Formação do objeto Intencional.

---

A redução transcendental nos levou a um ponto onde o mundo previamente dado encontra-se suspenso, entre parêntesis, colocando-nos em contato com a constituição deste mundo. Nesta etapa o interesse fenomenológico se concentra na constituição deste mundo que o homem da atitude natural transita, esta constituição só pode partir do sujeito, em uso de suas faculdades intencionais. Aqui já se exerce a ciência fenomenológica. Temos que lembrar que o homem imbuído da atitude natural executa inconscientemente todas as etapas

que iremos demonstrar, pois trata-se de encontrar modos que competem necessariamente para a formação de qualquer conteúdo, incluindo o da atitude natural, a atitude natural apenas não possui a atitude científica necessária à fenomenologia. Não é, pois, propriamente negada pela fenomenologia.

Podemos dizer que na consciência há uma unidade capaz de unir quantos pólos forem preciso para que se formem os seus conteúdos. A unidade última e na qual se remetem necessariamente todo e qualquer conteúdo chamamos de “eu”, ou ego. Há que se diferenciar este ego de uma gama de outros que ainda não possuem o valor necessário à união que o ego puro promove. Em primeiro lugar, nos referimos ao nosso eu como um corpo, um objeto em meio a tantos mais, em atividade pertencente a este mundo transcendente, respondendo e agindo psicofisicamente. Neste caso trata-se de uma percepção da atitude natural que percebe o mundo como uma relação de objetos com objetos, mesmo o trabalho da consciência se reduz a impulsos gerados por objetos, possíveis de medição por outros objetos e assim por diante. No processo de redução transcendental já é possível vislumbrar um “eu” que não aquele eu empírico que acabo de descrever, pois estamos conscientes que os processos de constituição do mundo exterior têm sua origem na consciência, e portanto este corpo de que temos experiência e pelo qual somos afetados também é um produto da consciência, o “eu” se refere a uma instância de nossa consciência e não a nossa estrutura corporal. Se pensarmos a partir do fluxo de vivências que nos acometem, o eu empírico não entra em contato com as vivências enquanto um fluxo consciente, ele “vive” os produtos da consciência, já o eu transcendental é quem reúne o fundamento e possibilidades das vivências enquanto engloba todas estas instâncias. O tema do eu transcendental surge da reflexão sobre as vivências naturais, onde tomamos conhecimento que ser consciente é sempre ser consciente de algo.

En la reflexión experimentamos actos cumplidos; podemos describirlos, tal como describimos antes el contenido de la percepción, de la imaginación, del mentar vacío, etc. Sin embargo, existe una importante diferencia: cuando cumplimos actos de reflexión, nos dirigimos hacia actos, no hacia cosas. (Szilasi 1973: 86)

Todo conteúdo se refere necessariamente ao sujeito que o produz, mas não porquê o sujeito seja um mero local onde ocorrem estes eventos. Mas sim porque o eu, entendido

como um ego puro é justamente a unidade capaz de sustentar a intencionalidade, em seus pólos *hilético* (material) e intencional (formal).

Por ego puro entendo a unidade última da consciência, que abarca todos os termos da consciência, e se o ego é o termo de unidade final da consciência então deve haver, em algum nível, uma dualidade, unificada pelo ego puro. A consciência, entendida como processo intencional opera sempre a partir de sínteses, quer dizer, elementos diversos concorrem para a formação do conteúdo. Cabe salientar que neste ponto da investigação nós estamos em um nível transcendental, quer dizer, a redução transcendental de nosso objeto (a consciência), foi feita, e nesta investigação encontramos o ego puro. Continuando, analisaremos, do ponto de vista de suas essências, como se formam, em nossa consciência, os conteúdos aos quais nossa vivência se habituou a realizar. “Trata-se, para se empregar uma metáfora aproximativa, de distender o tecido da consciência e do mundo para fazer aparecer seus fios, que são de uma extraordinária complexidade e de uma aranea fineza.” (Fragata 1959: 130).

Como vimos, o ego puro é a unidade última que abarca o diverso da vivência, e tem como caráter típico, a intencionalidade. Quando falamos em objetos, estamos falando num sentido mais amplo do que “objetos utilitários”. Os objetos da consciência são os fenômenos, e neste sentido, não há vivência alguma na qual não possamos apontar seu objeto: “Pertence à essência das vivências cognoscitivas ter uma *intentio*, significar alguma coisa, referir-se...” (Fragata 1959: 130). Temos uma oposição no interior da consciência, a consciência possui o objeto, mas ela própria é quem intenciona este objeto. A intencionalidade possui esta dupla via, a que vai em direção ao objeto, e a que é um objeto enquanto direcionado. À esta dupla via que a consciência se dedica damos o nome de: *nóesis*, ao ato, ao pólo da consciência que se dirige a algo, e de *nóema*, ao que é constituído, ao produto da síntese, ao pólo da consciência dirigida univocamente em um foco.

Nos termos da *nóesis*, nossa consciência é uma abertura, ou nas palavras de Husserl, *strahl* (raio). Esta abertura pode se dar sob variadas modalidades como a percepção, imaginação, lembrança, ideação etc., estas modalidades abrem, podemos assim dizer, o campo do nosso objeto, por exemplo, certo fenômeno sonoro me chama a atenção, atento para ele e espero encontrar ali uma melodia, esta é uma intenção, perceptiva, (pois não



pretendo imaginar uma melodia soando ao ar livre) e o que intenciono é captar a melodia em sua presença atual, não me interessa também em me lembrar de uma melodia que escutei a alguns dias, como também não quero criar ou analisar nenhuma melodia, apenas escutá-la. Mas pode acontecer que aquilo que visei não fosse uma melodia, sendo na verdade ruídos de uma sirene distante, configurando um caso de decepção da noesis<sup>10</sup>, onde o objeto que se visa não corresponde ao dado e à possibilidade de minha constituição. Toda *nóesis* visa preencher seu ato com seu objeto correspondente, se a *nóesis* não é preenchida não há como se formar o noema e por conseguinte, nenhum objeto. Porém, se assim nossa intenção o quiser, podemos intencionar, a partir da modalidade da imaginação, preencher estes sons ecoados de forma a configurarem uma melodia, que, no caso de êxito, formaria um *nóema* e portanto um objeto, uma melodia imaginaria. Notemos que desde o princípio, mesmo antes da melodia estar conscientizada em nossa modalidade imaginativa, nós já a tínhamos intencionado, portanto, não pode haver objeto sem uma intenção prévia. Nós estaríamos completamente cegos para o mundo caso nossa intencionalidade fracassasse incessantemente. É necessário sempre a conformidade entre aquilo que se intentou com a própria possibilidade de se formar o *nóema*. Esta possibilidade de se formar o objeto reside na reciprocidade entre o ato da *nóesis*, seu produto final e, em última instância, à matéria, ou *hilé*: “...todo lo *hilético* pertenece a la vivencia concreta como ‘ingrediente.’” (Husserl 1949: 237), o que não exclui outros tipos de ingredientes, não hiléticos, de nossas vivências, mas apenas que o pólo *hilético* não significa e não pode ser preenchido por nenhum outro elemento, apenas pode servir de ingrediente.

Husserl chama de conteúdos da sensação os dados de cor, som, tato e etc. (Husserl 1949: 203), mas não enquanto estas constituem a imagens da cor, do som ou do tato, mas aos dados que se encontram disponíveis para estas enformações, e que é importante distinguir para que não causemos confusões. O verde que eu vejo não é o dado do verde que me possibilitou ver este verde, o dado que possibilita ver o verde possui uma anterioridade, está na modalidade intencional como um de seus elementos na *nóesis*. A estes dados materiais, chamamos de *hiléticos*. A anterioridade apresentada pelos dados *hiléticos* e sua posição passiva frente a intencionalidade fazem com que Husserl confira

---

<sup>10</sup> Há decepção sempre que não há “recheio” para a forma intentada, caso o sujeito escute a “melodia da sirene”, a *nóesis* aí sim estaria preenchida e um objeto intencional seria formado.

toda a proficuidade de sua fenomenologia ao estudo intencional, cabendo pouco interesse a um estudo dos termos *hilético*.

Las concideraciones y los análisis fenomenológicos que versan especialmente sobre lo material pueden llamarse *fenomenológico-hiléticos*, como por otra parte los referentes a los elementos noéticos *fenomenológico-noéticos*. Los análisis sin comparación más importantes y más ricos se hallan del lado de lo noético. (Husserl 1949: 207)

Estes dados estão no pólo oposto da intencionalidade, eles não formam objetos e necessitam da intencionalidade para “animá-los”, novamente estamos diante da interseção matéria e forma. Podemos chamar aos dados *hiléticos* de matérias sem forma, como também à intencionalidade de uma forma sem matéria, caso peguemos estes conceitos singularmente (Husserl 1949: 204). Em nossa vivência comum, os objetos que entram em contato conosco precisam exatamente da síntese destes dois elementos, não vemos matérias sem forma, muito menos formas sem matéria.

De volta à dualidade *nóesis/nóema*, que é uma dualidade presente no interior da própria intencionalidade, não se relacionando de forma nenhuma com os dados *hiléticos*, temos de estar, neste ponto, completamente imersos no caráter *eidético* que a fenomenologia não apenas proporciona, mas possui como sua meta final. O tema *nóesis/nóema* vem complementar o nosso entendimento sobre a intencionalidade e explicar a definição tão usual que classifica a consciência, em sua propriedade intencional, sempre como “consciência de algo”.

O núcleo desta discussão encontra-se na seguinte questão: Se ter consciência é sempre ter consciência de algo, e se a intencionalidade é uma abertura para este “algo”, onde encontra-se o elemento ideal que captura este “algo”? e onde se encontra as determinações que são apenas deste “algo” e não se incluem na abertura previamente estabelecida na intencionalidade? Sendo que, o objeto que surge para mim é o resultado de ambos esforços.

Podemos dizer que a *nóesis* é o elemento que “dá sentido” (Husserl 1949: 217) enquanto que o *nóema* é o “sentido”, correlato desta *nóesis*. O *nóema*, por ser a representação concreta da *nóesis*, ou seja, uma *nóesis* encarnada, nos permite uma exemplificação mais simples de sua determinação. Usando o mesmo exemplo de Husserl: Avistando uma árvore pratico a redução fenomenológica. Não terei um objeto “exterior” a

mim, mas sim um “sentido” vivido a partir de uma percepção, portanto, um *nóema*, um produto intencional voltado ao seu sentido constituído. Acontece que esta árvore reduzida é na verdade uma variedade de camadas *noemáticas*, que se acumularam e formaram este sentido que chamamos de “árvore”, temos então como parte da redução fenomenológica não apenas o sentido desta árvore que aparece como uma realidade, da qual podemos extrair seu fruto ou confeccionar móveis, mas um sentido de sua constituição imanente. Uma descrição dos aspectos *noemáticos* nos trariam dados como a textura desta árvore, sua cor, suas “imperfeições”, seu contorno, dados de diversos ângulos, como qualquer parcela de dados desta árvore. Aparentemente poderia parecer uma descrição da atitude natural, mas os dados que vemos na atitude natural não são nada mais que os dados *noéticos* sob uma intenção “objetivada”, quer dizer, um objeto reduzido não pode perecer com o tempo ou se modificar.

Por sua vez a *nóesis*, ou, os elementos *noematicos*, são os componentes que não se mostram como “ingredientes” da experiência, são eles mesmos fundantes, na definição de Husserl: “...los componentes propriamente tales de las vivencias intencionales...” (Husserl 1949: 212), elementos puramente eidéticos. Os elementos noematicos correspondem ao “foco” pelo qual a *nóesis* se direcionou, a mirada *noética* a um objeto pode se dar na forma do “recordado”, “imaginado”, “ajuizado” e etc. Por isto podemos dizer que a *nóesis* se volta à eidética, às formas ou modos em que a intencionalidade captura seu objeto, enquanto que o *nóema* é a encarnação destas formas puras.

## **Capítulo 2**

A Fenomenologia de Thomas Clifton e a questão da fundamentação de uma análise musical rigorosa.

*Una vez que se ha alcanzado la justa actitud y se la ha consolidado por medio de la práctica, pero ante todo una vez que se ha alcanzado el denuedo de prestar obediência, com radical exención de prejuicios, sin curarse de ninguna de las teorías circulantes aprendidas, a los claros datos esenciales, pronto se obtienen firmes resultados, y los mismos en todos los que guardan la misma actitud; se producen firmes posibilidades de comunicar a otros lo visto por uno mismo, poner a prueba sus descripciones, poner de relieve las palabras vacías de significación que se deslizan sin advertirlo, denunciar y extirpar errores que también aquí, como en toda esfera de validez, son posibles, midiéndolos cõn la vara de la intuición. Pero vamos a las cosas mismas.*

Edmund Husserl

## Descrição Fenomenológica

---

A fenomenologia é uma "filosofia descritiva", este é um dos emblemas distintivos do método fenomenológico, assim como a experiência é um emblema distintivo das ciências positivas. Há nestas duas palavras, "descrição" e "experiência", no contexto das respectivas correntes fenomenológica e empirista, um conteúdo que claramente extrapola seu significado de dicionário; encontramos nelas traços que caracterizam todo um método e um *éthos* filosófico específico. Por isto se tornam emblemas.

O lugar da experiência nas ciências positivas se confunde com a própria ciência, onde qualquer experiência que fuja dos preceitos da ciência pode ser taxada de "experimentalismo" ou "experimentação". A descrição, por sua vez, entendida como uma atividade narrativa, traduz sob a forma de linguagem escrita ou mesmo oral, um evento circunscrito e já dado conceitualmente<sup>1</sup> No caso do intuito ser a comunicação do evento, por exemplo, de uma paisagem, a descrição abrange um certo exercício de vocabulário, a fim de adequar o que se viu à expressão linguística. Já a descrição de caráter literário pode tanto lidar com estes elementos como extrapolá-los, renegando, por exemplo, a idéia de adequação.

Obviamente, a Fenomenologia, como toda a filosofia e como qualquer trabalho científico, pode utilizar a descrição para relatar seus resultados, e este procedimento não diz nada a respeito do que seja o método fenomenológico ou a descrição fenomenológica, pois esta não se caracteriza por uma estratégia de tradução de uma objetividade sob a forma de linguagem e muito menos se dedica às exterioridades como tais. A descrição fenomenológica consiste na demonstração da "estrutura específica do fenômeno", o qual, vedado ao nosso conhecimento como "coisa em si", como uma essência externa, nos remete obrigatoriamente à estrutura da consciência, formadora do fenômeno enquanto tal. Assim, como já definimos, o fenômeno é um aparecer na consciência, sendo impossível averiguar sua aparição fora dela.

---

<sup>1</sup> O dicionário Abbagnano (1999: 164) define conceito nos seguintes termos: "Em geral, todo processo que torne possível a descrição, a classificação e a previsão dos objetos cognoscíveis. Assim, esse termo [conceito] tem significado generalíssimo e pode incluir qualquer espécie de sinal ou procedimento semântico, seja qual for o objeto a que se refere, abstrato ou concreto, próximo ou distante, universal ou individual, etc."

Como uma filosofia Transcendental, a Fenomenologia se ocupa tão somente das condições *a priori* do conhecimento, ou seja, da consciência enquanto doadora de sentido e formadora do fenômeno. A descrição fenomenológica abrange a experiência do fenômeno enquanto investigação intencional de sua constituição total e de suas etapas, desde o múltiplo de sua união sintética (objeto intuído), até o uno das intenções essenciais (objeto reduzido). A descrição, pode-se dizer, é um procedimento analítico que expõe as diversas intencionalidades agrupadas num fenômeno. O processo de variar tanto a forma quanto o significado do fenômeno, revelando assim todo o seu substrato intencional, é chamado de Reflexão Fenomenológica.

### **Descrição em Clifton**

Logo nos dois primeiros parágrafos do capítulo, "The Point of Departure", Clifton expressa a sua intenção de descrever o fenômeno musical. Todavia, seu pressuposto (1) "que as palavras podem descrever objetos musicais e sua experiência, ao menos na medida em que é possível encontrar, no sentido das palavras, algo bastante próximo ao sentido da música" (Clifton 1983: 1) evidencia um uso do termo "descrição" muito distinto daquele que propõe a Fenomenologia. Afora as diversas concepções de linguagem existentes a caracterização da música como uma linguagem no sentido de nossa linguagem falada ou escrita já foi diversas vezes invalidada em sua possibilidade, demonstrando assim que esta não é uma discussão simples. O simples emprego do termo descrição como sinônimo de tradução foge por completo a qualquer pretensão investigativa de cunho fenomenológico. Devemos levar em consideração a multiplicidade de significados que se podem atribuir à palavra descrição para a partir destes significados extrair a relação própria que esta palavra mantém com seu objeto. Considere-se o seguinte exemplo, de Jorge Luis Borges:

Emergi numa espécie de pequena praça, ou melhor, de pátio. Circundava-o um só edifício de forma irregular e altura variável; a esse edifício heterogêneo pertenciam as diversas cúpulas e colunas. Mais que qualquer outro traço desse monumento incrível, causou-me admiração o antiqüíssimo de sua construção. Senti que era anterior aos homens, anterior à terra. [...] Abundavam o corredor sem saída, a alta janela inalcançável, a porta aparatosa que dava para uma cela ou para um poço, as inacreditáveis escadas inversas, com os degraus e a balaustrada para baixo. (Borges 1998: 593)

Este exemplo ilustra bem o grau de complexidade que a literatura pode conferir à descrição, diferente do uso comum da linguagem. O personagem que nos apresenta esta incrível construção procura fornecer uma explicação daquilo que presenciou, descrevendo-nos assim impressões materiais e pessoais. Borges nunca se deparou com tal construção em meio a um deserto, muito menos com o “tribuno” Romano que a descreve, ele não nos procura transmitir algo evidenciado pelos sentidos, ao contrário, o autor instrui nossa imaginação a construir imagens, como evidenciadas pelo “tribuno”, numa tentativa de descrevê-las a um leitor. Podemos classificar a passagem citada como uma “instrução para o uso da imaginação”, mais que uma mera descrição. Levando esta função lingüística, típica da ficção, a conseqüências radicais, podemos equiparar a própria literatura com a arte de instruir a imaginação na formação de imagens mediante palavras. Isto se torna possível pelo fato das palavras carregarem significados específicos; elas são conceitos. Esta propriedade literária acaba por acentuar o caráter típico da Descrição não literária: debruçar-se sobre objetos, pessoas, e impressões que podemos verificar no mundo.

A transposição do universo literário para o universo musical acarreta uma mudança da matéria em questão: palavras por sons. Uma descrição musical posta sobre estas condições (da literatura) não pode confundir-se com uma "instrução do uso da imaginação", pois esta "instrução", no caso da música, é dada pelos sons. O som não é um conceito, ele é o próprio objeto, como a mesa real é o objeto da palavra mesa. É possível dizer que a ficção configure um caso especial de descrição, mas, no caso da música, instruir a imaginação para formar imagens musicais difere enormemente de descrevê-la por meio de palavras, como pretende Clifton<sup>2</sup>. Podemos dizer que uma composição seja uma certa instrução dos sons, que possibilita à nossa imaginação formar imagens musicais, podendo esta instrução ser descrita numa partitura. Não há correspondência entre palavras e sons que possibilitem uma descrição, pois o fato das palavras fazerem uso dos sons para sua expressão é completamente arbitrário em relação aos sons e à música: palavras não carregam sons, mas

---

<sup>2</sup> (1) "que as palavras podem descrever objetos musicais e sua experiência, ao menos na medida em que é possível encontrar, no sentido das palavras, algo bastante próximo ao sentido da música" (Clifton 1983: 1).



sim conceitos, e o sentido musical não se remete ao som do mesmo modo que palavras se remetem a coisas.

Segundo a definição Estóica, a descrição é "um discurso que conduz à coisa através de suas marcas" (Abbagnano 1999: 240), entendendo por marcas seus dados individualizantes. Esta definição da descrição percorre da idade média à moderna, sem alguma alteração significativa de seu conteúdo. Mesmo na lógica contemporânea, onde há uma crítica da noção de significado, há consenso com a definição estóica no que diz respeito ao discurso das marcas individualizantes. O único caso que não se aplica a esta definição de descrição é justamente o da fenomenologia, pois a descrição fenomenológica se ocupa tão somente da constituição destes objetos, antes que se prestem a uma descrição deste tipo.

Quis até aqui demonstrar as dificuldades inerentes a uma tentativa de descrição musical, já que a descrição deve dirigir-se à especificidade, aos detalhes de sua composição. Precisar um objeto através de palavras parece ser a atividade mais cara à linguagem, pois palavras e conceitos se identificam imediatamente. Assim, capturar um objeto é fazê-lo em simultaneidade com seus atributos, o que possibilita nomeá-lo e caracterizá-lo detalhadamente. A música transcorre no tempo e não se vincula a conceitos tão específicos. "Music is an instance of a meaningful context without reference to a conceptual scheme<sup>3</sup>..." (Schutz 1976: 24).

Se digo "lápiz", encerro possibilidades mais próximas e precisas do que se digo "Sinfonia". Dizer "lápiz", de uma determinada marca, do tipo HB, com a ponta afiada e muito empoeirado, é dar uma imagem muito precisa. Dizer uma "Bagatela" de Beethoven, em andamento Allegretto, no modo menor, é dar uma imagem muito menos precisa, inclusive, para quem nunca a ouviu, não há possibilidade de se formar nenhuma imagem musical. Podemos descrever a música através de sua partitura, mas estaríamos fornecendo uma imagem da partitura, que, por sua vez, nos forneceria uma imagem da música. Mais prático seria dizer apenas "Op.119", e para o lápis, mais prático seria descrevê-lo. Ao experienciar um lápis conhecerei mais de todos os lápis do que, ao escutar uma Bagatela, conhecerei de todas as bagatelas.

---

<sup>3</sup> "Música é uma instancia de contexto significativo sem referencia a um esquema conceitual." (Schutz 1976: 24).

Um caso peculiar, ao modo de Borges, pode resumir os problemas pertinentes à tarefa de descrever música. E exatamente nestes problemas reside o interesse da partitura de *Aus den sieben Tagen*, de Stockhausen:

**Richtige Dauern**

Spiele einen Ton  
 Spiele ihn so lange  
 bis Du spürst  
 dass Du aufhören sollst

Und so weiter

Höre auf  
 Wenn Du spürst  
 dass Du aufhören sollst

Ob Du aber spielst oder aufhörst:  
 Höre immer den anderen zu

Spiele am besten  
 Wenn Menschen zuhören

Probe nicht<sup>4</sup>

Este é um jogo de desafio à imaginação, o desafio de estabelecer uma relação onde, intrinsecamente, não há relação; destas palavras, retirar música. Não há regras e por isto esta música se estabelece para o intérprete, ao mesmo tempo, como criação e interpretação, pois não há nexos lógicos que liguem necessariamente palavras a sons. Aqui a mesma partitura pode dar origem a músicas completamente diversas, não sendo possível utilizar esta partitura como descrição do fenômeno musical.

Partindo da disparidade entre os conceitos de descrição de Clifton e Husserl, quis verificar a possibilidade de uma descrição Fenomenológica a partir dos fundamentos dados por Clifton, quais seriam: encontrar, no sentido das palavras, algo muito próximo do sentido da música. Para tanto, busquei no conceito de descrição suas possibilidades, dividindo-o em dois usos: um literário e um comum. O uso literário possui a peculiaridade

---

<sup>4</sup> **Duração correta** / Toque um som / toque-o por muito tempo / até que você sinta / que você deve parar / E assim em diante / pare / quando você sente / que você deve parar / Entretanto, quer você toque ou pare: / Escute sempre aos demais / Toque o melhor / quando homens escutam / Sem ensaio. (Stockhausen 1970)

de ser uma instrução para o uso da imaginação, impelindo-a a construir imagens objetivas, sentimentos ou sentidos. O uso comum se caracteriza pela necessidade de conduzir um objeto, verificável no mundo, a marcas que o individualizem. Se quisermos empreender uma descrição musical ao modo de uma descrição literária não acharíamos nenhuma possibilidade de correspondência, pois, uma instrução da imaginação, tanto musical quanto literária, se encerram por si mesmas. A literatura, a partir das palavras, pode criar imagens que em última instância podem ser encontradas no mundo das sensações, a música, a partir dos sons, cria imagens, mas quando falamos que a música cria “imagens” esta palavra já não se encontra em seu uso habitual pois não se trata de cadeiras ou de uma montanha aquilo que se afigura em uma escuta musical, podemos falar que o que se forma possui uma peculiaridade de ser criado a partir dos sons e apenas neste jogo elas são significativas, não faz parte desta experiência se referir a objetos. Uma descrição comum pode estabelecer uma relação com a música, ela pode reproduzir os dados de uma partitura, mas não é capaz de comunicar o sentido musical que Clifton vislumbra. Demonstramos assim que a linguagem, sem se remeter à partitura, não é capaz de precisar um fenômeno de tipo musical, ou, pelo menos, historicamente não se ocupou desta tarefa.

### **A Distinção sujeito x objeto**

---

Além de seu primeiro pressuposto, Clifton se vê obrigado a dividir toda a discussão em "dois aspectos separados mas relacionados da música: seus objetos e a experiência humana destes objetos"<sup>5</sup> (Clifton 1983: 1). Esta dicotomia refaz a distinção sujeito-objeto das filosofias pré-kantianas, criando assim um descompasso não apenas com a filosofia de Husserl, mas também com toda corrente transcendental.<sup>6</sup> Ao separar da experiência humana dos objetos os próprios objetos, não estaríamos tratando de fenômenos, mas lidando com algo exterior a nós, passível de estudo e independente de nossa experiência. Há nesta

---

<sup>5</sup> Two separate but related aspects of music: its objects and the human experience of its objects. (Clifton 1983: 1)

<sup>6</sup> Faz parte da corrente transcendental toda filosofia que conduziu seu foco de investigação de maneira crítica, ou seja, se perguntando sob a possibilidade *a priori* do conhecimento. E que portanto não consideram a possibilidade de conhecimento da *coisa em si*.

formulação uma contradição latente, pois, como podemos estudar algo abstraído de sua própria experiência? Aqui a palavra "experiência" pode causar certa confusão, pois o experimento científico é realizado mediante aparelhos, e este aparelho supostamente excluiria a experiência humana, produzindo assim uma visão objetiva, uma "experiência" do objeto fora de nossa experiência. A experiência só pode nos fornecer enunciados singulares, ora, toda afirmação científica deve ter validade universal, portanto a experiência realizada pelo aparelho não é quem define a verdade da teoria, é necessário uma rede teórica que recolha os enunciados singulares produzidos pelos aparelhos, unindo-os de forma a dar sentido a estes fenômenos.

O truque desta argumentação (de objetos fora da experiência) consiste em ocultar a origem do aparelho ou da própria experiência. O aparelho é fabricado a partir de hipóteses sobre o objeto, como já indicado em sua própria etimologia, *apparatus*, derivado do verbo *adparare* que significa "estar à espreita para saltar à espera de algo" (Vilém Flusser 2002: 19), portanto, encarar a experiência ou o aparelho como isentos de forma subjetiva configura um equívoco. Assim, a solução Transcendental prevalece, e só há sentido em falar de objeto e experiência em referência a um ser percipiente, ou seja, como fenômenos para uma consciência.

Ao definir a descrição do Fenômeno musical como uma tradução de seu sentido para a linguagem escrita, Clifton acaba por confrontar toda sua argumentação, de tipo dualista, com a palavra "Fenômeno", esta palavra já implica um objeto imanente<sup>7</sup>. Do mesmo modo Clifton desloca a palavra "Descrição", a qual, se entendida ao modo de uma descrição fenomenológica, ou mesmo fora do contexto fenomenológico, implica as contradições e problemas que vimos na seção anterior.

A segunda suposição de Clifton, "que não há música sem a presença de um ser humano assumindo não importa que instância de receptividade seja necessária para tornar os sons musicais para si" (Clifton 1983: 1), parece se aproximar de um sujeito Transcendental, afirmando que só há música enquanto houver seres humanos, pois estes são os únicos que podem ajuizar sua existência. Por falta de maiores definições não é possível identificar o caráter desta investigação, apesar da intenção declarada de empreender esta obra dentro do universo fenomenológico, pois as suposições de Clifton parecem se

---

<sup>7</sup> Para uma explicação do termo Imanencia, vide pg 23.

confundir com um subjetivismo (doutrina que não rompe definitivamente com a distinção sujeito-objeto), ou não correspondem à tradição Fenomenológico-Transcendental, tendo em vista a primeira consideração de seu método, que refaz a dicotomia sujeito x objeto. Assim a obra faz um uso totalmente particular de termos reconhecidamente fenomenológicos, cuja chave residiria menos no diálogo com esta doutrina do que com a própria estrutura do texto.

### **Os fundamentos de Clifton**

No primeiro capítulo, "The Point of Departure", Clifton procura expor os pressupostos e finalidades de seu método descritivo a partir de pequenas reflexões que embora não relacionadas imediatamente pretendem decorrer em uma "visão do todo" de seu trabalho. Sob o tema geral da descrição (que é propriamente o conteúdo fenomenológico de sua obra) podemos dizer que este capítulo se organiza da seguinte forma:

1. A música pode ser entendida sob dois aspectos: "seus objetos, e a experiência humana destes objetos" (Clifton 1983: 1). Logo, a descrição do fenômeno musical pode dirigir-se tanto a um como ao outro aspecto.

2. Três suposições garantiriam uma exposição adequada da relação entre o fenômeno musical e sua descrição: "que palavras podem descrever objetos musicais e sua experiência, pelo menos na medida em que é possível encontrar, no sentido das palavras, algo bastante próximo do sentido da música".<sup>8</sup> "que não há música sem a presença de um ser humano, assumindo não importa que instância de receptividade, necessária para tornar os sons musicais para si".<sup>9</sup> "que palavras como música e objeto musical se referem a aspectos específicos e reconhecíveis do mundo humano, mas isto não significa que estas palavras sejam fáceis de definir e, por isto mesmo, necessitamos despender alguns momentos aqui fornecendo ao menos uma definição operacional daquilo a que a palavra música se refere neste livro".<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> "...that words can describe musical..." (Clifton 1983:1)

<sup>9</sup> "...that there is no music without the presence..." (*ibid.*)

<sup>10</sup> "...that words like music and musical objects refer to specific and recognizable aspects..." (*ibid.*)

3. Se faz necessário uma espécie de experiência, a garantir um acesso privilegiado do fenômeno musical, permitindo uma descrição válida intersubjetivamente. Nas palavras de Clifton: "deixar que a composição nos fale"<sup>11</sup> (Clifton 1983: 6). Este parece ser, com respeito à escuta musical, o único tratamento a ocupar a posição de método em seu estudo.

4. Por último, as razões de seu empreendimento descritivo são: (a) "ao descrever, eu me envolvo num ato de comunicação comigo mesmo"<sup>12</sup> (*ibid.*); (b) "na medida em que a música é do mundo, ela me ensina acerca do mundo"<sup>13</sup> (*ibid.*); (c) "a revelação de um conhecimento latente contribui para o crescimento de nossa sensibilidade à música, que é não-natural na medida em que nossos corpos não sabem naturalmente o que fazer com ela, no sentido que nossos estômagos sabem o que fazer com a comida"<sup>14</sup> (*ibid.*); (d) "a descrição é significativa porque nos envolve num diálogo com outras pessoas"<sup>15</sup> (*ibid.*).

Antes de explicitar o modo como estas questões se desenvolvem no capítulo, deveremos nos deter especialmente ao modo como Clifton responderá à descrição do fenômeno musical e também a respeito do acesso a experiência musical onde Clifton usa a expressão: "deixar que a música nos fale". Destes dois pontos, que são, respectivamente, o do procedimento e o do método, dependem qualquer Análise Fenomenológica, ou mesmo qualquer análise.

### **O ponto 1 - A presença da dicotomia sujeito x objeto.**

O primeiro ponto define quais os aspectos musicais que podem se destacar na análise musical fenomenológica de Thomas Clifton, ele diz: "No interesse de acuramento e completude, a descrição é obrigada a discutir dois aspectos musicais separados, porém, relacionados; seus objetos e a experiência humana destes objetos"<sup>16</sup>(Clifton 1983: 1).

Não há dúvida quanto o caráter majoritário deste primeiro ponto na retórica do primeiro capítulo, "The Point of Departure", fundando as seguintes dicotomias:

---

<sup>11</sup> "First, we have to be willing..." (Clifton 1983: 6)

<sup>12</sup> "...in describing, I engage in an act..." (*ibid.*)

<sup>13</sup> "insofar as music is of the world..." (*ibid.*)

<sup>14</sup> "The uncovering of latent knowledge..." (*ibid.*)

<sup>15</sup> "Description is meaningful because..." (*ibid.*)

<sup>16</sup> "In the interests of accuracy and completeness, the description is obliged to discuss two separate but related aspects of music: its objects and the human experience of its objects." (Clifton 1983: 1)

- Objetos musicais versus Experiência humana destes objetos<sup>17</sup>;
- Ordem de fato versus Ordem experienciada<sup>18</sup>;
- Objeto assustador como substância de fato versus Objeto valorado como assustador<sup>19</sup>;
- Evento ascendente dentro de mim versus Evento ascendente fora de mim<sup>20</sup>.

Na seção "A distinção sujeito x objeto" deste mesmo capítulo, encontra-se resumida a aparição da questão sujeito x objeto presente no texto, o que equivale a um esclarecimento final sobre o caso da primeira dicotomia, objetos versus experiência humana dos objetos. Do ponto de vista de uma filosofia fenomenológico-transcendental, não há razão para dizer que algo seja assustador como substância de fato, ou que um evento se encontre fora ou dentro de mim. Por dois motivos. Primeiro, porque não existe uma "substância de fato": podemos apenas nos remeter a fenômenos, a essências intencionais, a objetos intencionais, imagens e etc., conceitos que não nos ajudam a definir o problema do objeto assustador ou do evento fora de mim. Segundo, porque assustador não é uma característica de nenhum objeto, pois não é nem cor, nem dimensão, nem forma. Pode-se dizer que assustador seja mais bem explicado pelo conceito kantiano de "sentimento"<sup>21</sup> (Kant 1993: 48).

O sentimento não designa nada no objeto como sendo de propriedade deste como substância, mas apenas ao modo como somos afetados por sua presença, assustador não é, portanto, um dado do objeto, mas de quem se assusta. No caso da fenomenologia podemos detectar o susto ou o medo como um fenômeno vivido por um sujeito, correspondendo a este fenômeno uma intenção específica que, como qualquer outra intenção, possui uma forma essencial, imanente, mas, no caso de algum objeto se interpor nesta relação do sentimento, o lugar do objeto é apenas o de dar suporte ao susto, e o susto permanece como um fenômeno à parte do objeto, não que este objeto não seja também um fenômeno. O objeto deste susto pode ser qualquer um que atenda às exigências particulares do assustado,

<sup>17</sup> "...the description is obliged..." (Clifton 1983: 1)

<sup>18</sup> "Once again, then, the experience..." (Clifton 1983: 4)

<sup>19</sup> "...the difference between an experience..." (idem)

<sup>20</sup> "Where shall we localize this..." (Clifton 1983: 8)

<sup>21</sup> Ver *Crítica da faculdade do juízo*: (Kant 1993: 48)

exigências que se ligam a certas intenções essenciais e particulares deste ato que funda o “susto”, não sendo contraditório, por exemplo, se assustar ou se encantar por um coelho branco. Ambas afecções acontecem não pelos dados objetivos do coelho, mas pelo modo como os interpretamos através de nossa vida. Justamente a este tipo de valoração Clifton dá o nome de "envolvimento pessoal"<sup>22</sup>, noção que vem se acrescentar ao conceito de Order.

Os casos do objeto assustador e do evento ascendente figuram como meras ilustrações da dicotomia existente na argumentação de Clifton. No caso específico de "Order", Clifton procura estabelecer um conceito que relaciona a atividade intencional à noção de "envolvimento pessoal", ressaltando as diferenças pertinentes entre a ordem da partitura (objetividade), e a ordem experienciada (subjetividade), demonstrando que estas não coincidem necessariamente. O conceito de Order parece ser a chave da orientação Fenomenológica de Clifton, pois, ao uni-lo à noção de envolvimento pessoal, Clifton ressalta a singularidade da formação do fenômeno musical como um todo, em todas as suas possibilidades, ressaltando também como esta composição total depende ainda de aspectos relativos a vivências exclusivas e mesmo intransponíveis a outras subjetividades.

Clifton define Order: “Esta palavra é usada como uma descrição de uma experiência que pode ser independente de, e outra que, os tipos de order injetada na obra pelo compositor<sup>23</sup>.”, “Order é constituída por uma experiência pessoal...<sup>24</sup>”, “Neste sentido, Order, refere a uma experiência musical que é idêntica a si mesma enquanto se desdobra no tempo.<sup>25</sup>”

Order é primeiramente caracterizada como um todo de significado musical, produzido pela experiência que cada ouvinte, particularmente, estabelece com a matéria sonora e Clifton diz mesmo que a Order não se identifica necessariamente com a “ordem” estabelecida pelo compositor. Toda esta definição de música feita por Clifton visa, em primeiro lugar, acentuar o papel do sujeito na experiência musical e mesmo na significação

---

<sup>22</sup> Ao conceito de envolvimento pessoal, estão ligados, até a página quatro, os seguintes fenômenos: 1-escuta condicionada por questões de educação 2 -costumes sociais direcionados à escuta e interpretação pessoal de um evento musical. Após a página quatro, o envolvimento pessoal parece se definir unicamente como: agregação voluntária de um conteúdo, por parte do sujeito, sem necessidade de verificação com a matéria doada.

<sup>23</sup> This word is used as a description of an experience which may be independent of, and other than, the kinds of orderings injected into the work by the composer. (Clifton 1983: 4)

<sup>24</sup> Order is constituted by the experiencing person...(idem)

<sup>25</sup> Order in this sense refers to the musical experience which is identical with itself while unfolding in time.(Clifton 1983: 5)



musical, e em segundo lugar, este conceito pretende definir a atividade musical, mas apenas em termos gerais, Clifton pretende estabelecer as áreas mais gerais a que a experiência musical se vincula, quando na página quatro Clifton cita a vontade (will) e o sentimento como partes incluídas na vivência musical, o que ele intenta demonstrar é: existem sentimentos que mesmo que não previstos pelo compositor, podem fazer parte de minha experiência musical. Estes sentimentos embora não funcionem como sentimentos “reais”, mas como representações artísticas<sup>26</sup>, eles de fato existem atrelados a experiência musical. Segundo Clifton, se eles existem então eles fazem parte **necessária** da experiência musical e a definição de música deve incluí-los.

Acontece que Clifton logo restringe Order à atividade que é capaz de reconhecer uma fuga como tal e mantê-la sobre este princípio sem confundi-la, por exemplo, com o ruído da vitrola. Este caráter de identidade do fenômeno é logo afirmado como traço essencial de Order: "experiência musical que é idêntica a si mesma" (Clifton 1983: 5). Tal traço se liga ao caráter de evidência, remetendo-nos a aspectos lógicos, ao contrário da definição anterior, ligada ao envolvimento pessoal, que tem por característica o subjetivismo e, por conseguinte, aspectos psicológicos.

Assim como o conceito de envolvimento pessoal, o conceito de Order também se modifica após a página quatro. Até então era identificado como diferente daquela ordem introjetada pelo compositor. Após a página quatro Order diz respeito apenas à experiência, e não a técnicas ou juízos sobre a composição. Embora esteja claro o que Clifton quer distinguir, ele não explica de que modo nossa experiência se relaciona com a ordem de uma partitura, de que maneira as duas experiências não coincidem. Neste mesmo contexto, Clifton nomeia Order como uma experiência musical que é idêntica a si. Novamente, é necessário explicar o que seja musical enquanto uma experiência idêntica a si.

---

<sup>26</sup> If the feeling of oppression – a word used by Beethoven in Op. 130 – is not experienced as ultimately pleasurable and one which we desire to prolong, then we will never understand the difference between an experience whose objects is frightful because it gives us pleasure to feel that way. (Clifton 1983: 4)

## Evidência

---

A Order, em Clifton, e a Evidência, em Husserl, relacionam-se a uma investigação a respeito da constituição geral do objeto; ou melhor, da atividade da consciência que o constitui e do modo como ela o faz. Em Husserl, a primeira - e, por conseguinte, a mais geral - das características desta constituição se dá sob o signo da evidência. Sob este título se encontram todas as modalidades do ser em geral - existente, não-existente, possível, provável, duvidoso - como também aqueles ligados à vontade e ao sentimento. Todas estas modalidades encerram evidências, na medida em que se verificam evidentes; ou seja, são passíveis de serem verificadas por uma mesma consciência. Num contato com o que Husserl chama de "a coisa mesma", o caráter de evidência começa pelos dados da matéria (*hilé*), de modo a fundar sua identidade a partir da percepção; do contrário, caso não se verifique a matéria (*hilé*) correspondente à intenção, teremos um caso de nulidade do objeto. "É claro que a verdade, ou a verdadeira realidade dos objetos, só pode-se extrair da evidência" (Husserl 1996: 111).

As evidências relativas às diferentes modalidades não terão o mesmo tipo de "recheio" e, conseqüentemente, não terão o mesmo tipo de verificação. Pode-se dizer, porém, que, de forma geral, todos necessitarão ter consigo a marca de uma identidade. Do contrário, haverá colapso do objeto. A identidade é, portanto, uma característica essencial de qualquer evidência.

Segue-se que o reconhecimento de uma fuga enquanto tal, ao modo de uma experiência idêntica a si mesma, nos remete a modalidades que não o sentimento ou vontade, pois reconhecer uma fuga é reconhecer certas regras gerais de tratamento harmônico, temático etc., coisas que definimos em termos de um modelo. Coisa que Clifton procura excluir de seu conceito. Assim a constituição deste fenômeno é mais bem caracterizada por processos lógicos do que por "envolvimento pessoal". O ato de perceber se impõe nesta tarefa, pois tanto o ato de sentir (sentimento) quanto o de valorar não possuem, independentemente de sua evidência material ou hilética, a capacidade de estabelecer a essência no que diz respeito à tarefa de determinar se uma fuga é idêntica a si.

Do contrário, um sentimento de fuga pode se acoplar a um objeto qualquer, ainda que este não possua identidade consigo.

O que concorre definitivamente para o esclarecimento da “experiência idêntica a si” pode, nos termos de Husserl, se igualar ao estabelecimento de uma interpretação definitiva do objeto musical, se sua peculiaridade reside no fato de se comportar como um signo ou como uma imagem. O signo nos remete sempre a outro objeto ou acontecimento que não o próprio signo, e esta é justamente a sua natureza, a de significar uma coisa a partir de outra.

No caso do objeto musical ser um signo, todas as notas, melodias, harmonias e timbres seriam signos de um outro significado, nos remetendo a acontecimentos e objetos que não musicais. A imagem por sua vez é gerada a partir de uma percepção, esta imagem se assemelha formalmente à uma coisa anteriormente percebida, e por isto remete seu significado a ela, exatamente pelas proporções dadas. No caso da música funcionar como uma imagem, as notas, melodias, harmonias e timbres formariam uma única imagem, e desta imagem se destacaria um significado colado junto a sua própria imagem<sup>27</sup>, que deve necessariamente se remeter, por semelhança a um objeto, onde a música seria sua imagem. Husserl diz: "A afiguração se preenche pela síntese peculiar da semelhança de imagem, a percepção pela síntese de identidade de coisa concreta, que se confirma por 'si própria', ao mostrar-se de diversos lados e sendo nisto continuamente uma só e a mesma coisa" (Husserl 1980: 46).

Já a percepção musical possui uma relação especial com o tempo<sup>28</sup>, e apesar de ser um discurso que se constrói à medida que sucede diferenças, a música permanece sendo “uma só e a mesma coisa”, ao modo da percepção mesma, portanto seu significado se remete diretamente ao percebido, sem relação de imagem, não se remetendo a outra existência. O conceito de envolvimento pessoal de Clifton traz como característica geral a significação musical ao modo de um signo, onde a percepção de notas e melodias funciona como um signo de sentimentos ou outras vivências que não a própria vivência do fenômeno musical.

---

<sup>27</sup> “Na maioria das vezes o signo não tem nada de comum, quanto ao conteúdo, com o designado, ele pode designar igualmente tanto algo que lhe é heterogêneo como algo que lhe é homogêneo. A imagem, pelo contrário, se relaciona com a coisa pela semelhança; não havendo semelhança, não se pode mais falar em imagem.” (Husserl 1980: 44,45)

<sup>28</sup> Ver capítulo 3, *O conteúdo das significações/Temporalidade*.

A música, se definida como uma intenção perceptiva, liga-se necessariamente a um caráter concreto, ao dado que nos chega ao ouvido e que temporalmente se esgota e se renova. Por isto, o envolvimento pessoal não pode fazer parte da atividade sobre os termos de uma identidade:

A percepção, enquanto pretende dar-nos o "próprio" objeto, não pretende propriamente com isto ser uma mera intenção, mas antes um ato que pode oferecer preenchimento aos outros, sem que ele próprio precise ainda de um preenchimento qualquer. (Husserl 1980: 46).

E conclui: "no caráter de ato de cada um dos atos que entram na síntese, a matéria é o momento **essencial** para a identificação (e, naturalmente para a diferenciação)." (Husserl 1980: 52)

Mesmo que o intuito de Clifton fosse assegurar, com o conceito de envolvimento pessoal, o inesgotável conteúdo intencional possível pela variação intencional ou mesmo atestar a multiplicidade de possibilidades que a matéria contém, ainda assim incorreria em erro, pois este mesmo momento essencial, desprovido do envolvimento pessoal, é o próprio suporte de todas as intenções possíveis; quer dizer, ela já é ilimitadamente rica e passível sempre de variação fenomenológica.

Concluindo, o conceito de Order de Clifton que, como ele afirma, se liga à idéia de envolvimento pessoal, não especifica o modo próprio de formação de um objeto em geral e, conseqüentemente, não especifica o modo próprio de formação do fenômeno musical, relacionando a identificação de uma fuga enquanto tal com aspectos que, na verdade, não são capazes de garantir a identidade do fenômeno enquanto tal. Ele apenas se remete à possibilidade que temos de valorar as coisas. Parece haver um compromisso maior de Clifton com aspectos Psicológicos do que propriamente Fenomenológicos, e isto pode explicar a presença constante de dicotomias em seu discurso. Clifton não se dá conta das dicotomias que funda, e recria a divisão sujeito x objeto que pretendia erradicar. Assim, Clifton interpreta Laing: "R. D. Laing suggests that there is, therefore, no sense in maintaining the distinction between inner experience and outward behavior [...] I see, hear,

and touch objects because I am in the world, and have eyes, ears, and a body. But then these objects become objects-for-me.<sup>29</sup>" (Clifton 1983: 8).

A referência é a obra de Ronald David Laing, *The Politics of Experience*:

A experiência é invisível ao outro. Mas ela não é "subjetiva ao invés "objetiva" ,"interior", ao invés de "exterior", processo ao invés de práxis, intrusiva ao invés de "extrusiva", psíquica ao invés de somática, informação questionável dragada da introspecção ao invés da "extrospecção". Acima de tudo, a experiência não é um "processo intrapsíquico". Estas transações, relações objetivas, reações interpessoais, contra-transferência, que supomos ocorrerem entre as pessoas, não são meramente o jogo de dois objetos no espaço, cada qual equipado com processos intrapsíquicos em curso<sup>30</sup>.

Ronald David Laing, nascido em 1927 em Glasgow na Inglaterra é pesquisador na área da psiquiatria e psicanálise. Seus trabalhos tratam da experiência de esquizofrênicos e das alterações da experiência em pacientes sob o efeito de drogas como o LSD e a Mescalina. Seus estudos mais gerais sobre a experiência relacionam-se com a fenomenologia, na área da chamada fenomenologia social, que serviu de apoio para problemas metodológicos e mesmo de fundamentação de sua ciência. Quando se refere à distinção sujeito x objeto Laing tem em mente a relação doutor/paciente, onde dois seres conscientes se relacionam, um através do comportamento do outro, formando sua própria experiência do outro, sendo a experiência mesma intransponível.

O caráter epistemológico que a fenomenologia possui é reduzido a um método de entrevista que leva em conta o que o experimentado experimenta do experimentador. Não existe o objetivo direto de acabar com a dicotomia sujeito x objeto, busca-se, utilizá-la, para os fins específicos da psicologia. Isto fica claro nesta seguinte frase de Laing: "a experiência é a única evidência. A psicologia é o logos da evidência, ou seja, o estudo da evidência. A psicologia é a estrutura da evidência, donde a psicologia é a ciência das

---

<sup>29</sup> R.D.Laing sugere que não faz, portanto, sentido, manter a distinção entre experiência interna e comportamento externo [...] Eu vejo, ouço e toco objetos porque estou no mundo e tenho olhos, ouvidos e um corpo. Mas neste caso, os objetos se tornam objetos-para-mim. (Clifton 1983: 8)

<sup>30</sup> "Experience is invisible to the other. But experience is not 'subjective' rather than 'objective', not 'inner' rather 'outer', not process rather than praxis, not input rather than output, not psychic rather than somatic, not some doubtful data dredged up from introspection rather than extrospection. Least of all is experience 'intrapsychic process'. Such transactions, object relations, interpersonal relation, transference, counter-transference, as we suppose to go on between people are not the interplay merely of two objects in space, each equipped with ongoing intrapsychic processes." (Laing 1967: 20)

ciências" (Laing 1974: 14). Se a primeira premissa nos aproxima da fenomenologia, a conclusão demonstra o intuito meramente utilitário que a fenomenologia ocupa em sua teoria. Fundar uma epistemologia sobre as bases da psicologia é empreendimento oposto ao de Husserl:

Como quiera que se defina esta disciplina - como ciência de los fenómenos psíquicos, o de los hechos de conciencia, o de los hechos de la experiencia interna, o de las vivencias em su dependencia respecto de los individuos que las viven o de cualquier outro modo - hay unanimidad em que la psicología es una ciencia de hechos y, por tanto, una ciencia de experiencia. Tampoco encontraremos contradictores si añadimos que la psicología carece hasta aquí de leyes auténticas y, por ende, exactas, y que las proposiciones que honra con el nombre de leyes sólo son generalizaciones de la experiencia, muy valiosas sin duda, pero vagas, enunciados de aproximadas regularidades en la coexistencia o la sucesion, que no pretenden fijar con infalible e inequívoca precisión lo que no puede menos de coexistir o suceder en circunstancias exactamente descritas. Considérense, por ejemplo, las leyes de la asociación de las ideas, a las que la psicología asociacionista quisera otorgar el puesto y la significacion de leyes psicológicas fundamentales. Tan pronto como nos tomamos el trabajo de formular de un modo adecuado su sentido empíricamente legítimo, pierden el pretendido carácter de leyes.

Pero la inducción no demuestra la validez de la ley, sino tan sólo la probabilidad más o menos alta de esta validez; lo justificado con intelección es la probabilidad y no la ley. (Husserl 1929: 76,78)

Ao se referir a dicotomia sujeito x objeto, Laing se remete a uma área de estudo que ultrapassa o campo psicológico e por isto recorre à fenomenologia, porém não se deve recorrer a Laing para esclarecer uma questão puramente epistemológica. O problema da distinção sujeito x objeto é filosófica e não psicológica como Clifton quer assumir. Creio que esta falta de conhecimento sobre o tema da distinção sujeito x objeto, ou melhor, a sua predileção pelos temas psicológicos, o tenha levado a um conhecimento parcial deste tema, possuindo fontes apenas provindas da psicologia. Teria a predileção de Clifton por temas e fontes psicológicas vedado-lhe acesso a uma compreensão mais propriamente fenomenológica do tema sujeito x objeto? Clifton explica a abolição da dicotomia sujeito x objeto nos seguintes termos: "Eu vejo, ouço e toco objetos porque estou no mundo e tenho olhos, ouvidos e um corpo. Mas logo estes objetos se tornam objetos-para-mim<sup>31</sup>". Se Clifton diz estar no mundo, e por isto pode tocar em objetos, logo, os objetos já existem no mundo, e nós só os podemos sentir por meio de nossos órgãos. Fica claro aqui que existem,

---

<sup>31</sup> "I see, hear, and touch objects..." (Clifton 1983: 8)

de um lado, objetos, e de outro, um sujeito. Clifton ainda diz que estes objetos se tornam objetos-para-mim, o que significa dizer que já que possuímos "objetos-para-mim" então podemos desconsiderar os objetos mesmos. Mas sua concepção de mundo continua dualista, pois o motivo de percebermos é a preexistência destes objetos no mundo, mesmo que, "infelizmente", só possamos tê-los como objetos-para-mim. Sua concepção de mundo permanece dualista, e a opção pelo fim do dualismo é apenas prática: a concepção permanece dualista, sob forma "simplificada", ou seja, pertence à atitude que Husserl nomeia de atitude natural.

Clifton, não assumindo a idéia de um sujeito Transcendental invalida todo o processo de redução fenomenológica proposto por Husserl, pois como teremos acesso a nossa constituição transcendental se não sairmos do mundo da atitude natural? Clifton trabalha com a idéia de um mundo já estabelecido, ao qual temos acesso apenas através de nossos sentidos particulares, voltamos agora a concepção das teorias naturalistas às quais Husserl criticou avidamente, onde os objetos são realidades independentes de nossa subjetividade. Esta diferença é crucial, pois as posições são mutuamente excludentes, do mesmo modo como o são o Empirismo e a Fenomenologia. Mais importante, o estatuto ontológico do fenômeno musical é dependente de uma concepção de mundo. Esta, por sua vez, é fundada numa epistemologia, que implica uma gama restrita de métodos, em consonância com seu fundamento. "As convicções pouco significam, quando não se sabe fundamentá-las, e pouco significa a esperança numa ciência, quando não se descobrem os caminhos que levam aos seus fins" (Husserl 1952: 8), adverte Husserl. A subjetividade Transcendental não mantém vínculo algum com qualquer concepção de tipo subjetivista, pois parte de fundamentos diversos. E do mesmo modo como Husserl fala à Filosofia, assim devemos proceder com a análise musical fenomenológica.

Se pois se quer que a idéia de uma Filosofia como ciência de Rigor dos problemas indicados e de todos os restantes, congêneres, não fique sem vigor, é preciso encarar possibilidades claras de sua realização, é preciso que o esclarecimento dos problemas e a penetração do seu sentido puro nos leve a termos também a noção plena dos métodos adequados a estes problemas, por serem postulados pela sua própria essência. (Husserl 1952:12)

O modo de constituição do objeto é, portanto, o fundamento do próprio objeto, e o método fenomenológico busca, através do conceito de evidência, clarificar o modo de ser do objeto. A fundação do objeto em Clifton se dá a partir de valorações da ordem do envolvimento pessoal, ligado a seu conceito de Order e que não possuem uma marca de identidade consigo pois se apresentam como valorações de um objeto dado, e este objeto, ou não foi suficiente fundamentado, ou é tido existente independentemente de qualquer consciência.

## **O ponto 2 - As suposições como fundamento da descrição do fenômeno musical.**

Internamente, a argumentação de Clifton não resolve a tensão presente na relação entre o primeiro e o segundo ponto: "que haja dois aspectos relacionados mas separados da música, nomeadamente seus objetos e a experiência humana de seus objetos" / "que não haja música sem a presença de um ser humano assumindo não importa que instância de receptividade seja necessária para tornar os sons musicais para si." Como já se viu<sup>32</sup>, o segundo ponto teria a função de acabar com a dicotomia recém fundada no primeiro. Vimos também que isto não acontece, e a dicotomia acompanha toda a argumentação do primeiro capítulo. Outra observação fica a despeito da suposição (1) que traz um problemático conceito de descrição.

A compreensão destes problemas se torna mais fácil quando ordenamos as suposições do segundo ponto a partir de seu valor lógico de fundamentação para as demais suposições:

- 1º- "(2) Há música enquanto houver seres humanos". Esta posição funda a possibilidade da constituição da matéria musical como dependente de uma consciência.

---

<sup>32</sup> Ver *O ponto 1*. Pg. 53.



- 2º- “(3) estas palavras, como música e objeto musical, se referem a aspectos reconhecíveis do mundo humano. Mas isto não significa que tais palavras sejam fáceis de definir... prover em menor parte uma definição operacional.” Esta tarefa além de reverter aspectos sensíveis de nossa experiência para linguagem científica acaba por implicar ela mesma em um fundamento de conhecimento de sua matéria.
- 3º- "(1) que palavras podem descrever objetos musicais e sua experiência, pelo menos na medida em que é possível encontrar, no sentido das palavras, algo bastante próximo do sentido da música" Dada as definições operacionais em consonância com a suposição que declara a musica como uma constituição do sujeito, Clifton declara ser possível uma descrição do sentido da musica.

O que não se definiu ainda é o sentido em que a música existe enquanto experienciada, se se trata de um subjetivismo ou de uma filosofia Transcendental, pois sua conclusão de poder descrever o sentido musical com palavras não parece fundado a partir de uma subjetividade transcendental.

Agora organizados, o primeiro fundamento afirma não haver música sem a presença de seres humanos. Estes seres, ao que parece, fazem e escutam música em determinados rituais, como exemplificado pelos Azande, manifestando assim um "comportamento" (behavior) musical. Clifton não explora a razão destes Ritos, e os exemplos ficam a ilustrar a possibilidade que os homens têm de qualificar o som e seus instrumentos como musicais ou não, pois o mesmo som e o mesmo objeto podem servir à música e a diversas outras funções. Não há aqui caráter Transcendental nem necessário no "comportamento" humano descrito por Clifton do ponto de vista da sociologia. Clifton simplesmente usa estes exemplos para demonstrar que, por si mesmo, ou talvez, fora de nós, o som não significa nada. Husserl diria que só há som e música para uma consciência. Clifton afirma, neste momento, ser a música parte de um dos comportamentos humanos que pode variar de acordo com a cultura, e não se preocupa com o porquê de nós podermos significar o som de diversos modos.

Como introdução ao conceito de Order, Clifton remete-se a algumas operações da consciência, como perceber, interpretar, julgar e sentir (sentimento), exemplificando com

elas o ato total de escuta, que abrangeria muito mais tarefas do que costumamos pensar. Todavia, Clifton se atém sempre ao sentimento enquanto envolvimento pessoal, "a importante referência ao sentimento", e enquanto forja seu conceito de Order, não coordena as diferenças ou mesmo as especificidades do perceber, interpretar ou julgar, acabando por manter uma relação não esclarecida com o envolvimento pessoal. Este ponto é crucial quando falamos que a música é constituída por seres humanos. De que modo a constituímos? Clifton guarda esta resposta para o sétimo e último capítulo, *The Stratum of Feeling*, onde diz claramente que a diferença entre som e música reside em atos que os seres humanos aderem às coisas. Assim, ele nomeia a *vontade*, o *pensamento* e o *sentimento* como atos essenciais. Este capítulo não lida com estes atos ao modo da intencionalidade fenomenológica e nem diretamente com a relação dos atos com a formação do fenômeno musical, ele se apresenta como uma introdução a atos que ele considera mais essenciais, como a *possessão*, a *crença* e o *sentimento* (possession, belief e feeling) que funcionam quase como um fundamento existencial/ontológico do fenômeno musical.

Permanece a afirmação de que música é constituída por seres humanos. Neste ponto, podemos nos perguntar o que esta afirmação significa. Que o rito musical seja um comportamento "instintivo" típico da espécie humana? Que a música, como qualquer outro fenômeno, seja constituída por uma consciência, sob leis *a priori*? As respostas nos seriam fornecidas, respectivamente, pela Antropologia e pela Fenomenologia.

É de fundamental importância para uma definição esclarecida do que sejam música e objeto musical que, como afirmado em sua terceira suposição - " (3) estas palavras, como música e objeto musical, se referem a aspectos reconhecíveis do mundo humano. Mas isto não significa que tais palavras sejam fáceis de definir... prover em menor parte uma definição operacional" (Clifton 1983:1), que estejam esclarecidos tanto os termos utilizados na descrição quanto o fundamento de que deriva a definição, caso não estejam sobre esta forma, a própria definição acaba por deixar subentendidos seus fundamentos, sob o risco de não estar razoavelmente formulada ou mesmo implicando em contradição.

A definição de música e objeto musical se alteram de acordo com o que Clifton pretende explicar, e apesar das diferenças permanecem sob um mesmo fundamento. A primeira definição de música diz que música é "um certo arrançamento ordenado de sons e

silêncio onde seu significado é presentativo ao invés de denotativo". O termo "presentativo"<sup>33</sup> é o que particulariza esta definição, estabelecendo o significado do fenômeno musical como um fim em si mesmo. Daí a importância de se distinguir presentativo de denotativo pois denotativo implicaria em um significado musical outro que não o propriamente musical, do mesmo modo que, a partir de um nome próprio, Diadorim, não podemos saber nada sobre uma pessoa, necessitando levar o nome ao objeto que lhe dá significado, pois apenas nesta "tradução" será compreendido. Uma outra característica positiva desta definição é o fato deste caráter presentativo não se ligar à materialidade do som, mas sim ao que é significado "através do som", não estando no próprio som o significado musical. Clifton não explora o tema da audição sonora frente a musical e este assunto pode ser encontrado em Roman Ingarden, e de modo mais definitivo, em Pierre Schaeffer. De qualquer modo estes trabalhos como outros explicitam a não coincidência entre uma escuta e outra.

Esta definição de música é um pressuposto muito mais válido do que os já utilizados por Clifton, pois caso se queira fundamentar uma análise musical se deve primeiro postular seu objeto de estudo, como dependente ou independente de sua materialidade, e mais importante, quais são as relações que se estabelecem entre o sonoro e o musical. O que esta distinção, entre o objeto e sua experiência, ou sobre a música como possível apenas na presença de seres humanos faz, é deslocar o centro das investigações – de demonstrar como, e, em que medida, o fenômeno musical é uma construção humana, demonstrando também em que medida o podemos descrever e qual o significado de uma descrição fenomenológica deste fenômeno - para um debate sobre o comportamento musical de diferentes culturas e as maneiras como o som pode ser interpretado por elas, criando um debate sobre música e não-música que acaba enfraquecendo o intuito de suas proposições. A definição de música de Clifton parece ser o primeiro terreno firme conquistado, pois dela podemos retirar um certo caráter de pesquisa, embora possa pertencer a teorias diversas e divergentes. Todavia, ao descrevê-la como um fim em si e caracterizá-la como independente da materialidade, Clifton nos remete imediatamente ao conceito de

---

<sup>33</sup> De acordo com Spencer presentativo é: conhecimento que se tem quando “o conteúdo de uma proposição é a relação entre dois termos, ambos diretamente presentes, como quando machuco o dedo e estou simultaneamente ciente da dor e da sua localização” (*Princ. Of Psychology*, 423 In, Abbagnano 789)

"Finalidade sem fim" de Kant, Clifton faria um uso deste conceito sem radicalizá-lo, pois no filósofo se define desta maneira:

A conformidade a fins pode, pois, ser sem fim, na medida em que não ponhamos as causas desta forma em uma vontade, e contudo, somente podemos tornar compreensível a nós a explicação de sua possibilidade enquanto a deduzimos de uma vontade. Ora, não temos sempre necessidade de descortinar pela razão (segundo a sua possibilidade) aquilo que observamos. Logo, podemos pelo menos observar uma conformidade a fins segundo a forma - mesmo que não lhe ponhamos como fundamento um fim - como matéria do *nexus finalis* - e notá-la em objetos, embora de nenhum outro modo senão por reflexão. (Kant 1993: 65)

A consciência da conformidade a fins meramente formal no jogo das faculdades de conhecimento do sujeito em uma representação, pela qual um objeto é dado, é o próprio prazer, porque ela contém um fundamento determinante da atividade do sujeito com vistas a vivificação das faculdades de conhecimento do mesmo... (Kant 1993: 68)

Outra importante definição de música em Clifton diz: "música é a atualização da possibilidade de qualquer som que seja apresentar a algum ser humano um sentido que ele experimenta com seu corpo" (Clifton 1983: 1). Embora possa ser interpretada no mesmo sentido da primeira, esta definição não apresenta uma formulação rígida e acarreta alguns mal entendidos, pois quem produz sentido são os homens e não os sons. Corrigindo teríamos: "Música é a atualização da possibilidade de qualquer ser humano significar um som qualquer que ele experimenta com seu corpo." Esta variante, porém, não encerra ainda os problemas da formulação. Música foi denominada como um sentido não especificado que experimentamos com nosso corpo.

A audição de uma sirene pode causar certos receios, principalmente para um assaltante. Teríamos o sentido "carro/policial/medo" experimentado pelo corpo a partir dos sons. Seria este um caso musical? Um pouco adiante, Clifton caracteriza o objeto musical como não pertencendo ao mundo, como carros e árvores pertencem. Enquanto mero signo de objetos, o som não seria classificado como musical, mas poderia classificar-se como musical qualquer outro sentido estabelecido a partir dos sons que não se relacione com o mundo objetivo? Posso associar a determinado som determinadas reações e emoções, e não há razão para que elas sejam também musicais. A noção de envolvimento pessoal deixa esta possibilidade em aberto, o que expõe a contradição: a música é um fim em si mesmo

ou a música é "algum" sentido estabelecido através dos sons pelo meu corpo, metabolismo, pensamento, etc.

A definição de música permanece válida, no que diz respeito a seu sentido presentativo, como um importante passo para uma futura descrição do fenômeno musical, sobre este ou aquele fundamento, mas não esclarece o suposto fato de haver música apenas na presença de seres humanos. Em outros termos: não estão presentes nem o fundamento da definição de música nem a especificidade desta definição. Por um lado, ela se apresenta como uma mera justificativa para os diversos tipos de comportamento musical encontrados nas diversas culturas. Por outro, ela garante sua qualidade exclusiva à significação dada pelos sons, ponto este que não há como ser negado por nenhuma definição musical.

A primeira suposição<sup>34</sup> foi analisada com o objetivo de explicitar a estrutura argumentativa do primeiro capítulo, vamos agora analisá-la em suas relações com as outras duas suposições. Temos, primeiro, a afirmação de que só há música na presença de seres humanos e, depois, que música possui um sentido presentativo, um fim em si mesma. Elas não se esclarecem suficientemente. A música para os homens pode configurar um comportamento "antropológico", onde a descrição do fenômeno musical envolveria, de acordo com os métodos pertinentes, o rito, os participantes e o papel da música no conjunto. Mas se a música existe apenas no mundo humano, fruto de uma consciência intencional, o caminho pode sugerir um estudo de tipo psicológico, ao modo de Brentano, ou Fenomenológico, ao modo de Husserl. Mas nada impede, porém, tratar-se de um estudo Ontológico, ao modo de Heidegger, ou mesmo Existencial, ao modo Sartre. O tema do ser humano, no conjunto destas escolas, perfaz uma diversidade de estudos específico, embora associados a uma mesma tradição. O mesmo acontece com a afirmação de que a música possui um fim por si e através dos sons, cujo significado é presentativo. Ainda que se trate de uma sentença chave para qualquer estudo da música, ela não implica qualquer caráter investigativo definido. Todos os campos acima, e muitos mais, lhe são compatíveis.

Pergunta-se então, finalmente, como Clifton pretende descrever o fenômeno musical? A primeira suposição - "que palavras podem descrever objetos musicais e sua experiência, pelo menos na medida em que é possível encontrar, no sentido das palavras, algo bastante próximo do sentido da música" - já é problemática o bastante. Não há o

---

<sup>34</sup> Ver "primeira suposição" na página 51.

vislumbre de nenhum laço necessário entre todas as suposições. Elas antes parecem correr independentes, prejudicando assim o conteúdo geral do capítulo, que, embora apresente insights isolados, não articula um todo coerente. Clifton faz ainda a distinção entre uma descrição ordinária e uma descrição fenomenológica. A segunda se caracterizaria por descrever aspectos da experiência que são dados na experiência, mas não são redutíveis a nenhuma experiência particular,<sup>35</sup> em outros termos, uma descrição fenomenológica concentra-se não em fatos, mas em essências. Embora esta concepção de descrição não se relacione com a primeira suposição, podemos, a partir dela, entender melhor o sentido da descrição propriamente fenomenológica. Esta mudança de formulação da descrição acontece na página nove. Na página seis lemos: "temos que estar prontos para admitir que descrever uma experiência significativa é em si [a experiência] significativa"(Clifton 1983:6), o que traz de volta o tema da diferença entre conteúdo musical, conteúdo expresso através da linguagem e conteúdo literário<sup>36</sup>. A descrição de algo só pode se tornar significativa enquanto tal se seus aspectos descritivos, próprios da linguagem, exprimirem um valor literário por si. Mas esquecendo este emaranhado conceitual, podemos analisar a descrição sob o modo que se coloca na partir da pagina nove. Localizemos, portanto, o que Clifton entende por essência.

Essência é contraposta a fato, como o universal frente ao particular. Clifton exemplifica: uma sonata de Mozart pode ser interpretada em diversas ocasiões de diversas maneiras, e podemos não concordar com o andamento ou o fraseado, entre outros fatores. (Clifton 1983: 9). Esta comparação não pode ocorrer apenas em função da aparência da sonata, pelo menos não factualmente, pois ela está sendo executada justamente no andamento do qual discordamos. Só podemos julgar desta maneira com referência a um universal ou a uma essência. A mera aparência não promove nada de essencial e só acontece por participar de essências intencionais. Esta relação entre o universal e o particular não pode ser rompida nem hierarquizada. É a relação típica da consciência entendida como Exemplarismo, que difere do tratamento de Clifton: "a relação entre uma essência, estudada refletidamente, e sua apresentação em alguma experiência individual envolve conhecimento, sentimento e julgamento" (Clifton 1983:15). Se a distinção entre

---

<sup>35</sup> " Thus, one of the most important distinctions..." (Clifton 1983: 9)

<sup>36</sup> Ver seção *Descrição em Clifton* na pagina 45.

particular e universal foi bem utilizada na tentativa de se definir essência, ela não foi suficientemente esclarecida, pois, ao menos em Husserl ela não envolve sentimento nem julgamento. Trata-se de uma operação que funda o próprio conhecimento e não apenas o envolve, Clifton fala em "descobrir o que a respeito do objeto e de sua experiência é essencial" (Clifton 1983: 9), lembrando que a fenomenologia não reconhece possibilidade alguma de encontrar a essência de um objeto-em-si, fora da experiência.

Ainda sobre o aspecto da relação universal e particular no fenômeno musical, Clifton fala de Espaço e Tempo como aspectos universais: "outras peças podem revelar formas outras de espaço [...] que são diferentes." (Clifton 1983: 15). O autor associa assim ao espaço e ao tempo a função de subsumir o fenômeno em um evento circunscrito, particularizado, ou seja, individual, quando, para a filosofia transcendental, este papel é dado pelo entendimento através das categorias.<sup>37</sup> Este ponto vai se revelar mais importante nos outros capítulos, onde Clifton tenta definir espaço e tempo de modo muito particular. Por ora, limitemo-nos a observar que, do ponto de vista da fenomenologia, espaço e tempo contribuem para formas muito mais gerais do que particularizadas do fenômeno musical e não se prestam para uma análise de essência de uma obra específica, mas sim da percepção em geral. "Reconhecer a gavota como peça demanda as noções de tempo, movimento, espaço e sentimento", escreve Clifton (Clifton 1983:16). Mas, para a fenomenologia, tempo e espaço são categorias distintas do movimento, e este também se diferencia do aspecto do sentimento.

Clifton observa que "essências não podem ser encontradas dentro de uma única apresentação e manter seu status como essência" (*ibid.*) para, em poucas linhas a seguir, afirmar que "o geral é dado no particular, enquanto o particular é identificado precisamente pelas suas qualidades gerais." (*ibid.*). Clifton entende por essência o resultado entre uma coleção de amostras onde características comuns são encontradas, justamente o procedimento das ciências exatas rejeitadas pelo autor. Clifton não define em que medida o particular se estabelece sob essências e em que medida a experiência da essência só pode ser dada através do particular: "Eu não levo a gavota além, no sentido de lançá-la em um

---

<sup>37</sup> Como o tempo, "o espaço não representa qualquer propriedade das coisas em si, nem essas coisas nas suas relações recíprocas; quer dizer, não é nenhuma determinação das coisas inerentes aos próprios objetos e que permaneça, mesmo abstraído de todas as condições subjetivas da intuição. Pois nenhuma determinação, quer absolutas, quer relativas, podem ser atribuídas antes da existência das coisas a quem convém, ou seja, a priori" (Kant 1985:67)

estudo do espaço em geral". Novamente o que está em jogo é a definição de descrição. Não faz sentido descrever o conteúdo específico de uma peça, e não existe nem a possibilidade de fazê-lo. O que podemos localizar são essências que fazem de minha escuta, algo musical.

Embora encontremos entre as suposições, ora afirmações com claro paralelo fenomenológico, ora de algum relevante interesse independente de qualquer teoria, de forma geral não é possível concluir que estas suposições compartilhem como o todo de uma totalidade metodológica típica da fenomenologia. Encontramos afirmações que se contradizem ou não apresentam um conteúdo completo.

Os dois primeiros pontos, **1** e **2**<sup>38</sup>, incorrem numa conclusão silogística: Do primeiro ponto podemos destacar dois aspectos musicais, a saber, seus objetos e a experiência desses objetos, então podemos concluir a partir da segunda suposição do ponto 2 (de que só há música para seres humanos), que há, então, música apenas enquanto experienciada, pois seus objetos só existem enquanto experienciados pelos seres humanos. Isto excluiria a afirmação de Clifton de que podemos destacar dois aspectos musicais, seus objetos e a experiência humana deles, pois ele mesmo afirma que só há música enquanto que experienciada por seres humanos.

Há também uma flutuação entre o caráter Antropológico e Fenomenológico, na terceira suposição do ponto **2**. Como também os casos de flutuação entre conceitos de Order e envolvimento pessoal<sup>39</sup>, cruciais à tarefa de descrição.

### **O ponto 3 - O método de escuta.**

Podemos dizer que os elementos do terceiro ponto: “Se faz necessário uma espécie de experiência, a garantir um acesso privilegiado do fenômeno musical, permitindo uma descrição válida intersubjetivamente”, “deixar que a composição nos fale<sup>40</sup>” (Clifton 1983:6), indicam um método de escuta, e este método requer uma postura especial do

---

<sup>38</sup> Ver Página 51

<sup>39</sup> Ver o Ponto 1. A presença da dicotomia sujeito x objeto.

<sup>40</sup> Ver seção: *Os fundamentos de Clifton*.



ouvinte. "Devemos estar dispostos a deixar que a composição fale conosco, deixá-la revelar sua própria ordem e significação"<sup>41</sup> (Clifton 1983: 6), seguindo: "nós temos que estar dispostos a questionar nossas suposições sobre a natureza e o papel dos materiais musicais."<sup>42</sup>(*ibid.*). Esta é uma formulação bastante radical e implica na epoché fenomenológica de Husserl. Neste ponto podemos discordar da estratégia que Clifton utiliza por todo o capítulo, que é a de formular frases que se referem a conteúdos fenomenológicos (Husserlianos) sem que estas frases surjam como conclusões e nem como introdução a algum conteúdo. Como principais exemplos estão seu conceito de descrição e sua caracterização da música como idêntica a si, e, em menor grau, a utilização de Clifton do conceito de essência, sem esclarecê-lo suficientemente. Estas permanecem como frases isoladas, reconhecidas por aqueles que já possuem algum conhecimento da área, mas obscuras para aqueles que não localizam suas citações. Por isto podemos classificar estas duas formulações como conselhos, por não estarem fundamentadas e por não se poder reconhecer nelas nenhum método específico. Questionar nossas suposições é uma tarefa que necessita de esclarecimentos quanto ao seu procedimento, por um lado, deixar que a música fale conosco, e, caso ela diga algo que até então não havíamos nos deparado, deveremos estar dispostos a aceitar isto. Em outro sentido, só aceitaremos algo quando este se impor como verdadeiro. A importância do ritmo e da nota, não creio que seja um mero fruto do comportamento de uma dada cultura, mas sim características musicais que se impõem na significação musical, portanto, deixar que algo se mostre, mesmo que não concordando com aspectos já reconhecidos parece ser uma postura ética desejável, mas de que modo podemos experimentar isto na escuta é uma questão ainda a ser explorada por Clifton.

Clifton recorre ao termo Husserliano *Erlebnis*, que em Português é traduzido como vivência, esta experiência auditiva é propriamente a postura especial que Clifton quer caracterizar, se diferenciando de uma experiência em geral *Erfahrung*.

Clifton demarca a diferença entre estas experiências a partir da interpretação desta seguinte sentença: "Eu odeio ver este sol da tarde se pôr", imaginando um cantor desta sentença que principia um sentimento de tristeza ou abatimento. Esta experiência se explica

---

<sup>41</sup> "First, we have to be willing..." (Clifton 1983: 6)

<sup>42</sup> "Second, we have to be..." (*ibid.*)

pela noção de envolvimento pessoal, pois os sentimentos foram inquestionavelmente vividos, mesmo que o que esteja sendo dito, a matéria, não se atrele intrinsecamente aos sentimentos vividos, estes possuem causas outras. Para a avaliação deste caso não importa a noção de Evidência, o que é preocupante no caso do estudo musical, mas não o é para o caso de um ramo da psicologia que estuda exatamente este tipo de conexão. Se não nos atermos à parte material do evento musical, à sua *hilé*, passaremos do domínio musical para o psicológico, pois estaremos nos desvencilhando de nosso ponto de partida que é a música enquanto tal, anteriormente postulado por Clifton. O devaneio e o engano não foram retirados da filosofia de Husserl, eles permanecem como possibilidades, e, entender a possibilidade destes acontecimentos faz parte de uma análise fenomenológica. A amplitude total de um fenômeno, as significações últimas que ele pode estabelecer são praticamente inesgotáveis, estabelecer um conceito de descrição da experiência, cunhado sobre as várias possibilidades de um fenômeno qualquer, se iguala a uma "experiência em geral" *Erfahrung*, e descrever o que há de essencial em determinado fenômeno, seria próprio de uma descrição musical fenomenológica atenta ao fenômeno musical em sua *Erlebnis*.

#### **O Ponto 4 - Razões do método.**

O ponto número 4 indica razões gerais para se empreender uma descrição musical e traz razões muito amplas que acabam por se destacar do resto da obra. Segue-se sua razões: "Ato de comunicação comigo mesmo, onde explicito conhecimentos em mim latentes"<sup>43</sup> (Clifton 1983:6). Trazer conhecimentos latentes<sup>44</sup> não configura pesquisa. Encontro sobre a forma latente tudo aquilo que funda minhas crenças, ações, comportamentos, escolhas, em resumo todos os nossos preconceitos estão latentes em nós. O ato de comunicação com nós mesmos me parece um bom exercício para a vida em geral, mas estas questões estão fora do campo específico da análise musical, pois empreender um método de análise para que

---

<sup>43</sup> "For one thing, in describing..." (Clifton 1983: 6)

<sup>44</sup> Francis Bacon chamava de Latente, o processo natural que vai da causa eficiente da matéria sensível à forma, ou seja, o processo de constituição da forma (Nov. Org., II,1). Os processos intrapsíquicos latentes dos quais falava a psicologia do século passado hoje são considerados inconsciente ou subconscientes. (Abbagnano 1998: 600). Para o empirismo de Bacon a determinação da forma está a cargo da matéria, sua enformação é mero processo causal, Kant virá a demonstrar o erro desta teoria.

entremos em contato com o que já está meramente dado e apenas não explicitado, não me parece ser uma boa razão. Novamente o conceito de descrição de Clifton parece esquecido, aqui, descrever, pode ser qualquer coisa que se refira aos nossos pressupostos ou preconceitos. O exercício pessoal dispensa qualquer referência a essências, ao conceito de Order, como outros. Esta razão não produz nenhuma finalidade requerida por um método de análise que se quer prático. "A experiência de padrões musicais pode contribuir ao entendimento de padrões naturais dados pelo mundo: natureza imita a arte"<sup>45</sup>(Clifton 1983:6). O conceito de mundo, ou melhor, a idéia de mundo é extremamente ampla e não se sabe se a análise musical pode contribuir melhor do que a metafísica ou a teologia para o desenvolvimento desta idéia, o mesmo acontece com a Natureza, que em um sentido é estudada pelas ciências positivas e em outro pelas ciências ocultas. Até então, havia entendido que a descrição que Clifton empreende destina-se à música enquanto tal, mas se a razão de se descrever é a de conhecer o mundo ou a natureza penso que o caráter do estudo deveria ser outro. "Finalmente, descrição é significativa porque envolve uma pessoa em diálogo com outra"<sup>46</sup> (Clifton 1983:7). Esta não é uma razão para se descrever, mas sim para se manter em diálogo, após a descrição feita. Uma razão é um motivo para que empreguemos um método, é o fim a que ele se propõe, e o fim não pode ser a comunicação, comunicamos apenas aquilo que se encontra em um formato que possibilite sua comunicação, como comunicar algo não descrito?

A única razão que pode ser classificada como tal é a seguinte: "contribui ao crescimento da sensibilidade musical."<sup>47</sup> (Clifton 1983: 6). Trazer conhecimentos latentes não significa trazer conhecimentos novos, muito pelo contrário. Já a razão de se descrever música para contribuir em nossa escuta é uma razão desejável e pode mesmo guiar uma análise. Se esta é a razão que Clifton estabelece como o centro de sua obra analítica, então o modo como as idéias de essência, descrição e envolvimento pessoal articulam o conjunto de sua obra para a consecução de seu fim deveria ser exposto.

A obra de Clifton, a partir da crítica exposta, mostra a necessidade de se ter fundamentos filosóficos bem alicerçados, pois a falta de uma teoria, idéia regulativa ou coerência metodológica, isola as diferentes sentenças de uma mesma obra, não gerando

---

<sup>45</sup> "Insofar as music is of the world..." (Clifton 1983: 6)

<sup>46</sup> " Finally, description is meaningful..." (Clifton 1983: 7)

<sup>47</sup> "Third, the uncovering of latent knowledge..." (Clifton 1983: 6)

uma percepção de finalidade, consequência e sentido da obra. É necessário um fundamento que parta de considerações elementares, que se articulem a partir de um mesmo pressuposto, para que desta base salte as finalidades inerentes ao método, a possibilidade de extração de consequências e em última instância, que este método signifique exatamente o que postula sua teoria fundante, como sua extensão natural. Por toda a obra deve haver um sentido fenomenológico perpassando seus enunciados.

## **Capítulo 3**

Investigação musical fenomenológica.

## Descrição do Fenômeno Musical

---

O início de uma investigação fenomenológica corresponde exatamente à mudança da atitude natural para a atitude fenomenológica, implicando na suspensão de todas as crenças da atitude natural, trata-se portanto de uma *epoché*. Temos que pôr entre parêntesis todas as definições já propostas acerca do que é a música, de seus significados, de seus ritos, de sua história e de toda informação que se vincule a ela, e procurar um dado que, enquanto termo essencial, resista a toda dúvida. Portanto, toda musicologia está afastada desta tarefa, a de se fundar fenomenologicamente o campo essencial das possibilidades tanto da experiência como do sentido musical, e por decorrência, de toda a sua atividade. A tarefa de buscar os fundamentos de qualquer ciência depende de um esforço filosófico que se coloca de fora do habitual jogo científico, exemplificado aqui pela musicologia, assim, nenhuma musicologia, ou, nenhuma teoria musicológica atual pode proporcionar um giro epistemológico autêntico pois o próprio princípio da epistemologia reside em dar razões a uma ciência, e não em ser sua mera aplicação. Esta pesquisa pretende identificar e descrever, de modo elementar, as intenções musicais que se conjugam num processo final de criação do sentido musical, como vivenciado por nós.

Em uma primeira aproximação do que seriam os fundamentos para uma análise musical fenomenológica e já tendo noção suficiente do método fenomenológico devemos obrigatoriamente começar pela descrição fenomenológica de nosso objeto, praticando o primeiro nível da *epoché*, ou, redução psicológica.

Por música entendemos cotidianamente, na atitude natural, um certo objeto formado por sons, possuindo uma existência real, no mundo. Esta existência é percebida de maneira espontânea por todos que possuem audição, e percebemos de modo semelhante, embora algumas pessoas se interessem mais do que outras. O significado desta música está contido nestes sons produzidos pelos instrumentos, ou na “emoção” que sentimos ao escutá-la, ou na dança e no rito social da qual faz parte. Nossa escuta se dispõe a escutar exatamente o que soa e o nosso juízo é capaz de avaliar se o que escutamos faz parte de nossa cultura, e se dentro da minha cultura ela representa os valores que pratico, rejeitando-a ou aceitando-a.

Todo este costume faz parte de um mundo que agora eu ponho em parêntesis, não apenas os costumes e objetos, o próprio mundo do qual tudo faz parte. Subsiste ainda sob esta dúvida metódica de tudo apenas o próprio sujeito que duvida. A referência ao eu é justamente a referência psicológica que esta primeira redução implica, todo o mundo que se encontra em parêntesis é um mundo referente a um eu, que percebe música e ajuíza sobre música, todo este mundo é percebido pelo sujeito, antes de tudo o sujeito atesta a existência do mundo por sua própria percepção, em um nível psicológico, e neste nível é que tenho consciência e só a partir deste nível é que posso postular a existência de um mundo. O eu psicológico promove um giro essencial, converte o mundo da atitude natural em produto de uma instância subjetiva, o “eu” passa a ter a primazia da constituição deste mundo que a atitude natural observa. Neste nível a constituição de todo o campo musical só pode acontecer via uma constituição subjetiva<sup>1</sup>

Não há dúvida que devemos estar conscientes de que nossa matéria de estudos não é a música como objeto transcendente nem como uma construção social, política ou histórica, mas sim ao fenômeno musical como se apresenta à nossa consciência, pura e simplesmente. Em um nível a música é exatamente um acontecimento sonoro que se desdobra em temas, frases, harmonias, ritmos, movimentos, timbres, dinâmicas, andamentos, texturas, intervalos, métricas, etc. E todos estes acontecimentos se dão em nossa subjetividade, e os percebemos tal como se apresentam ao nosso ouvido. Quando estamos em uma distância razoável da fonte sonora que produz o material musical podemos ouvi-la mais confortavelmente, estando muito perto ou afastado podemos nos incomodar ou nos concentrar, porém estas determinações espaciais podem até invalidar a nossa escuta, a escuta musical necessita de local e condições propícias. Dadas as condições necessárias podemos dizer que escutamos os sons por completo, pois diferentemente da percepção de objetos visuais, o som não é estático e não possui uma forma em três dimensões como os objetos visuais. No parágrafo 14 sob o título de *O sombreamento captativo e afigurativo do objeto*, na *Sexta Investigação Lógica*, Husserl demonstra como a percepção possui um ideal de perfeição, diferentemente de sua característica forma de aparição, que é lacunar:

---

<sup>1</sup> Subjetivo aqui não se iguala à ideologia Subjetivista. Esta última significa tudo aquilo que possui como referência o sujeito, como sinônimo de “variável”, “que varia de pessoa a pessoa”, “duvidoso”. Subjetivo aqui se identifica com a subjetividade transcendental de Kant, ver o termo no Capítulo 1, *Introdução à fenomenologia*.

Essa relação comum que pertence ao sentido de toda percepção, a relação ao próprio objeto em si, e, assim, ao ideal da adequação, também se manifesta na co-pertinência fenomenológica de diversas percepções relativas ao mesmo objeto. Numa percepção, o objeto aparece deste lado, na outra, do outro lado, de uma vez perto, de outra vez longe, e etc. Apesar de tudo isto, em cada uma delas está “ai” um único e mesmo objeto, em cada uma delas é intencionada em conformidade com o montante global daquilo como-o-que ele nos é conhecido e presente nessa percepção. (Husserl 1980: 47)

Diante de um objeto visual temos apenas a percepção parcial de sua constituição, vemos as características que se apresentam frontalmente a nós. Veja o caso de um cubo colocado a frente de nossa visão, onde só pudéssemos ver um de seus lados: não temos acesso visual à parte de trás do objeto e nem aos ângulos mais fechados, como nos lados e na parte superior, se quisermos ter acesso a estas imagens, e a uma imagem completa do cubo, teremos que contornar o objeto. Com o som este processo não se verifica, porém, em uma sala de concerto podemos nos posicionar em diversos lugares, acentuando ou escondendo certas características, dependendo da posição dos instrumentos e do próprio projeto da sala, mas, salvo raras exceções, nenhum som é excluído, apenas mais ou menos ressaltado. O sombreamento acontece, no caso musical, no exato limite entre o sentido sonoro e musical. O som, como um processo temporal dinâmico possui uma evolução temporal onde varias de suas qualidades se transformam, desaparecem e emergem durante sua existência, neste sentido o conteúdo total de um som não pode ser capturado imediatamente de seu ressoar, é necessário aguardar sua evolução. A nossa única limitação se encontra na capacidade de ouvir, relativos à qualidade deste som em relação com a intensidade e à altura de seu acontecimento, sendo este não um caso de sombreamento do objeto musical, mas sim de um limite. Em uma escuta musical, muitas vezes, a evolução das qualidades sonoras não pode ser acompanhada em sua totalidade, muitas vezes nem se quer que isto aconteça. O acompanhamento de questões puramente acústicas pode estar incluída na música, como no caso de compositores que utilizam da ressonância, do espectro sonoro e outros parâmetros como componentes de suas obras, podem concorrer contra o entendimento da música, como numa polifonia onde se quer o máximo de vozes sobrepostas, apenas no sentido de um jogo matemático, onde a execução se tornaria um “empecilho” ao entendimento da obra, ou simplesmente se dar paralelamente à escuta musical, sendo percebido sem concorrer decisivamente ao entendimento da obra. Nestes



dois últimos casos o fato da qualidade sonora se dar através do tempo acaba não influenciando na percepção musical, enquanto que no primeiro caso esta qualidade do som é essencial. Porém o caráter de sombreamento captativo que verificamos nos objetos visuais acaba não tendo paralelo na percepção musical.

A apreensão musical depende enormemente de nossa própria concentração, e quando ela é plena nos vemos em uma crescente arquitetura que consiste na verdade não em planejamento, mas em descortinar sua forma, nos deparamos com repetições (retorno ao mesmo), com temas e contra-temas, partes que se remetem a outras partes, a encaixes, a coisas que não se encaixam, transformações, especulações, tudo isto nós buscamos e criamos, a referencia ao nosso eu psicológico nos dá uma liberdade ao qual a atitude natural simplesmente desconhece, sabemos cada vez mais do modo como escutamos, e dentro destes modos conseguimos nos mover como que infinitamente. Novos modos de escutar podem ser incorporados também, e novos modos podem ser descobertos em um terreno que se apresenta como um quebra-cabeça, o desafio deixa de ser do compositor, a música, por nossa subjetividade, deve ser descortinada.

O fenômeno musical reduzido não encerra mais nenhum significado dado, por isto se abre a todos os seus elementos, e vemos emergindo de nós mesmos várias qualidades, formas, sentidos e etc. A redução psicológica nos dá uma visão da diversidade do fenômeno.

O segundo passo da redução fenomenológica é a redução *eidética*. De posse do nível psicológico a redução *eidética* ascende ao campo dos processos da consciência, diferente da redução psicológica que usufrui livremente destes processos sem se conscientizar deles. Ao final do processo esta redução resultará nas essências, conceitos *a priori* ou atos intencionais que determinam o fenômeno musical, na sua experiência e significação como tal.

Não há como negar a existência de uma experiência musical, nem que homens se dedicaram a obras exclusivamente confeccionadas e executadas dentro e para uma experiência musical, como também instrumentos, salas de concertos, livros e teorias, todos se relacionam e atestam a existência de uma experiência que move uma gama de atividades, e o núcleo inegável de todos estes objetos se concentra numa experiência particular que possuímos, a experiência musical. Neste ponto não nos interessa o “por que” da experiência

musical, e sim o seu “como”, a caracterização do modo como a experiência musical existe tal como se percebe. Uma postura diversa procuraria as causas e comportamentos sociais de uma escuta, ou a estrutura do aparelho auditivo em comparação com as propriedades perceptíveis do som, isto não nos interessa, estamos interessados na experiência musical, no modo como lidamos diretamente com ela em uma sala de concerto, no aparelho de som, compondo ou executando obras, e, como, dentro destas atividades, entramos em contato com um sentido musical<sup>2</sup>.

Entender que a experiência musical existe, e existe porque eu posso estar consciente dela e exatamente porque ela possui sentido é simplesmente uma obviedade, mas para que não percamos nem uma etapa da formação da experiência musical é necessário entender mais claramente mesmo esta primeira etapa.

A redução psicológica já nos mostrou como o campo da experiência musical e do sentido musical está aberto à nossa subjetividade, e como nós constituímos a parcela ativa da constituição da atividade musical como um todo. Dado esta redução podemos nos conscientizar de nossa própria experiência e sentido musicais.

Passemos agora ao campo *eidético*, onde nos voltamos para os processos intencionais que compõem toda a possibilidade do musical, assim, a experiência e o sentido musical deixam de ser meramente atestados para dar lugar a uma investigação *eidética*, que investiga suas formas essenciais de ação.

Consideremos uma sucessão lógica: do que nos apercebemos primeiro? Do sentido musical “em pessoa” ou da existência de um sentido musical? Obviamente, para termos consciência de um sentido musical devemos ter um sentido musical já constituído. Mas e na experiência comum, atinamos para a existência de um “sentido musical”? Obviamente não, a atitude natural circula entre os significados estabelecidos, a pergunta sobre o sentido musical faz parte da atitude fenomenológica que a redução fenomenológica promove.

Bom, podemos dizer seguramente que existe uma experiência musical e um sentido que se destaca a partir desta experiência este sentido que emerge de nossa experiência vou

---

<sup>2</sup> “Toda vivencia intencional es, gracias a sus elementos noéticos, justo noética; es su esencia albergar una cosa como la que llamamos ‘sentido’, y eventualmente un múltiple sentido, llevar a cabo sobre la base de este dar sentido y a una con él nuevas operaciones que resultan precisamente ‘con sentido’ por obra de el” (Husserl 1949: 213)

denominar de *sentido-musical*, e ao processo da experiência capaz de destacar este sentido de *experiência-musical*.

Como se dá a capturação deste *sentido-musical* dentro da *experiência-musical*? Para facilitar a pergunta: ela acontece imediatamente ou mediante alguns processos? São estes processos conscientes ou inconscientes? Estamos passivos ou ativos neste processo?

### *A intenção-musical.*

---

Podemos nos remeter a três situações muito comuns em nossa escuta cotidiana:

1. Escutamos algo. A experiência e o *sentido-musical* emergem espontaneamente, imediatamente.
2. Escutamos algo e não entendemos bem o que acontece. Mas em pouco tempo parece que “atinamos” e como que “entramos” na *experiência-musical*.
3. Estamos em uma escuta desconfiada, que parece ser uma *experiência-musical*, mas quanto ao seu sentido, parece não estar pleno, ou porque discordamos, ou porque não entendemos, mas com o decorrer do tempo o entendimento surge e parece estar significada toda a *experiência-musical*.

A primeira situação nos faz crer que o *sentido-musical* surge espontaneamente, sem qualquer participação de nossa vontade, surgiria imediatamente e involuntariamente, como os batimentos cardíacos. A segunda situação sugere que algo atrapalhou a *experiência-musical*, mas superado o problema, chega-se à experiência e imediatamente em seu sentido, como na primeira situação. (Mas, porque na segunda situação não entendemos que estávamos diante de uma *experiência-musical*? Porque não obtivemos esta experiência imediatamente sendo que estávamos em contato direto com a matéria sonora? É necessário portanto uma ação?)

Na terceira situação estamos de posse de uma *experiência-musical*, sabemos que estamos em contato com algo que produz *sentido-musical*, porém ele ainda não aconteceu, e sua atualização acontece após uma certa progressão temporal da *experiência-musical*, ambos os acontecimentos, a *experiência* e o *sentido-musical* parecem se interligar.

A primeira situação se igualaria à segunda situação não fosse a fase de indecisão que a segunda situação possui. A segunda situação possui um momento não musical que de repente se converte em musical. Dado esta “entrada” no campo musical, a segunda situação nos revela um processo que a escuta da primeira situação não pode revelar. A primeira situação encerra uma escuta da atitude-natural, simplesmente dada e não refletida, já a segunda já nos informa sobre o modo como se escuta, já está reduzida, e atestando esta “entrada” no campo musical. Com a segunda situação vemos que para termos acesso à *experiência-musical* devemos, anteriormente, conduzir nossa intenção para o campo musical, para daí se abrirem tanto o campo da experiência como o do sentido. Há, portanto, uma intenção musical que abre o horizonte musical, caracterizando assim o primeiro movimento da consciência em prol da *experiência* e *sentido-musical*, daremos o nome desta intenção primeira de *Intenção-musical*.

Na terceira situação vemos a *experiência-musical* trabalhar sem qualquer constituição de sentido, ela aparece destacada do *sentido-musical*, e este se constitui posteriormente. Não há aqui nada que impeça que tanto o *sentido* como a *experiência-musical* aconteçam em um mesmo momento, ou pelo menos, de os percebermos assim, então, o *sentido* e a *experiência-musical*, serão eles acontecimentos simultâneos, como na primeira e segunda situação? Ou possuem eles uma relação, embora não-simultânea como na terceira situação? Novamente, assim como a segunda situação expunha um conteúdo fenomenológico, que consistia na percepção de uma intenção que, vamos dizer, “abre” um horizonte musical, a terceira situação demonstra como a *experiência-musical* e o *sentido-musical* não se confundem, possuem momentos diferentes.

Temos, então, o nosso primeiro contato com os processos atrelados à escuta musical, constatamos a existência de uma *experiência-musical*, de um *sentido-musical* e, dado a segunda situação temos uma intenção que se situa entre o musical e o não musical, caracterizando exatamente a abertura do musical. Dada esta abertura podemos então adentrar nos campos específicos da experiência e *sentido-musical*. Apenas neste primeiro

contato já nos vemos em meio a um processo ativo: o processo é justamente esta intenção inicial que determina o modo pelo qual percebemos (se estamos ouvimos tiros, risos, palavras), no nosso caso, esta é uma intenção musical. Este é um processo ativo na medida em que estipula sua visada, que lança seu foco, é uma intenção específica destinada a proporcionar uma *experiência-musical* e um *sentido-musical*.

A *intenção-musical* não possui termos temporais, ela é a abertura de um campo de possibilidades, seu ato não concorre com nenhum componente material, é um puro dirigir-se, porém, ela possibilita tanto a *experiência* como *sentido-musical*.

Já a *experiência-musical* é um processo que comunga elementos puramente subjetivos aos ditos *hiléticos* (materiais). Sua maneira própria de ser é temporal, enquanto a consciência é um fluxo temporal, enquanto que o processo de adequação *hilética* é temporal e enquanto que a sucessão dos diversos fenômenos sonoros também é captada temporalmente.

Quando falamos de processos da consciência estamos falando de intenções, sínteses, atos, etc. Portanto, sempre de uma atividade. Mas quando falamos em consciência de algo, em um uso cotidiano, e não a consciência enquanto uma faculdade, queremos dizer que temos conhecimento ou consciência dos processos que estamos executando. A imediatividade ou mediatividade dos processos não excluem seu caráter subjetivo, apenas indicam diferentes processos, e podemos estar conscientes destes processos (num nível teórico) ou executá-los inconscientemente (em uso cotidiano). Quando falamos em mediatividade, em geral, trata-se de atos que necessitam de um “processamento”, este processamento do mero intuir é quem daria a forma final do fenômeno. Cotidianamente somos levados a crer que resolver uma equação é um processo mediato onde encadeamos cálculos conscientemente, enquanto que atravessar uma rua em meio aos carros seria um processo imediato. Porém ao atravessar a rua também encadeamos cálculos, mas estes cálculos permanecem num nível inconsciente<sup>3</sup>.

O *sentido-musical*, de acordo com a terceira situação, parece saltar de dentro das operações da *experiência-musical* e desta forma o *sentido-musical* seria um processo mediato, pois depende do processamento da *experiência-musical*, ou seja, mais do que um

---

<sup>3</sup> Ver na Introdução, pg.07, o paralelo entre os conceitos de Alfred Schutz de capturação politética e monotética com os conceitos de mediato e imediato.

simples intuir imediato o *sentido-musical* se mostra como que uma conclusão de resultados obtidos na experiência, embora, aparentemente, não tenhamos um controle consciente destes processos. Este atrelamento à *experiência-musical* e a inclusão em um processo temporal nos mostra que o *sentido-musical* surge a partir de uma relação que não é a experiência mesmo, mas uma relação estabelecida durante a experiência. Neste caso o *sentido-musical* poderia ser tanto uma atividade específica que relaciona os produtos da *experiência-musical*, quanto que o mero produto desta relação. O fato do *sentido-musical* se dar durante a experiência não garante que ao escutarmos novamente uma música a relacionaremos da mesma maneira, que o mesmo sentido se produza novamente, como, nada, até o presente momento, garante que a escuta seja um processo acumulativo, que o próximo sentido criado subsuma o anterior.

Toda esta investigação faz parte de um contato preliminar com nosso objeto, com as vivências que imediatamente surgem quando de posse de uma consciência reflexiva de nosso objeto. A *epoché* nos possibilitou um acesso privilegiado aos fenômenos que nos interessam, agora podemos prosseguir a investigação tendo como fundamento:

- 1 – Que existe um processo intencional que nos abre um horizonte de possibilidades de experiência e *sentido-musical*. A *Intenção–musical*.
- 2 – Que a *experiência-musical* é um processo de conformação intencional, não se identificando com o *sentido-musical*, mas sendo sua condição de existência.
- 3 – Que o *sentido-musical* é o fim último da *experiência-musical*.

Por outro lado, a música possui uma prática que se alia a estas operações essenciais descortinadas no parágrafo acima, e a prática musical não pode abdicar destes processos, sob o risco de não se caracterizar como música. A prática não necessita do esclarecimento dos processos intencionais, mas necessita estar em consonância com eles, afinal não podemos fazer música com cores e nem entendê-la a partir de equações.

Enseñamos la experiencia cotidiana que la maestría conquiere un artista maneja sus materiales y el juicio decidido, y con frecuencia seguro, conquiere aprecia las obras de su arte, sólo por excepción se basan en un conocimiento teórico de las leyes que prescriben al curso de las actividades prácticas su dirección y su orden y determinan a la vez los criterios valorativos, con arreglo a los cuales debe apreciarse la perfección o imperfección de la obra

realizada. El artista profesional no es por lo regular el que puede dar justa cuenta de los principios de su arte. (Husserl 1929: 29)

Podemos, em um nível prático, nos referir ao intérprete e ao compositor, e permanece impensável a exclusão destes como participantes de uma escuta, mesmo que da escuta de suas criações. Neste sentido o ouvinte não pode se constituir como um pólo das práticas musicais, ele se torna verdadeiramente a condição de possibilidade delas<sup>4</sup>. Tanto compositor como intérprete podem ser caracterizados como participes “para” uma audição. Eles tendem à audição musical como fim de sua atividade e nesta perspectiva ambos coincidem em sua prática, quer dizer, para o fim de suas práticas.

Não podemos deixar de lado as condições materiais envolvidas em uma audição corriqueira, esta condição é o corpo humano, como produtor de uma composição ou executante de uma composição, o humano possui um papel preponderante nas relações musicais, ele é o único produtor e o único receptor do *sentido-musical*. Ainda não caracterizamos a música como uma arte, exatamente por não corresponder a uma estética, mas sim a uma filosofia da arte o trabalho que aqui praticamos, mas, quando deixamos a cargo do humano e exclusivamente do humano a confecção e recepção do *sentido-musical* vemos imediatamente que a música entendida como uma arte mimética retiraria este papel preponderante do humano.

Como condição material para o *sentido-musical* temos o corpo e nele o sistema auditivo, e para ele a *hilé sonora*, onde a *hilé sonora* é propriamente o conteúdo *hilético* que se preencherá na *experiência-musical*. Como condição transcendental temos a consciência, e nela a intencionalidade. Dados estes dois pólos, o *hilético* e o intencional (o intencional

---

<sup>4</sup> Nattiez considera o fenômeno musical em três níveis de existência: 1- o nível poético (criação musical, papel do compositor) 2 – o nível neutro (a obra, corpo musical) 3 - o nível estético (percepção e recepção, papel do auditor). David Osmond-Smith, crítica esta proposta afirmando que o "nível neutro" representa "uma derradeira tumba para a coisa-em-si de Kant" (Osmond-Smith 1989 94). A crítica de Osmond-Smith é completamente pertinente, mas há também que se analisar o nível estético, que em nosso trabalho corresponde a nada menos do que a possibilidade, a condição da existência da música. Um processo que é o fundamento de tantos mais não pode estar no mesmo nível daqueles que se associam a ele, portanto, me remeto apenas a duas funções que historicamente se fixaram em nossa cultura musical, o compositor e o intérprete, sendo respectivamente produtores e executantes. A existência do fenômeno musical existe apenas para uma consciência, este é o único nível de “existência” que podemos remeter a música, em nossa análise o campo estético dá lugar a uma análise das estruturas intencionais e seus processos, estamos mais próximos de uma Estética transcendental do que uma simples análise estética.

abrangendo o *nóema* e a *nóesis*), podemos nos referir descritivamente aos fundamentos acima descritos, tanto pelo ponto de vista intencional como *hilético*. A abertura do horizonte de possibilidade que a intencionalidade promove seria vazia caso não houvesse matéria(*hilé*) que a preenchesse, do mesmo modo, apenas a existência da matéria(*hilé*) sem a intenção não configuraria nenhum fenômeno, experiência ou sentido, estaríamos cegos para seu conteúdo. Apenas a união do horizonte intencional com a matéria doada é quem funda a *experiência-musical*, portanto, a *experiência-musical* é a abertura do campo intencional musical correspondida e preenchida por uma matéria sonora atual.

A caracterização específica do *sentido-musical* se mostra ainda nebulosa principalmente em relação ao pólo *hilético*, pois não sabemos ainda se o *sentido-musical* é uma intenção independente que promoveria o sentido, ou é uma mera continuação, inerente à *experiência-musical*. Sendo uma intenção independente o *sentido-musical* teria na própria *experiência-musical* sua “matéria”, não haveria dado *hilético* pois sua “matéria” já seria um dado intencional, pois na *experiência-musical* o sonoro já está imbuído de sua intenção musical, e o sentido, como vimos, destaca-se desta experiência.

O som de alguma coisa, como o som do rio, o som de um instrumento, ou o som de uma nota musical por exemplo, não podem ser considerados um material *hilético*, a *hilé* sonora não pode ser propriamente chamada de som, apenas de matéria, em seu sentido mais abstrato, sem qualquer intencionalidade e atributos, ela é o dado captado pelo ouvido e absorvido pela *experiência-musical*, e tanto o compositor como o intérprete trabalham com a produção deste material, e sabem, por experiência, que este material determina nosso trabalho de *experiência-musical*, e, embora por processos diferentes, compositores e intérpretes, trabalham em prol de um mesmo *sentido-musical*. Porém, o material *hilético* não pode ser conhecido por nós e o trabalho prático do músico começa pelo som, que já é um fenômeno com uma forma, extremamente rico em propriedades<sup>5</sup>. O trabalho do compositor portanto é o de ordenar sons, certas propriedades dos sons, para um trabalho

---

<sup>5</sup> Uso a palavra som para designar qualquer fenômeno auditivo, e nota para designar uma frequência estabelecida pela tradição musical, portanto som é usado como sinônimo de Klang (som, timbre, tom) do alemão, por seu significado abrangente. Quando me refiro a material sonoro, no mais das vezes, se atrela à concepção de *hilé* sonora, ou, do dado sensível de onde se origina as representações sonoras, não são portanto fenômeno algum. Quando comparado ao quadro das quatro escutas de Pierre Schaeffer podemos dizer que a *hilé* sonora não possui qualquer representante em seus estudos, pois é um dado anterior à escuta, a sua aparição auditiva. E quanto ao som, como usamos aqui pode se equivaler ao *ouir*, pois pode dar lugar a tantas outras intenções de escuta.



final que é o de compor uma estrutura que produza *sentido-musical*. Em última instância o compositor se interessa por estruturas que produzam o *sentido-musical* que ele visa. O intérprete coordena os sons compostos e visa com isto promover tanto a ocasião do *sentido-musical*, como uma melhor compreensão deste sentido. Ambos trabalham para a mesma operação. Mas o que os diferencia, compositor e intérprete de um ponto de vista fenomenológico? Dentro do que visamos, que é o estabelecimento das intenções que participam da construção da experiência e do *sentido-musical*, a especificidade de ambas as práticas não parece nos conduzir a novas conclusões, pois ambos, compositores e intérpretes, se relacionam com o campo do *sentido-musical*, ambos devem estar em atividade intencional direcionada ao *sentido-musical*, mas apenas enquanto ouvintes do que produzem, pois a prática, por si mesma, pode se estabelecer como um comportamento automático, o que livraria compositor e intérprete da escuta da própria obra ou execução, mas o ouvinte nunca pode se eximir de sua “prática” que é a de visar um *sentido-musical*, e por isto, para o propósito deste capítulo, todo o foco, caso tenha que se concentrar em um sujeito participante da prática musical, deve estar no ouvinte, não coincidindo o ouvinte com o público, pois ouvinte diz respeito ao sujeito reduzido fenomenologicamente, trata-se das condições de possibilidade da consciência de confeccionar *sentido-musical*, não importando sua função na prática musical: instrumentista, regente, compositor, público, etc. Sinteticamente nas palavras de Levi-Strauss: ele diz que a obra musical (e o mito): “aparecem como os maestros cujos ouvintes são os silenciosos executantes.” (In Flusser 1983: 47).

### ***A Experiência-musical***

---

Retomando nossa descrição, e agora definidos e uma vez distinguidos os materiais *hiléticos* dos atos intencionais, podemos caracterizar mais detalhadamente a *experiência-musical* em termos fenomenológicos, indicando e explicitando os atos essenciais para a promoção desta vivência. Em primeiro lugar precisamos caracterizar o ato de conhecimento em geral, sua

capacidade de fundir os pólos *hilético* e intencional em uma identidade: “O caráter do conhecimento é dado ao objeto que aparece na intuição, quando estamos voltados primariamente para esse último, pela circunstância de que a intenção de significação se une ao intuir, ao modo do preenchimento.” (Husserl 1980: 31)

O preenchimento é a ação principal do ato de conhecimento, ele cria uma identidade entre a intuição e a significação. A intenção de significação precisa de uma confirmação da intuição, só assim conseguimos a unidade do objeto. A *experiência-musical* é um campo de preenchimento que deve se preencher de um modo particular, e para este fim podemos recorrer aos conceitos de preenchimento estático e dinâmico de Husserl: “Na relação dinâmica, os membros da relação e o ato de conhecer que os relaciona estão afastados temporalmente, desdobram-se numa figura temporal. Na relação estática, que está aí como um resultado permanente desse processo temporal, elas se recobrem temporal e concretamente.” (Husserl 1980: 30).

Imediatamente relacionamos a *experiência-musical* com o preenchimento de tipo dinâmico, “Na dinâmica, temos num primeiro passo o “mero pensar (= “mero conceito” = mera significação) enquanto intenção de significação absolutamente insatisfeita, que num segundo passo recebe um preenchimento mais ou menos adequado” (Husserl 1980: 30), e isto está correto se nos lembrarmos da terceira situação<sup>6</sup>. A questão do tempo será tratada em detalhes em outra seção. Aqui, no estabelecimento da *experiência-musical*, apenas atentamos para o fato do *sentido-musical* não se destacar imediatamente da *experiência-musical*, mas se ligar a ela enquanto se desdobra no tempo

Este “mero conceito” é quem justamente nos dá na música o momento de “desconfiança” do próprio estado de coisas que se apresenta, mas isto é próprio da *experiência-musical*, ela não pode ser considerada como a significação total da obra, a *experiência-musical* é o momento de preenchimento, a ação de preenchimento do material da intuição em união com a formas de nossa intenção, em constante relação e atividade. Quando entramos neste campo, atento ao que intuímos e ao mesmo tempo atentos às formas significativas, o que visamos, em última instância, é a significação musical, a *experiência-musical* é portanto uma operação necessária à significação musical, mas não

---

<sup>6</sup> “Estamos em uma escuta desconfiada, que parece ser uma *experiência-musical*, mas quanto ao seu sentido, parece não estar pleno, ou porque discordamos, ou porque não entendemos, mas com o decorrer do tempo o entendimento surge e parece estar significada toda a *experiência-musical*.”

pode ser confundida com a mera percepção ou intuição, ela é um momento de preenchimento.

Quando, por exemplo, uma melodia conhecida começa a ressoar, são suscitadas determinadas intenções que vão ser preenchidas na melodia que se desenvolve progressivamente. Algo semelhante ocorre também quando a melodia nos é desconhecida. As regularidades que vigem no melódico condicionam intenções desconhecidas. Naturalmente, essas próprias intenções são plenamente determinadas como vivências concretas; a “indeterminação”, com respeito ao que elas intencionam, é obviamente uma peculiaridade descritiva própria ao caráter da intenção, de modo que, tal como nos casos análogos anteriores, podemos dizer paradoxalmente, e todavia corretamente, que a “indeterminação” (isto é, a peculiaridade de exigir não uma complementação inteiramente determinada, mas apenas a que procede de uma esfera circunscrita por leis) é uma determinação dessa intenção. E, então, corresponde a ela não somente uma certa amplitude de experiência possível, mas, em cada preenchimento atual proveniente dessa mesma amplitude, há um algo comum no caráter do preenchimento que lhe corresponde. (Husserl 1980: 34)

A *experiência-musical* é um campo que progride da expectativa à confirmação, onde a intenção se recobre com os dados já intuídos e deles promove novas e novas intenções dentro de um certo campo de possibilidades, tanto da matéria quanto de nossas faculdades, porém, os novos dados da intuição determinarão novamente a expectativa em uma nova conclusão para daí seguir neste processo. A *experiência-musical* caracteriza-se como uma intenção dinâmica, e por isto suas intenções começam como indeterminadas frente ao material que se segue. Mas e no caso de uma melodia que já conhecemos, produziremos sempre o mesmo sentido? E para o mesmo sentido, é necessário uma mesma experiência?

A atividade da *experiência-musical*, de apreender as intuições sonoras, de criar e recriar intenções signitivas e formais em adequação às intuições, nos parece natural quando estamos diante de uma melodia inédita, mas e quando diante de uma melodia a que já nos habituamos em escutar? Quando temos uma vivência, já significada, de uma música, temos também a memória desta música exatamente como significada nesta vivência, e não podemos nos lembrar de um outro modo pois não o vivemos. Quando escutamos de modo insatisfatório uma música, produziremos uma memória de uma música insatisfatoriamente escutada. Porém, podemos ter retido em nossa memória os componentes concretos da vivência, as intuições sonoras, em desconexão com o sentido apreendido, podemos como que reviver a execução musical e reproduzir novamente sua experiência, como também um

novo sentido. Quando em contato com vivências a que já nos habituamos há decerto um hábito que nos impulsiona, naturalmente, pelas trilhas que exaustivamente cavamos, o que não significa que estes caminhos sejam os mais desejáveis, são apenas os que imprimimos em nossa experiência histórica. Não há nenhum imperativo que determine as regras da repetição do mesmo sentido, a não ser o próprio hábito, e de outro lado, se considerarmos que a forma habitual de experienciarmos o mundo faz parte de nossa atitude natural, o normal é sempre repetirmos aquilo que alcançamos com esforço cognitivo de modo a parecer meramente casual e óbvio. As formas intencionais que usamos numa significação específica irão tender a se identificar como que essencialmente com estas intuições que a preencheram anteriormente, assim as reivindicaremos em uma próxima vivência, e isto faz parte de nossa atitude natural. Porém, o ouvinte interessado, e neste caso todos aqueles que possuem interesse musical mais profundo, desenvolveram fenomenologias particulares que lhes possibilitaram uma atividade fenomenológica, a da posse da consciência de sua própria percepção, por isto são capazes de reavaliar, a partir do material sonoro, entre suas intenções, aquelas que são as mais adequadas, e neste caso a idéia de perfeição pode mesmo guiar uma escuta.

Precisamos ainda determinar mais detalhadamente a relação entre a *experiência-musical* e sua significação para que a elucidação da questão da possibilidade da repetição ou não-repetição do *sentido-musical* possa se esclarecer fenomenologicamente sem recair em uma questão subjetivista<sup>7</sup>. Quando falamos em *experiência-musical* estamos falando de um processo que resultará em um significado musical específico, e quando falamos em significado musical estamos falando de um sentido completo e justificado. Já vimos como a *experiência-musical* é um processo que relaciona dois pólos aparentemente diversos (*hilético* e intencional), portanto, o *sentido-musical*, de certa forma, convive univocamente com estas esferas, e em sentido mais amplo, o seu sentido só pode ser formado a partir de uma união relacional entre estes pólos, feita na *experiência-musical*, formando “um todo.”

Como delimitar “um todo”? Não podemos nos referir ao todo apenas como o período total decorrido desde o primeiro até o último som, o todo é um todo de sentido,

---

<sup>7</sup> O subjetivismo não encontra regras gerais em sua formação de sentido e por isto configura uma experiência que dificilmente pode ser transmitida intersubjetivamente e mesmo, irrepetível a quem a experiência. Fica evidente neste estudo que a música possui um centro intencional e não se trata de uma aleatoriedade significativa que transita por todos os campos, ela possui sua especificidade assim como os demais fenômenos que nos apresentam e como as demais artes.

justificado intuitiva e intencionalmente. Podemos exemplificar isto facilmente nos remetendo a sinfonias, sonatas e quartetos, entre outras formas musicais que possuem intrinsecamente em suas linguagens diferentes movimentos, fazendo parte de sua significação tanto estes movimentos em separado, suas relações entre si, como suas relações para a conclusão de seu sentido como uma obra única. Eventualmente, podemos escutar um movimento, ou mesmo toda uma obra, sem que de fato entremos em contato com um significado equivalente a qualquer grande articulação, como também significar apenas o tema e algumas pequenas variações desta célula. Mas, é possível compreender um movimento sem estar de posse do conhecimento de suas partes?

Aqui estamos em um dilema lógico, o da relação entre as partes e o todo. A *Terceira Investigação lógica: Sobre a teoria do todo e das partes*, de Husserl, nos diz que a relação entre as partes e o todo não precisa ter necessariamente uma relação de fundamentação. Daí a possibilidade de se escutar e entender todo um movimento sem estar de posse do entendimento de suas partes. Mas esta é apenas uma possibilidade, devemos nos ater à *experiência-musical* e ao modo como a apreendemos.

Podemos escutar uma música que possui muitas repetições, que possui poucas repetições ou que mescle em alguma proporção estas duas características. Se repartirmos em pedaços alguma destas musicas teremos, em um modelo probabilístico, pedaços iguais para as que possuem muitas repetições e pedaços desiguais para as que possuem poucas repetições, e isto, se cortarmos aleatoriamente a partir de uma medida de tempo “x”, não tomando nenhum critério musical nesta repartição. Reconhecemos que nem todos os trechos terão *sentido-musical* completo, dependendo da medida de tempo que se empregou em relação às partes da própria música. Se os trechos recortados corresponderem às frases musicais, no caso das frases possuírem períodos bem regulares, cada recorte terá algum sentido, e estes recortes serão semelhantes caso possuam muitas repetições e dessemelhantes caso possuam poucas repetições. Se as frases estiverem cortadas na metade poderemos ter algum sentido, e cortadas em quartos poderemos obter algum sentido, mas, qual é o limite destes recortes? Quando chegarmos às notas separadamente, poderão elas ter *sentido-musical*? Não podemos responder a isto com nenhum argumento lógico ou *a priori*, pois dentro de um discurso musical uma única nota pode ter sentido por si só, mas isto apenas em relação aos acontecimentos, futuros ou passados. A relação entre a *experiência-*

*musical* e o *sentido-musical* não se esclarecerá apenas tentando encontrar dados “elementares”, ou átomos do *sentido-musical*, ela se caracteriza exatamente pela síntese intencional com sua matéria, com os sons:

Una série de sonidos, intuitivamente unitária, por ejemplo, una melodía, es un todo en el cual hallamos sonidos singulares como partes. Cada uno de estos sonidos tiene a su vez partes – un momento de cualidad, un momento de intensidad, etcétera -, las cuales, por ser partes de partes, son también partes de la melodía. Pero es bien claro que la mediatez con que el momento de la cualidad, por ejemplo, del sonido singular, es inherente al todo, no puede atribuirse a nuestro modo subjetivo de dividir ni a ningún motivo subjetivo. Sin duda, es seguro que si el momento de la cualidad del sonido singular ha de ser notado por sí, deberá el sonido mismo quedar <destacado>. La aprehensión particular de la parte mediata presupone el subrayado particular de la inmediata. Pero esta relación fenomenológica no debe confundirse con la situación objetiva a que nos referimos aquí. Es evidente que la cualidad en sí no es parte de la melodía sino en tanto en cuanto es parte del sonido singular; a éste pertenece inmediatamente; al todo formado por los sonidos pertenece sólo mediatamente. (Husserl 1929-III: 53)

O foco intencional pode se dirigir a várias propriedades da matéria sonora como também a vários níveis de sentido, como já foi esclarecido por Husserl, a significação parcial de um conteúdo musical obedece ao sentido da melodia como um todo. Somos capazes de significar temas, contra-temas, desenvolvimento, células, ou até mesmo saltos, tendo como referência a música. Portanto o limite de uma menor parte é o limite de significação que ambos permitem, a intenção de significação em conjunto com a matéria sonora, que por si, não constitui música alguma, mas que não exclui a participação de uma nota ou de todas, como possíveis de aderir *sentido-musical*. Conclui-se que ao repartimos uma melodia devemos reparti-la de acordo com sua peculiaridade de ser um *sentido-musical*, e deste modo só poderemos reparti-la em pedaços que constituam eles mesmos sentidos minoritárias e/ou que constituam parcela de algum sentido, seja do todo ou de uma parte já destacada. A simples repartição de uma melodia em porções iguais ou sob outro critério que não leve em consideração critérios intrinsecamente musicais não pode ser feita, pois seria uma repartição que se refere a uma matéria e não à música.

Podemos nos referir agora não apenas ao “todo” de uma obra como também a “um todo de sentido”, pois mesmo que esta seja uma parte de um “todo”, possui por si só um sentido. Ainda não respondemos devidamente se para formamos o sentido do “todo” nos é necessário a formação anterior de “um todo” como componente fundante do “todo”.

Imediatamente pensamos que é necessário, pois como significar algo sem entender suas partes? Porém, conhecemos o que é uma colheitadeira, sem ao menos conhecer a função de suas partes.

Talvez não seja próprio falarmos em pedaços de uma melodia, pois a palavra “pedaço” tende a nos afastar da temporalidade intrínseca à música e da relação que a *experiência-musical* cria, temporalmente, para a formação do *sentido-musical*. Husserl denomina de *momento ou pedaço abstrato* a “...toda parte que es no-independiente relativamente a un todo T.” (Husserl 1929-III: 49). Se digo, momento, estou me referindo a um pedaço que, embora possua um significado completo, entrará logo em seguida em relação com o material que se segue posteriormente, pois mesmo uma pausa, ou uma pausa bem longa, não é capaz de cessar a linha temporal, que invariavelmente colocará mais material e mais relações, portanto mais partes significativas. Neste sentido, é impossível pensarmos qualquer momento sem sua relação com o passado e o futuro, como também não podemos pensar em um todo musical que não tenha sido dado temporalmente. Quando chegamos ao fim de uma execução musical não chegamos necessariamente ao “todo”, podemos, neste exato momento, nos deparar com nossa própria incompreensão da peça, que até então não havia sido notada. O fim não possui qualquer relação com o todo da peça, mas apenas que o todo da peça se deve ao material apresentado até aquele momento, e de fato, quando nosso entendimento da peça está em um nível pouco razoável, nem identificamos o final como tal. O todo é a significação musical mais abrangente, e se constrói durante as diversas significações, ou, “momentos”, que se acumulam em níveis cada vez mais superiores até chegar à totalidade da peça. Poderemos, durante uma obra, significar alguns “momentos”, e não ter nenhum significado mais abrangente, como por exemplo, de uma forma musical, mas também podemos significar conjuntos de momentos até a sua última possibilidade, “o todo”.

A *experiência-musical* não têm a capacidade de significar, ela é apenas uma ocasião onde o material *hilético* e intencional se acomodam, a *experiência-musical* só pode acontecer passo a passo, e com ela podem caminhar “momentos” de *sentido-musical*. O *sentido-musical*, que é uma relação que acontece no interior das intenções preenchidas e completas, não se prende à temporalidade presente da experiência, ele pode ir e voltar livremente para a confecção de seu sentido e disponibilização de nossa apreciação. Mas é

claro que durante a experiência o *sentido-musical* é construído, e podemos falar que sua presença é extremamente dinâmica pois consegue manter relações a todo o momento, com diferentes partes, em diferentes níveis de organização, e simultaneidade.

Assim, por seu caráter temporal, a música é construída através de sua sucessiva experiência, em constante relação, e por isto mesmo em constante fundamentação do novo som pelo anterior, e vice-versa.

### Formação do *sentido-musical*

---

Edmund Husserl diz “Todos os atos são exprimíveis” (Husserl 1980: 15). Trata-se de uma qualidade da linguagem, que “...ao nível do pensamento é a réplica do ato a ser expresso...” (Husserl 1980: 14). Daí a toda intenção corresponder uma expressão lingüística, como também podemos nos remeter a atos que não se utilizam mais destas “réplicas” promovidas pelas palavras. Quando perguntamos sabemos que se trata de uma pergunta porque a forma gramatical empregada se refere exatamente ao ato interrogativo. Todos estes atos, que são de uso comum tanto no cotidiano quanto no emprego científico, o interrogar, ajuizar, representar, supor, desejar, etc., são operações que realizamos em qualquer tarefa, atravessando a rua, dirigindo um trator, postulando leis físicas e etc.

Portanto, o ato que promove o *sentido-musical* deve também poder ser exprimível, mesmo que ainda não tenha sido definitivamente nomeado, e mesmo que não compartilhe com a expressão usual dada aos objetos que mais nos habituamos, pois se não for possível esta expressão, ou a postulação de Husserl encontrou uma exceção exemplar, ou a música não possui um ato específico e seu significado está vinculado a outros atos, de outra natureza.

Podemos dizer: “não há mais produtos no estoque”, “haverá músicas que se constroem sozinhas”. Temos aqui duas sentenças, que representam certos atos mentais que nos colocam em relação com o que vivenciamos, real ou imagetivamente: no primeiro caso, com o fim inesperado dos produtos, ou, no segundo caso com a possibilidade ou o simples



desejo de que a música se torne um ser independente e auto-produtor de si. No primeiro caso o sujeito que pronuncia a sentença esteve em contato com os produtos do estoque, porém estes atualmente não se apresentam no estoque, sua vivência foi de tal forma que sua expressão se refere ao tempo presente, “não há”. No segundo caso temos uma suposição, pois não se trata de algo “visto” pelo sujeito, e nem simplesmente imaginado, trata-se de uma suposição, daí sua formulação se dar no futuro, “haverá”, pois uma suposição se quer verdadeira, e não meramente imaginada, senão poderia ter dito “imagino um mundo onde toda música se constrói, independentemente de nós.” As expressões pronunciadas, a partir destas mesmas vivências, são expressões de um ato intencional. Em ambas as sentenças eu me expressei de um modo peculiar sobre o estado de coisas que se apresentava, por exemplo, no caso dos produtos do estoque, eu poderia simplesmente ter dito, ao me deparar com a falta de produtos no estoque: “Precisamos de mais produtos no estoque”. O que acontece é que a expressão se funda no ato mental que aplicamos sob um fenômeno, e sob um mesmo fenômeno podemos aplicar uma série de diferentes atos, posso expressar juízos, desejos, suposições, interrogações, representações e etc. E da mesma forma podemos proceder com música.

Se pergunto, “onde estão os produtos do meu estoque?”, esta é uma pergunta feita aos produtos enquanto significam exatamente o que um produto é? Obviamente não, mas não pela palavra produto não estar bem caracterizada na sentença, mas pela pergunta se destinar a um estado de coisas, centrando-se na relação entre os produtos, o estoque e o provável destino destes produtos. O significado de produto já deve estar subentendido para que o ato interrogativo possa ser entendido e praticado. Agora, se pergunto “onde está o tema deste quarteto?” estou fazendo uma pergunta no interior de minha vivência musical, mas se pergunto “esta música é um hino?” não há relação direta com a vivência musical, mas apenas com uma classificação que não acontece por dados intrínsecos a música, pois queremos apenas encontrar em nosso “vocabulário” a procedência de certa música. A resposta desta pergunta não se encontra necessariamente na vivência musical, apenas caso queiramos perceber certas regras pertencentes a hinos em um escuta musical, aí sim teríamos que entrar na vivência estritamente musical. Porém só encontraremos o tema do quarteto dentro de nossa própria vivência musical. Da mesma maneira posso supor, desejar

e executar uma série de atos dentro desta vivência, não constituindo a música, neste caso, nenhum objeto diverso dos demais.

Quando perguntamos “onde está o tema?”, temos que supor um tema, portanto, uma significação, e posta esta significação nos questionamos sobre sua posição. Portanto todos estes atos que aludimos no parágrafo anterior estão situados em torno de um significado já constituído, que é o significado de “estoque”, “quarteto”, “produtos do estoque”, “tema do quarteto” e etc. Cabe averiguar agora qual é este ato que dá sentido a tantos objetos intencionais, e em particular à música.

Quando nomeamos um objeto afigurado em nosso campo perceptivo estamos ao mesmo tempo intuindo um objeto e aplicando um ato lingüístico, ambas, tanto as palavras pronunciadas, quanto a percepção correspondente, não são atos que nos dão o significado, a intuição serve de matéria para a significação, enquanto que o ato lingüístico é o produto deste ato significante, que dá ao percebido uma figura ao mesmo tempo em que sobre esta figura indicamos nominalmente seu significado, quer dizer, o significado é determinado em outra instancia que não a lingüística.

A percepção realiza, portanto, a possibilidade de desdobramento do visar-isto, juntamente com a sua relação determinada ao objeto, por exemplo, a este papel diante dos meus olhos; mas, segundo nos parece, ela própria não constitui a significação nem sequer parcialmente. O caráter de ato do indicar, quando regido pelo intuir, recebe uma determinação de intenção que se preenche, nesse intuir, de acordo com um teor de componentes gerais que pode ser caracterizado como a essência intencional. (Husserl 1980: 21)

O intuir implica em ser o “recheio” de uma intenção, nunca seu significado, a percepção da matéria musical é o recheio necessário à significação, sem este recheio não há sentido no que foi dito. Está claro que todo componente *hilético*, intuitivo, ou, da percepção, só pode ocupar o lugar de recheio de alguma intenção. No caso musical este componente, por si só, não possui *sentido-musical*, mas é o componente necessário ao preenchimento intencional, e sua atuação se resume a este papel, que não deixa de ser crucial. Como vimos na seção anterior, a *experiência-musical* não pode acontecer sem uma matéria à qual a intenção se aplique, portanto a *experiência-musical* não ocorre na ausência de um dado atual, ativado pela memória ou criado pela fantasia.

Os atos unidos às palavras pronunciadas, que podem ser significativas de uma maneira puramente simbólica ou de uma maneira intuitiva, e que se fundamentam, nesse último caso, quer na mera fantasia, quer numa percepção realizadora, são por demais diferentes, do ponto de vista fenomenológico, para que possamos acreditar que o significar se dê ora nesses, ora naqueles atos; teremos que dar preferência a uma concepção que atribua essa função de significar a um ato sempre da mesma espécie, não tolhido pelas limitações da percepção – que tão frequentemente nos é negada – nem mesmo pelas limitações da fantasia, e que, quando a expressão “exprime” no sentido próprio da palavra, simplesmente se associe ao ato expresso. (Husserl 1980: 18)

Este ato que independe da percepção e que nos dá o *sentido-musical*, é propriamente o “musical”, aquilo que dá a qualidade com que reconhecemos e vivenciamos uma música, e é capaz de o fazer a partir de um material sonoro, proveniente tanto da percepção como da fantasia. O fato de existir um ato que garanta significado para todas os tipos de expressão não significa que estes atos sejam realmente idênticos, pois quando diante de uma cadeira, de um sentimento, ou de uma música, estamos em contato com conteúdos totalmente diversos, que exigem complexos intencionais diversos acarretando significações também diversas, específicas.

Geneticamente falando, uma associação é disposicionalmente suscitada pela intuição presente, associação que é dirigida para a expressão significante; mas o componente meramente significante dessa última é atualizado, componente este que se reflete agora, em direção inversa, sobre a intuição excitante e se extravasa nela com o caráter de uma intuição preenchida. Esses casos do conhecer não verbal não passam de preenchimentos de intenções de significação, porém, apenas daquelas que, fenomenologicamente falando, desligaram-se dos conteúdos signitivos que habitualmente lhes pertencem. Exemplos pertinentes são fornecidos ainda pela reflexão sobre os encadeamentos habituais do pensamento científico. Nota-se aí que as séries de pensamentos que avançam intempestivamente, na sua maior parte, não se ligam às palavras que lhes correspondem, mas são excitados por meio da corrente de imagens intuitivas ou por seus próprios entrelaçamentos associativos. (Husserl 1980: 49)

Voltando à questão da expressividade de todo ato, vemos que o ato que põe o *sentido-musical* é por nós desconhecido, em termos nominais. Schaeffer nomeia duas intenções de escuta que podem se aplicar, ou podem conter este ato que põe o significado, são elas o *Compreender*, que é uma intenção que se liga ao som no sentido de remetê-lo a um código, a uma linguagem, e o *Ouvir*, que é uma intenção que ao contrário se liga a uma experiência intuitiva sem ligação com significado algum. Para Schaeffer a intenção musical

consiste exatamente na união destas duas intenções, seria a captação de um som a partir de suas características inerentes formando um significado que em última instância remete apenas ao fenômeno vivido, pois não faz parte do *ouvir* significar nada além de seus dados. Estas intenções de escuta de Schaeffer compreendem muitas operações, que vão desde o mero perceber dos sons até a confecção final do sentido musical. Caracterizando o sentido musical da seguinte maneira: “O estatuto particular da música localizaria-se assim ‘na articulação deste par extravagante formado pelo agente e pela mensagem: a intenção de fazer música consiste em tomar sons da primeira categoria (não especializados nas linguagens) para criar uma comunicação da segunda categoria (que contudo não almeja dizer nada).” (Chion 1983: 352).

É recorrente na definição do sentido musical a impossibilidade de expressão, veremos na próxima seção como este caráter permanece em diversas filosofias, como nas de Kant e Schopenhauer, embora por motivos diferentes. Porém todas estas filosofias, como a de Schaeffer, atestam uma realidade, a música possui um conteúdo significativo, porém, não como na linguagem. Como veremos, Hanslick tentará solucionar este problema.

Como vimos, em Husserl o fato das sínteses signitivas (de significado) se darem num nível, não acarreta a obrigação de elas se ligarem a expressões lingüísticas, estas expressões configuram outro ato. Assim, o *sentido-musical*, como uma livre intenção sobre a *experiência-musical*, é capaz de encadear suas relações, entrelaçamentos, associações, sem que estas produzam uma expressão lingüística, não excluindo seu caráter cognoscitivo por isto.

O *sentido-musical* portanto é um ato independente da *experiência-musical*, ele é o ato que dá significado, como caracterizado por Husserl, porém depende das relações temporais de preenchimento da *experiência-musical*.

## Signo, Imagem e Percepção

Seguindo o modelo de Husserl: dentro de uma relação de significação podemos encontrar três grandes modos, a significação por signo (signitativa), a significação por imagem (afigurativa), e a significação pela percepção (intuitiva). Husserl diz que a diferença geral

entre as intenções signitivas e intuitivas pode ser caracterizada apenas pela diferença entre signos e imagens (sic)<sup>8</sup>, atribuindo assim às imagens um lastro intuitivo.

O signo, enquanto objeto, constitui-se para nós no ato do aparecer. Esse ato não é ainda um ato que designa, ele precisa, no sentido das nossas análises anteriores, ligar-se a uma nova intenção, a um novo modo de apreensão, por meio da qual é visado não o que aparece intuitivamente, mas algo novo, o objeto designado. Da mesma maneira, a imagem, um busto de mármore, por exemplo, é uma coisa como qualquer outra; é só o novo modo de apreender que faz dessa coisa uma imagem; agora, não é somente a coisa de mármore que aparece, mas ao mesmo tempo e sobre o mesmo fundamento dessa aparição, uma pessoa é visada, por imagem. (Husserl 1980: 45)

A operação afigurativa é uma intenção que a partir do intuído, do que aparece, intenta aludir a uma outra figura previamente intuída e semelhante, esta “alusão” acontece pela semelhança formal entre o intuído e a imagem afigurada. Com o signo se dá da mesma maneira, porém a significação não necessita da semelhança, mas apenas do consenso previamente dado entre o signo e seu significado. Podemos dizer que a intenção afigurativa possui uma relação mais próxima com a intuição, se liga mais necessariamente à intuição de onde origina a imagem do que a intenção signitiva, porém, ambos os atos não possuem nenhuma relação essencial com o intuído, ambas as operações tem na intuição ou uma base complementar como no caso da afiguração ou meramente indicativa, como no caso do signo, mas ambas não possuem nenhum caráter que identifique a própria intuição a seu conteúdo, não possuem uma relação essencial com a intuição.

Frente à afiguração, a percepção se caracteriza, como costumamos dizer, pelo fato de que nela aparece o “próprio” objeto e não apenas o objeto “em imagem”.[...] A afiguração se preenche pela síntese peculiar da semelhança de imagem, a percepção pela síntese de identidade de coisa concreta, que se confirma por “si própria”, ao mostrar-se de diversos lados e sendo nisso continuamente uma só e a mesma coisa. (Husserl 1980: 46)

A percepção é o ato em que primeiramente pensamos quando tratamos de qualquer atividade artística, e a definição de Husserl salienta a característica da percepção de “dar a coisa mesma”. A percepção possui este caráter de ser sempre algo novo, vivo, vivificado atualmente, enquanto que a imagem, quando experienciada, se recobre com uma percepção

---

<sup>8</sup> Provavelmente um erro de digitação da edição (Husserl 1980: 44). Husserl provavelmente diz que a relação de intuição e de significação se esclarecem pela análise da “percepção” e do signo e não da “imagem” (como foi dito) e do signo.

que não é a atual, o que é atualmente visado não determina sua significação, apenas a sua alusão à outra percepção não atual. Nossa escuta é portanto um processo perceptivo, atual, assim como a *experiência-musical* é o momento de adequação entre a percepção (o intuído) e os atos de significação, mas, quando comparamos uma escuta de um concerto ao vivo e uma gravação, podemos chamar as duas experiências de percepção? a gravação conteria este “frescor” que a percepção contém como sua marca, ou, uma gravação configuraria uma imagem da música, uma mera “representação”?

Fenomenologicamente, o que constitui a percepção não é a qualidade do som, ou qualquer propriedade destacável em uma audição específica, a percepção é um ato que nos dá um fenômeno autêntico, e se escutamos alguma reprodução, perceptivamente, estamos em um ato perceptivo, pois a gravação não contém “em si” o dado de ser uma reprodução, ela apenas contém dados sensíveis, que podem se dispor à nossa audição de maneiras diversas, incluindo a percepção. Isto não exclui a possibilidade de escutarmos uma gravação como sendo a imagem do concerto a que fomos: a gravação pode ser remetida exatamente aos eventos vividos quando de fato aconteceram, e neste caso estamos em uma atividade intencional afigurativa. Outros exemplos de imagem sonora ocorrem no uso publicitário ou cinematográfico, onde conhecidas melodias são “parodiadas” em timbres e arranjos diferentes mas que nos remetem à música original e exatamente nesta função de se remeter a elas configuram uma imagem destas melodias. Novamente, podemos escutar estes “*jingles*” perceptivamente, mesmo conscientes da paródia ou uso desta música, isto não exclui nossa intenção perceptiva, ela é um ato independente do afigurativo e vice-versa. Mas certamente nos é difícil imaginar uma situação onde uma audição ao vivo possa dar lugar a intenções afigurativas, a não ser em casos de comparação de execuções, quando um instrumentista deliberadamente intenta reproduzir alguma interpretação célebre de seu repertório. Mas casos como este apenas ilustram um possível caso onde poderíamos aplicar uma intenção afigurativa, e persistem praticamente como uma possibilidade e não uma atualidade.

A característica da percepção é sua identidade, seu caráter atual e o ideal de adequação total, todo objeto percebido intenta ser perfeito, quer dizer, estar completamente preenchido, por todos os lados e “ângulos” possíveis. O objeto imagético (não imaginário) caracteriza-se pela semelhança com o objeto de que lhe é imagem, bastando para isto a

semelhança representada na imagem. O signo por sua vez caracteriza-se pela dessemelhança do objeto significante com o conteúdo significado, estando no tráfego entre um ao outro sua peculiaridade, no trânsito de uma imagem a um significado. De um signo musical podemos dizer que só pode se comportar de duas maneiras: ou uma música serve como um signo que remete a um significado que lhe é heterogêneo, ou, um signo qualquer, não musical, remete a um significado musical. No primeiro caso estão os hinos nacionais, em que para além do seu significado musical encontra-se um ideal de nação, de identidade nacional, ou meramente uma menção ao país. Acontece também de certas músicas adquirirem historicamente alguns papéis como o de significar o “sono”, a “coragem”, ou mesmo representar ideais. Quando percebemos estes exemplos não localizamos nenhum destes significados, pois esta é uma peculiaridade da função signitativa, que não atrela seu significado à maneira da percepção. Um outro modo de caracterizar um signo musical, ou, um signo onde um conteúdo musical esteja presente é o contrário do que vimos agora, o de um signo vir a significar uma música e um conteúdo musical específico. O caso mais próximo deste tipo de relação está na relação do título com a música, pois o título deve nos remeter a tudo o que estiver associado com a música nomeada, inclusive aos significados musicais dados pela percepção. Se preparo um cartaz publicitário para divulgar algum evento e desenho, por exemplo, um violino, este violino pode nos remeter à música, mas não a uma música específica, mas à atividade musical como um todo, em seu conceito mais abrangente, provavelmente quem observa este cartaz pensará logo que se trata de um evento musical, mesmo sem ler seu conteúdo.

A partitura, ao contrário do que seu uso pode nos levar a pensar, constitui um signo, e não uma imagem da música. Como explicamos anteriormente, a imagem necessita da semelhança com a coisa afigurada, e embora podemos pensar que a partitura se pareça com a música ela não a evoca por meio de imagem, pois sua matéria difere enormemente da matéria musical. As formas, a matéria e as estruturas escutadas não são perceptíveis visualmente na partitura, porém podem ser recriadas da seguinte forma: dos pontos marcados no pentagrama correspondem certos sons em certos instrumentos, e, sendo capaz de recriar mentalmente estes sons e timbres, consigo ter uma representação da música em meu interior, ou seja, apenas quem conhecer o significado dos signos poderá significar musicalmente o que está representado na partitura, a partitura portanto é um signo musical.

É diferente no caso de uma análise musical, quer com seus símbolos em uma partitura, quer descrita por palavras, referindo-se a aspectos harmônicos, estruturais, temáticos ou fraseológicos, constitui também um signo, mas não mais um signo de uma *experiência-musical* como um todo, como no caso da partitura. Estas análises traduzem em signos aspectos particulares que a *experiência-musical* promoveu, relações em desconexão com o todo, o em conexão parcial ou total. Ela pode mesmo pretender representar todas as relações ali contidas, mas em geral a análise se preocupa exatamente com o esclarecimento de questões pontuais dentro de uma obra. Seus signos se referem exclusivamente a relações percebidas, como as funções harmônicas. Enquanto a partitura representa a matéria da *experiência-musical*, a análise nos fornece experiências musicais completas em si, que exigem uma experiência anterior do material musical. Por sua vez a partitura nos fornece uma representação do material sonoro enquanto este dá a possibilidade de experiência-lo originalmente.

## O conteúdo das significações

---

Quando atestamos a existência e as características do *sentido-musical* definimos e elucidamos apenas o próprio ato que dá sentido, e não o conteúdo destas significações. O ato nos dá a possibilidade de significar esta ou aquela vivência musical, e uma vivência específica desta significação possui um conteúdo único, que o difere de outras vivências. Como definir esta significação específica, seu conteúdo, que em última instância, é a vivência real que tenho de determinada música? O conteúdo é o que nos salta à nossa consciência, todos aqueles que um dia ouviram música e sentiram algum interesse no que ouviram, produziram algum conteúdo musical, algo fez sentido, algo foi entendido...

Definir um conteúdo é um projeto muito arriscado, pois quando de posse do conteúdo, do conteúdo da percepção de uma cadeira por exemplo, não vemos necessidade de perguntar o que, em última instância, é este conteúdo, seu significado profundo. Quando de posse deste conceito já estamos satisfeitos, o núcleo ontológico parece funcionar como um fundamento da cadeira e nunca como o dado que nos faz tomar conhecimento, que nos



dá o significado de cadeira ao invés de uma mera palavra. Dizemos apenas que o conceito de cadeira é o conteúdo desta vivência.

O tema do conteúdo musical sempre foi explorado pela filosofia e estética que, de modo geral, tratou o tema musical como exceção, frente ao conteúdo das demais artes. Cabe ver se existe alguma contribuição real, dada por tantas e diversas estéticas e filosofias, no que respeita a uma investigação lógica e epistemológica, como o que promovemos aqui.

### **Rousseau (1712-1778)**

Rousseau, em contraposição a Rameau (1683-1764) não vê qualquer relação entre a materialidade sonora e o efeito musical. A sensação não pode funcionar como o elemento crucial do caráter comunicativo, nem mesmo como o elemento que nos dá o conteúdo de qualquer obra de arte. Rousseau exemplifica esta situação no exemplo de uma pintura, onde o que nos impele à apreciação é a experiência artística, não suas cores, mas sim as figuras e traços que a assinalam:

A melodia constitui exatamente, na música, o que o desenho representa na pintura – assinala traços e figuras nos quais os acordes e os sons não passam de cores [...] o império que a música possui sobre a nossa alma não é obra dos sons. [...] Belas cores bem graduadas agradam à vista, mas tal prazer é uma sensação pura. São o desejo e a imitação que conferem vida e alma a essas cores, são as paixões por elas reveladas que comovem as nossas, são os objetos por elas representados que nos afetam. (Rousseau 1998:166)

A clara distinção que Rousseau faz entre um mero perceber sons e a escuta musical acaba, extemporaneamente, indicando uma diferença que ainda hoje se torna pertinente, a diferença entre os dados da psicoacústica e os conteúdos propriamente musicais. Rousseau questiona a identidade destas experiências e condena a percepção “fisiológica” a um mero jogo sem conteúdo enquanto que o conteúdo de uma arte é algo do qual não podemos nos desatrelar sem correr o perigo de uma desintegração de seu caráter próprio:

Como, pois, a pintura não é a arte de combinar algumas cores de um modo agradável à vista, também a música não é a arte de combinar os sons de uma maneira que agrade ao ouvido. Se só fossem isso, tanto uma quanto outra figurariam entre as ciências naturais e não entre as belas-artes. Somente a imitação as eleva até esse grau. Ora, que faz

da pintura uma arte de imitação? – o desenho. E da música? – a melodia. (Rousseau 1998:189)

...como se poderia fazer um dia dessa arte uma arte de imitação? Onde está o princípio dessa pretensa imitação? De que é sinal a harmonia? E o que existe de comum entre os acordes e nossas paixões? A melodia, imitando as inflexões da voz, exprime as lamentações, os gritos de dor, ou de alegria, as ameaças, os gemidos. Devem-se-lhes todos os sinais vocais das paixões. Imita as inflexões das línguas e os torneios ligados, em cada idioma, a certos impulsos da alma. Não só imita como fala, a sua linguagem, inarticulada mas viva, ardente e apaixonada, possui cem vezes mais energia do que a própria palavra. (Rousseau 1998:190)

O conteúdo da música são as próprias paixões que lhe deram “voz”, e isto, tanto a linguagem falada como a linguagem musical possuem em comum, a expressabilidade das paixões, e seu conteúdo é um conceito específico, a raiva e suas gradações, o amor e suas gradações e demais afetos que ambas, música e língua, são capazes de exprimir. Para Rousseau esta é realmente uma semelhança que a música possui em relação à linguagem, e neste sentido podemos dizer que a música é uma sub-especialização da linguagem natural aos humanos, àquela antes das modernas gramáticas e convenções.

A relação da música com o signo lingüístico fica evidente, e fica descartado nesta filosofia qualquer outro significado que não se atrele aos conceitos revelados pela linguagem. Obviamente Rousseau no contexto do século XVIII trouxe contribuições para a filosofia da música, embora sua rixa com Rameau se justificasse mais por fatores ideológicos do que musicais, e com certeza pensar no conteúdo musical como um conteúdo lingüístico primitivo nos parece uma concepção um tanto extravagante, embora esta concepção tenha tido grande influência entre estéticas de várias épocas.

### **Immanuel Kant (1724-1804)**

A filosofia de Kant é um marco não só na filosofia “primeira”, ela é a base de uma nova estética. Fundadas a partir de sua leitura, podemos dizer que a musicologia e a filosofia do século XIX se desenvolveram em acordo ou desacordo com Kant. Curioso o fato de que tanto os que concordam como os que discordam pretendem romper os limites

que Kant traçou para a experiência estética. A questão do conteúdo artístico, também do musical, se tornou um terreno de guerra entre os sistemas filosóficos, encontrando diversas saídas para o livre jogo do entendimento Kantiano. Vemos nas filosofias de Schopenhauer (1788-1860), Hegel (1770-1831) e Schelling (1775-1874) exemplos deste novo impulso estético, como também atesta que a filosofia de Kant também atravessa todas estas obras e nos dá ainda hoje esclarecimentos entre a relação do conhecimento intelectual e estético.

Kant na *Crítica da Faculdade do juízo*, na seção intitulada *Analítica do Belo*, define o belo como um juízo de gosto que diferentemente do “bom” e do “agradável”, designa aquilo que “meramente **apraz**” (Kant 1993: 54), o que quer dizer, independente de todo interesse (o interesse diz respeito a aquisição conceitual do objeto) que determina um entendimento direcionado a um uso prático do objeto, por isto também o juízo do belo não é um juízo lógico e sim estético, quer dizer, não forma nenhum conceito, como o conceito de “flor” ou de “homem”: “Quando se julgam objetos simplesmente segundo conceitos, toda a representação da beleza é perdida.” (Kant 1993: 60). Em resumo:

A consciência da conformidade a fins meramente formal no jogo das faculdades de conhecimento do sujeito em uma representação, pela qual um objeto é dado, é o próprio prazer, porque ela contém um fundamento determinante da atividade do sujeito com vistas a vivificação das faculdades de conhecimento do mesmo, logo uma causalidade interna (que é conforme a fins) com vistas ao conhecimento em geral, mas sem ser limitada a um conhecimento determinado, por conseguinte uma simples forma da conformidade a fins subjetivo de uma representação em um juízo estético. (Kant 1993: 68)

Resumidamente podemos falar que a percepção de um objeto artístico, ou o jogo estético, é um processo como qualquer conhecimento em geral, mas, quando da formação final de um conceito, no caso da arte, ele não acontece definitivamente, é “como se” formassem conhecimentos incessantemente, mas sem definir ao certo um objeto. A apreciação estética está propriamente no jogo que nosso entendimento empreende, em montar “formas” sem um desfecho definitivo.

### **Hanslick (1825-1904)**

Na estética estritamente musical, Eduard Hanslick, herdeiro da filosofia Kantiana, intenta uma investigação definitiva a respeito da estética musical, que em comparação aos estudos das demais artes encontrava-se paralisada por uma simples questão: a estética musical simplesmente não se indagava sobre o que era o belo na música, e a prática da estética consistia em retratar os sentimentos que se apoderavam do ouvinte no momento da escuta. “Ela separa rigorosamente as regras teórico-gramaticais das pesquisas estéticas e, tanto quanto possível, adora manter essas regras aridamente intelectuais e, as pesquisas, lírico-sentimentais.” (Hanslick 1992: 15)

Estar de posse de uma questão tão crucial como esta não nos facilita o trabalho, muito pelo contrário, expõe verdadeiramente a dificuldade de se determinar o que seja o conteúdo musical, e talvez isto esclareça o porque deste tema ter se dispersado entre descrições “lírico-sentimentais”:

Como a música não possui um modelo na natureza e não exprime um conteúdo conceitual, só se pode falar dela com áridos termos técnicos ou com imagens poéticas [...] O que para qualquer outra arte não passa de descrição, para a música já é metáfora. A música quer, de uma vez por todas, ser percebida como música, e só pode ser compreendida e apreciada por si mesma. (Hanslick 1992: 65)

Para estabelecer o que seja o conteúdo musical devemos separar os sentidos que atribuímos à palavra “conteúdo”. Hanslick distingue os seguintes sentidos da palavra: em um sentido ele é tido como “aquilo que uma coisa contém, retém em si” (Hanslick 1992: 154), e neste sentido os sons são quem participam como conteúdo da música, e de forma alguma é a isto que esta investigação se dedica. Kahlert (*Ästhetik*,380. In Hanslick 1992) diz que não é possível uma descrição do conteúdo material da música como é possível de um quadro onde podemos nomear seus objetos, e que uma descrição verbal nada mais pode fazer do que fornecer-nos um “remédio para a deficiência do prazer artístico” (Hanslick 1992: 155). Outro sentido, ainda hoje comumente usado, configurando uma definição subjetivista de conteúdo, diz que o conteúdo permanece como algo indeterminado, onde cada pessoa “entende” conforme a sua própria constituição psíquica, física ou social, salientando-se aí a impossibilidade de haver experiências iguais, devido a uma pretensa

infinitude de significados e relações que podemos obter na contemplação artística. A terceira definição de conteúdo o coloca em referência com as formas musicais, sonata, rondó, minueto, etc. O conteúdo neste caso se refere ao tema e seus desenvolvimentos, enquanto que a forma é referente a termos estruturais da obra, Hanslick diz que esta definição é apenas uma definição artística e não lógica, ela nomeia partes de um todo estrutural, e não se dedica a pergunta sobre o conteúdo total de uma música, que envolva tanto o tema como a forma musical, e seus princípios epistemológicos.

O conteúdo a que Hanslick se refere e que buscamos definir nesta seção, encontra-se numa configuração peculiar, como Hanslick atesta: “Os conceitos de conteúdo e de forma se condicionam e se complementam reciprocamente.” (Hanslick 1992: 159). Na música todos os fenômenos concretos, o som e suas propriedades, estão juntos à forma musical, o que não quer dizer que Hanslick pense que a forma musical é dada pelo som, mas que ouvimos musicalmente o som a partir de uma forma, por isto toda idéia musical todo som e todo conteúdo musical estão intimamente ligados e não podemos falar de um sem o outro, quando percebemos uma forma musical estamos percebendo seu conteúdo. “Por exemplo: um motivo, que se repete em um outro instrumento ou numa oitava mais alta, muda de conteúdo ou de forma?” (Hanslick 1992: 160). Esta é uma pergunta retórica de Hanslick pois obviamente se se muda a forma o conteúdo não pode permanecer o mesmo e reciprocamente. Por fim, Hanslick vê no tema o verdadeiro “embrião” de qualquer composição, e seu verdadeiro conteúdo, pois toda a obra não passa de um constante desenvolvimento de um tema, e o tema e o modo como se desdobra e evolui configuram propriamente a forma que nele percebemos e por isto inseparável de seu conteúdo

Se nos perguntam, então, o que deve ser expresso com esse material sonoro, respondemos: idéias musicais. Mas uma idéia musical perfeitamente expressa já é um belo independente, é uma finalidade em si mesma, e não só um meio ou um material para a representação de sentimentos e idéias. (Hanslick 1992: 62)

### Schopenhauer (1788-1860)

Embora cronologicamente bem mais próximo de Kant do que Hanslick, veremos que Schopenhauer em certa medida representa uma volta às antigas estéticas. Na verdade ambos os filósofos estão fortemente influenciados por Kant, mas vemos que Hanslick representa uma continuação, enquanto que Schopenhauer, insatisfeito com o fim da metafísica promovido por Kant, reage com a sua *Metafísica do Belo*:

A metafísica do belo, entretanto, investiga a essência íntima da beleza, tanto no que diz respeito ao sujeito que possui a sensação do belo quanto ao objeto que a ocasiona. Em conseqüência investigaremos o que é o belo em sí, vale dizer, o que ocorre em nós quando o belo nos emociona e nos alegra. (Schopenhauer 2003: 24)

Schopenhauer, assim como Kant, vê o belo em meio ao processo do conhecimento em geral, enquanto um modo de conhecer, Schopenhauer quer esclarecer quais são as contribuições e quais os conteúdos que a arte e em específico a música possui. Em comum com Hanslick, Schopenhauer vê uma incompatibilidade entre a expressão de uma idéia artística expressa na própria obra de arte e a expressão conceitual da linguagem.

...conhecimento estético, ou o conhecimento que não pode ser comunicado mediante doutrinas e conceitos, mas apenas por obras de arte, e não pode ser concebido *in abstracto*, mas apenas intuitivamente... (Schopenhauer 2003: 26)

O modelo original de sua forma fenomênica não se apresenta, para nós, em lugar algum e, portanto está ausente do círculo de todos os nossos conceitos. Ele não repete nenhum objeto já conhecido e denominado... (Hanslick 1992: 159)

Vemos Schopenhauer trazer o conteúdo da arte para próximo do conhecimento em geral, porém, afastando-o do conhecimento conceitual, e tendo de reconhecer a existência de um conhecimento não-conceitual, exatamente aquele dado pelos objetos artísticos, ponto em comum com Kant. Porém o conhecimento não-conceitual de Schopenhauer é o conhecimento da idéia pura, sem intermédio de nenhum conceito, e através da intuição direta do objeto. Para Schopenhauer todo o mundo é uma representação da *vontade*, este termo identifica o princípio subjetivo de tudo o que existe, porém o define sem especificá-lo, pois não temos acesso direto à *vontade*, mas apenas aos diversos níveis de suas representações, como o mundo, o reino mineral, vegetal, animal, os objetos, nós mesmos,

as idéias, conceitos e etc. Mas tudo isto segundo uma ordem, a origem de tudo provém da *vontade*, e essa se desdobra em idéias, estas se encontram fora de qualquer determinação humana como espaço, tempo e causalidade, por isto não conseguimos ter acesso às idéias por meio da razão, por meio da razão chegamos aos conceitos, que são representações das idéias. O conceito é retirado do mundo dos fenômenos, submetidos ao espaço, tempo e causalidade. O conceito é uma mera representação da realidade da idéia, assim como a idéia é uma mera objetivação da totalidade que é a *vontade*.

Leibniz classifica a música como “um exercício oculto de aritmética no qual a alma não sabe que conta” (Schopenhauer 2003: 228), Schopenhauer não crê ser possível identificar o conteúdo musical à sua operação cognitiva, a não ser que verdadeiramente o sintamos desta maneira: “De nosso ponto de vista, entretanto, consideramos o efeito estético da música; e, se lançarmos um olhar à grandeza e ao poder desse efeito, temos que admitir que a música expressa algo inteiramente diferente de meras relações numéricas...” (*ibid.*)

A música, em Schopenhauer, possui uma posição privilegiada em relação as outras artes, ela não pertence ao mundo fenomênico, ela se destaca por seu conteúdo próprio que não se dedica a representar, como no caso da pintura, que consiste em representar idéias presentes nos fenômenos, como por exemplo na figura humana, gerada pela natureza em seu esforço próprio de criação. O pintor pode expressar esta mesma forma dedicando-se somente aos critérios ideais, sem precisar vencer uma enxurrada de fenômenos aos quais a natureza precisa constantemente se adequar, em favor e desfavor às idéias. A música não precisa do conceito ou do fenômeno para expressar sua idéia, a música, de acordo com Schopenhauer é uma expressão direta da *vontade*, assim como todo o mundo é uma representação e como toda idéia é uma objetivação da *vontade*. O conteúdo da música pode ser entendido como a própria idéia, mas não com esta idéia que se representa em conceitos, o conteúdo da música é uma “idéia” que corre paralela à idéia, apesar de possuir um mesmo estatuto ontológico. Schopenhauer, para demonstrar este paralelismo entre a música e o mundo, monta uma analogia onde os reinos inorgânicos e orgânicos correspondem aos tons graves e agudos, as diferenças entre temperamentos correspondem a diferenças entre indivíduos de uma mesma espécie, e a melodia representaria o próprio homem como a expressão mais perfeita e elevada da *vontade*, possuindo a força racional. “...mas a melodia

diz mais: narra a história mais secreta da *vontade*, pinta cada agitação, cada esforço, cada movimento seu, tudo o que a razão resume sob o vasto e negativo conceito de *sentimento*, que não pode ser acolhido em suas abstrações.” (Schopenhauer 2003: 232).

Neste ponto Schopenhauer retorna, mesmo que sob outra perspectiva, às estéticas que tomam como conteúdo da música o sentimento, embora este seja interpretado como um movimento da *vontade*: “...as melodias rápidas, sem grandes desvios, são alegres; já as melodias lentas, entremeadas por dissonâncias dolorosas, retornando ao tom fundamental apenas muitos compassos além, são tristes e análogas à satisfação demorada, difícil.” (Schopenhauer 2003: 233).

Podemos definir aqui duas teses gerais sobre o conteúdo e a operação musical: uma identifica a música a uma operação cognitiva, nisto concordam Kant, Schopenhauer e Hanslick, embora diverjam sobre a forma deste processo. E outra tese que diz que o conteúdo musical, como o conteúdo das demais artes, é de caráter imitativo, portanto conceitual, imitando figuras reconhecíveis e paixões. Esta segunda tese está representada pela filosofia de Rousseau que compartilha uma antiga tradição presente nos gregos e que não se modificou até o século XIX e que em parte encontramos na filosofia de Schopenhauer. Concepção amplamente criticada na obra de E. Hanslick.

A primeira tese, que identifica o conteúdo musical a uma operação cognitiva se divide entre as seguintes explicações:

1 - Onde o conteúdo se identifica com a própria operação cognitiva, em seu jogo, porém sem atribuição conceitual. (Kant)

2 - Onde o conteúdo musical possui um estatuto cognitivo e ontológico independente do conhecimento conceitual, por completo, podendo ser compreendida apenas paralelamente ao mundo cognitivo, sendo ambas, razão e música, igualmente expressões da *Vontade*. (Schopenhauer)

3 - Onde o conteúdo musical possui uma autonomia cognitiva e igual estatuto ontológico frente aos demais conhecimentos. (Hanslick)

Quando ao ler, ver ou ouvir algo, estamos em uso de nossas faculdades cognitivas, e mesmo quando memoramos, pensamos e visamos algo, operamos constantemente diversos conteúdos, e de certa forma podemos dizer que é uma e única faculdade que proporciona a formação de todos estes conteúdos, e nomeamos a razão como a responsável por esta



operação. Há um porém. Ao mesmo tempo em que existe uma unidade que mantém todos estes conteúdos referidos a um mesmo eu, temos que admitir que estes conteúdos não podem ser formados da mesma maneira, pois assim teríamos apenas um e um mesmo conteúdo, ao mesmo tempo em que admitimos que a diferença entre estes conteúdos reside tanto na forma de sua apreensão como na “modalidade” que atribuímos a este fenômeno, seja externo, interno, conceitual, ideal, relativo, nominal, visual e etc.

Quando Kant estabelece o belo como um livre jogo da fantasia, está claro aqui o procedimento pelo qual passou a matéria musical, porém não se estabelece seu conteúdo, ou aquilo pelo qual podemos identificar uma música como portadora de sentido. Kant diz que a arte é “como um conhecimento” porém sem objetividade, ou “como um conteúdo” porém sem forma, e todos estes paralelismo apontam simplesmente para um buraco chamado “conteúdo”, que não foi definido nem para os objetos conceituáveis e nem para os ditos não-conceituáveis. Se Kant quiser coincidir, no caso dos conceitos, seu conteúdo com as categorias *a priori* que os funda, novamente estará apontando para o procedimento que os lança a nossa consciência mas não para o seu conteúdo, que como já dissemos, diz respeito a uma percepção singular. Resumindo, Kant explica o porque da impossibilidade de expressão lingüística do que seja o conteúdo de uma obra de arte, ela simplesmente não se encontra no *index* dos conceitos, caráter este também atestado por Hanslick e Schopenhauer, porém, com respostas diferentes.

Schopenhauer, de interpretação divergente em seu argumento principal mas concordante em pontos menores com Kant, resolve o problema da incomunicabilidade do conteúdo musical de duas maneiras: em uma concede ao conteúdo musical um caráter que beira ao conceitual, identificando nossas emoções a seu conteúdo, mesmo que a título de exemplificação ou analogia, ele concede este serviço à música. Em seu argumento principal Schopenhauer se opõe à filosofia de Kant, concedendo ao homem uma percepção da coisa-em-si, e é exatamente isto o que é a música, segundo Schopenhauer, uma intuição da coisa-em-si, da própria *vontade*. Deste modo estamos dizendo que o conteúdo musical é o próprio movimento da *vontade*, que a música não simplesmente representa, ela encarna, movimento este que não é racional e procede de modo imediato. Neste sentido não há uma intelecção nos moldes Kantianos mas sim uma pura intuição contemplativa desta verdade, inexprimível em outros termos por estar além do nível conceitual, diferente do caso

Kantiano onde o conteúdo musical não é conceituável por estar aquém do conceito, se identificando na verdade com o jogo do entendimento<sup>9</sup>.

Ambas doutrinas, de Kant e Schopenhauer, apresentam o tema do conteúdo dentro de um sistema filosófico maior e, portanto, precisam justificá-lo em seu interior. Não vejo razão em entrar nos detalhes do que seja a *vontade* Schopenhaueriana para poder explicar o que ocorre em nós quando diante de um fenômeno musical. Em nosso propósito busco apenas quais as relações que nossa inteligência possui com relação ao fenômeno musical. Já em Kant deveremos buscar uma diferença entre conteúdo artístico e conceitual, se se prestam a uma diferença exatamente no jogo do esquematismo Kantiano ou, se na verdade, não há uma diferença que não seja a própria diferença específica do fenômeno vivido.

Para iniciarmos estas questões acho de total relevância a obra *Do belo Musical* de Hanslick, que faz convergir algumas questões que até então apareciam isoladas em diferentes correntes, inclusive corrigindo erros históricos de algumas destas correntes da estética.

Hanslick atesta o problema da incomunicabilidade ou da inexpressabilidade conceitual do conteúdo musical, mas sem se comprometer com um sistema filosófico maior, antes, procura esclarecê-lo de modo verdadeiramente intrínseco. O esclarecimento sobre a própria questão do conteúdo, promovida por Hanslick, já é filosofia suficiente, e maior que a de seus antecessores. Portanto, o princípio de nossa investigação já está aqui dado por Hanslick, que é o de determinar a música por si própria, como uma vivência real, possuindo particularidades junto a toda esta “engenharia” do conhecimento.<sup>10</sup>

Hanslick aclara as seguintes questões:

---

<sup>9</sup> “Mas também nenhuma representação de um fim objetivo, isto é, da possibilidade do próprio objeto segundo princípios da ligação a fins, por conseguinte nenhum conceito de bom pode determinar o juízo de gosto; porque ele é um juízo estético e não um juízo de conhecimento, o qual, pois, não concerne a nenhum *conceito* da natureza e da possibilidade externa ou interna do objeto através desta ou daquela causa, mas simplesmente à relação das faculdades de representação entre si, na medida em que elas são determinadas por uma representação.” (Kant 1993: 67) O belo é uma atividade que se volta para a sua própria faculdade, que promove a atividade do conhecimento, mas apenas esta atividade, nunca ao produto final, o conceito. “A consciência da conformidade a fins meramente formal no jogo das faculdades de conhecimento do sujeito em uma representação, pela qual um objeto é dado, é o próprio prazer [...] com vistas à vivificação das faculdades de conhecimento do mesmo, logo uma causalidade interna (que é conforme a fins) com vistas ao conhecimento em geral, mas sem ser limitada a um conhecimento determinado, por conseguinte uma simples forma da conformidade a fins subjetiva de uma representação em um juízo estético.” (Idem: 68)

<sup>10</sup> Ver página 24.

1 - O conteúdo musical não pode ser de caráter imitativo porque não encontramos na natureza formas musicais, e decorre deste fato não podermos comparar nenhum dos conceitos que nos rodeiam a seu conteúdo, principalmente quando tratamos do mundo visual. Definitivamente não podemos dizer, como fazemos no caso da literatura ou do teatro, que determinada obra representa uma história, e que nesta história, a moral, o afeto, estão sendo representados, ou que é seu conteúdo.

2 - No caso musical a forma e o conteúdo se identificam, não remetem a mais nada, não representam qualquer conceito,<sup>11</sup>

3 - Caso a música expresse algo, apenas podemos responder da seguinte forma: expressa idéias musicais. Este é o seu conteúdo.

Retornando à perspectiva fenomenológica, temos até então investigado tão somente atos do *sentido-musical* e da *experiência-musical*, mas o que pretendemos encontrar aqui é um ato preenchido, completo, particular, e seu sentido específico colado à sua vivência, e é a isto que dou o nome de conteúdo, o conteúdo desta vivência, pois não podemos confundir os processos intencionais com o sentido vivido, a não ser em um caso em que se queira o sentido da vivência dos processos intencionais. Para tanto teremos que avançar mais um pouco nos processos e delimitar passo-a-passo as cadeias de atos e preenchimentos que colocam o musical frente a nossa vivência.

(Estéticas como a de Schopenhauer, ao contrário de se dedicar ao estudo da compreensão musical, isola-a de qualquer tentativa de qualificá-la adequadamente. Trata-se de uma tradição que trata a música como um ser frágil que não resiste às análises de conteúdo e não se enquadra objetivamente em nenhum sistema filosófico. Sentindo-se culpada por esta posição aquela tradição vê-se obrigada a deixar a música e partir para um exagero de elogios, deixando a música entre um dos preferidos jogos divinos, entre uma expressão puramente onírica e por fim excluem a música do próprio mundo, sendo esta arte “pura demais” para esta vida. Hoje em dia não há mais porque manter este tipo de ideologia, primeiramente pelos efeitos que a indústria cultural provocou nesta arte, como o fim de sua “aura”<sup>12</sup>, e em segundo lugar pelas mudanças ocorridas nela a partir do século

---

<sup>11</sup> Não podemos afirmar com certeza que a música não pode ser conceituada, pois os processos conceituais, em relação aos musicais, ao meu ver, ainda configuram uma questão filosófica pertinente.

<sup>12</sup> “Aura” é um conceito de Walter Benjamin que caracteriza a aparição da obra de arte autêntica: “Poder-se-ia defini-la como uma aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja.” (Benjamin 1975:15)

XX, onde os procedimentos musicais levaram a música muito mais próximo de Rameau do que de Rousseau, estando hoje a técnica e seu discurso muito mais inseridos num contexto de reflexão filosófica e mesmo das ciências humanas, do que perdida em descrições de afetos.)

## Temporalidade.

Esta seção dedica-se quase que exclusivamente ao texto de Husserl intitulado *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*. E nele, aos processos que nos esclarecerão a formação do fenômeno musical, desde sua tomada de consciência, sua experiência, sentido e finalmente seu resultado em um conteúdo.

A música é uma arte tanto dos sons como do tempo, contudo, estamos em um ponto em que não há mais sentido em prosseguir apenas sob o olhar atemporal dos atos da consciência, agora cabe pô-los em prática, enquanto visados com uma matéria.

A primeira tarefa, dentro de uma fenomenologia do tempo é de diferenciar o tempo como um valor objetivo, como a determinação do cronômetro, para o tempo entendido em seu valor constitutivo, permitindo a objetivação do tempo *apriorístico* seja em sentido cronométrico (do relógio), causal (passagem entre estados diversos, movimento dos astros, etc.), ou relacional (sincronia, simultaneidade.). Primeiramente vamos nos deter na seguinte distinção: Chamemos de sentido a um complexo apreendido que, “...através da apreensão, nos torna conscientes de algo objetivo como dado em carne e osso...” (Husserl 1994: 40), por exemplo, um “vermelho sentido”. O que é percebido, o que proporciona o sentido não é propriamente o vermelho, podemos dizer que o vermelho foi sentido a partir de relações que permitem que possamos perceber este vermelho objetivamente, contudo, um

---

O fim da aura da obra de arte se dá, de acordo com Benjamin, com a utilização de meios tecnológicos de reprodução na feitura das obras de arte, estas não mais possuem seu caráter genuíno de aparição, não existe um original, senão, copias. Este fato atesta que a arte não está imune ao mundo que a cerca, o estado “metafísico por excelência” que algumas estéticas conferem à arte, e em especial à música, perde este antigo discurso que lhe conferia imunidade frente aos assuntos do mundo, dado a realidade que estas obras agora representam.

“tempo sentido”, ou como diz Husserl, “um temporal sentido”, não pode ser imediatamente objetivo, como no caso do vermelho ele depende da percepção de “temporas” que se transformam em tempo objetivado, porém o “vermelho intuído” é antes um dado *hilético*, já o tempo é um dado puramente subjetivo, não nos chega por nenhum órgão. Fica evidente aqui que a subjetividade não trabalha em termos do tempo objetivo e que este não pode possuir uma existência transcendente absoluta. “O tempo objetivo pertence à conexão da objetividade da experiência. Os dados temporais <sentidos> não são simplesmente sentidos, eles estão também <investidos> de caracteres de apreensão e a estes, por sua vez, pertencem certas pretensões e direito.” (Husserl 1994: 40).

Vamos nos deter nos temporas sentidos, como o dado sonoro, ainda sem determinação objetiva. Há aqui outra distinção, pois, podemos nos referir a uma temporalidade constitutiva, como uma faculdade da consciência, e podemos nos referir a fenômenos temporais, como ocorrências que se situam especificamente no campo temporal:

Consideremos um pedaço de giz; fechamos e abrimos os olhos. Temos então duas percepções. Nós dizemos neste caso: vemos duas vezes o mesmo giz. Temos neste caso dois conteúdos temporais separados, observamos também uma distinção temporal fenomenológica, uma separação, mas no objeto não há qualquer separação, ele é o mesmo: no objeto, duração: no fenômeno, mudança. (Husserl 1994: 41)

Como podemos ver, o giz é constituído de acordo com seu modo próprio de apreensão, e a passagem abrupta do tempo não interviu em sua constituição, não essencialmente. Mas podemos dizer o mesmo do caso musical?

Quando, por exemplo, soa uma melodia, o som individual não desaparece completamente com o cessar do estímulo ou então com o movimento dos nervos por ele excitados. Quando soa um novo som, o precedente não desaparece sem deixar rasto, senão nós seríamos mesmos incapazes de notar as relações entre os sons consecutivos; nós teríamos, em cada instante, um som, eventualmente, no intervalo de tempo entre o toque de dois sons, uma pausa vazia, nunca, porém, a representação de uma melodia. (Husserl 1994: 45)

Vemos que o passar do tempo no caso musical não se iguala ao passar do tempo que vimos na formação do exemplo do giz. Uma melodia composta por notas intercaladas por pausas não nos dará um tipo de imagem como que ao fechar dos olhos, não teremos um

desaparecimento do objeto, ele persiste de algum modo, e não produz o sentido de “interrupção” que o fechar dos olhos, ou mesmo um desaparecimento temporário do objeto causaria. Vemos que o estabelecimento de uma melodia implica em uma ligação especial com o tempo, podemos mesmo dizer, indiviso. Vejamos outro ponto: a persistência do som, que acontece apesar da pausa, não acontece de qualquer modo, estes sons que não podemos dizer que se dissipam de modo absoluto também não persistem do mesmo modo como se apresentou, se todos os sons persistissem infinitamente ouviríamos sempre um acorde se acumulando de notas, como se em um caso ideal, com o pedal do piano pressionado, tocássemos uma melodia e todas as notas destas persistissem em um aglomerado sonoro. De modo contrário, a falta total da persistência implicaria na falta total de relação, um som precedido de outro não se relacionaria em nenhuma medida com este.

Na melodia percebemos as notas como contendo tempos específicos, ademais, estes tempos se relacionam com os tempos das demais notas, como também a qualidade intrínsecas da nota se relaciona com a qualidades das demais notas. Estas notas podem manter diversas configurações. Podem estas sendo executadas simultaneamente, estar entrando pouco após a entrada da que a antecedeu, ao fim, depois de uma pausa... O fato de estas notas aparecerem em seqüência, e que se relacionem incessantemente uma após a outra implica na circunstância de que a cada nova nota toda a relação seja “des” e/ou “re-feita”. Mas neste ponto, quando a nova nota entrar, onde se encontram as demais notas a se relacionarem? De modo intuitivo podemos responder: no passado. Mas, qual a diferença entre uma nota retida e uma nota vivida no presente?

Qualquer dado presente não permanece inalterado na consciência, e quando falamos de tempo, há necessariamente um escoamento que carrega o evento presente até o passado. Este evento passado contém em si mesmo marcas de seu estado temporal: “Com a passagem pela fantasia, ela recebe o caráter temporal, constantemente alterável, e assim o conteúdo aparece, de momento para momento, mais e mais lançado para trás.” (Husserl 1994: 47). A fantasia é nossa faculdade de criar formas, os dados físicos do som não possuem esta característica de se jogarem ao passado, é a fantasia quem pega os dados, os sons ou notas, e acrescenta-lhes mais esta propriedade. Neste sentido, temos que falar de tempo imanente, ou na relação temporal própria da consciência.

Que quatro sons subseqüentes [...] se ofereçam como uma determinada melodia é somente possível porque os quatro processos psíquicos, apesar da sua diferente posição temporal, se unem sem mais numa formação total. Os quatro membros estão, sem dúvida, uns ao lado dos outros na consciência, mas, porém, no interior de um e o mesmo acto de apreensão, no interior de um tempo de presença. Nós não ouvimos os quatro sons de uma vez nem temos também, aquando do quarto, pelo facto de que 1, 2 e 3 durem ainda, todo o grupo na consciência, mas os quatro formam, antes, precisamente, uma unidade sucessiva com um efeito comum, a forma da apreensão. (Husserl 1994: 54. Nota nº 16)

Esta forma de apreensão é o ato que identificamos como *experiência-musical*, e o que estamos fazendo nesta seção é justamente especificar a *experiência-musical* em seus detalhes temporais.

Husserl não coloca a relação temporal objetiva do som, a sua sucessão objetiva de uma nota a outra, como o termo determinante da relação que a consciência estabelece. Na verdade não percebemos apenas a simultaneidade, percebemos coexistência dentro deste mesmo processo intencional, como identidades, igualdades, semelhanças e diversidade:

Não há necessidade da suposição artificial de que a comparação se realiza sempre por, junto ao segundo som, permanecer a imagem mnêmica do primeiro; pelo contrário, todo o conteúdo de consciência, que se desenrola no interior do tempo de presença, se torna igualmente fundamento da resultante apreensão da igualdade e da diversidade. (Husserl 1994: 55)

A música é um objeto temporal, enquanto objeto que contém extensões temporais, e por isto podemos analisá-la a partir de uma simples análise do tempo, implicada nas características que ambos compartilham.

Temos uma divisão tradicional do tempo entre presente, passado e futuro. O presente, um som presente, possui uma vivacidade especial, presente, e a ele podemos remeter a uma existência objetiva. O som passado, embora conserve a significação presente, não se atém à fonte sonora como parte de seu processo, pois este processo já se esgotou, ele está retido na consciência e não possui a vivacidade do som presente. O som futuro não é consciente de forma alguma, porém podemos falar em som expectado, como uma harmonia expectada, uma nota, uma resolução típica...e certamente que esta inclinação<sup>13</sup> influencia a recepção do som presente, em termos de significação. Lembremos

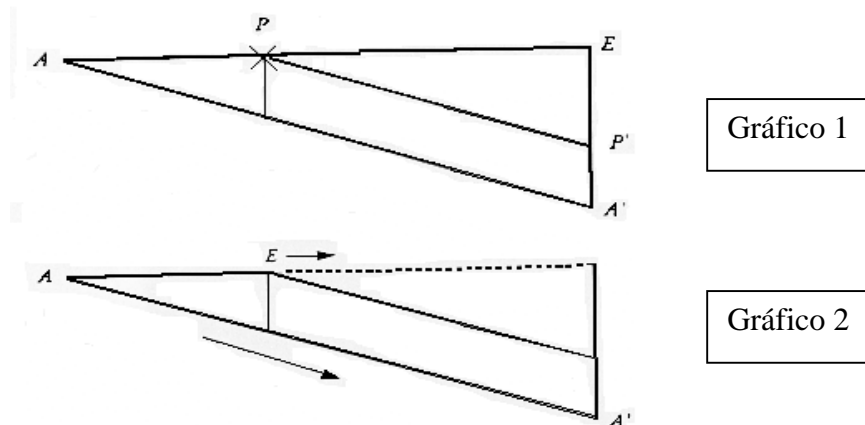
---

<sup>13</sup> O som passado é o som retido e disso nomeamos o processo de retenção, quanto ao som futuro só podemos falar em expectativa, e a atividade fenomenológica que caracteriza este movimento da consciência é a protensão. A protensão não determina a direção da experiência, ela é apenas o facho indeterminado que se

que passado, presente e futuro estão em constante relação durante uma escuta e que este processo não cessa até a última nota futura se tornar presente e esta estabelecer-se na memória. Dado este quadro temos o seguinte paradoxo:

O primeiro som, por si só, não constitui a melodia, a sua relação com o segundo som e os demais é quem constituirá a imagem musical para nós, então, se dissermos que a melodia só será entendida dado o último som, teremos o enorme problema de não entender nada do que aconteceu até este momento, e que a cada nova nota teremos que desfazer tudo que foi construído, para novamente significarmos a nova nota, quer dizer, a direção em que ocorre temporalmente a sucessão dos sons é contrária a direção que nossa consciência deve perseguir para relacionar os sons musicais, com isto, escutaríamos, na verdade, de traz para frente. Mas o que constatamos é que a audição musical não é um episódio tão desesperançoso que nos deixaria sem significações por todo o seu devir, muito pelo contrário, nós rapidamente entramos em contato com a *experiência-musical*, e ela logo se constitui como tal, porém, esta posição contrária entre o “módulo” do tempo de aparição do som e o “módulo” do tempo de relação musical persiste. Solucionemos mais tarde.

A relação que estamos por enquanto esboçando está representada no seguinte gráfico de Husserl:




---

direciona ao objeto, porém, em casos de escutas na qual possuímos conhecimento prévio de seu conteúdo, a protensão pode mesmo se “adiantar” à escuta efetivamente presente. (Ver Husserl 1994: 81,82)



*AE* – Linha dos pontos-agora.

*AA'* – Afundamento.

*EA'* – Contínuo de fases (ponto –agora com horizonte de passado)

*E* → - Linha dos agora eventualmente preenchidos com outros objetos. (Husserl 1994: 61).

Husserl prefere o emprego do termo “fenômenos de decurso” para objetos temporais, contudo, a dificuldade de determinação de sua unidade é justamente o fato de um fenômeno de decurso se modificar constantemente, é uma “continuidade de mutações”, por isto sua determinação como uma unidade deve englobar justamente sua dinâmica temporal, e nisto consiste a representação gráfica acima. No gráfico 1, tomando como início um dado sonoro X, que inicia no ponto A marcado no gráfico, terminando no ponto P, temos como a representação de sua duração o intervalo AP. Porém, antes de cumprir com todo o decurso do dado sonoro X, o seu início e todos os momentos que não são mais atuais, participam de um “afundamento” (*AA'*) que significa a retenção deste fenômeno na consciência, tornando-o passado, embora este continue seguindo sem o frescor da atualidade, enquanto que a duração AP segue presentemente. O curioso deste fato é que o presente, o momento das atualizações, e o passado, o afundamento destas atualizações, correm conjuntamente pelo tempo, embora com caráter diverso, de presente e de passado, como podemos ver no intervalo *EA'*, tanto o ponto E, P' e A' coincidem temporalmente, mas apenas o ponto E pode ser considerado presente. Podemos falar em duração, abrangendo tanto o passado que ainda dura como o presente duradouro e metamórfico.

O paradoxo da percepção musical que identificou a direção temporal dos sons como contrária à direção que nossa consciência deve percorrer para significá-los, descrito na página 116, foi resolvido: os dados passados perduram e por isto podem prosseguir com a linha do tempo do agora e se relacionarem sem implicar distorções temporais, mesmo que sempre mudando a cada novo material, e cada novo material mudando enquanto duração.

Quando nos referimos à retenção como um processo que leva o conteúdo presente ao passado num movimento de re-presentificação, estamos fazendo uso do termo passado em um sentido estrito, referente a definição de Husserl de recordação primária. Recordação primária é a retenção que se cola ao fenômeno presentemente percebido, como acabamos de explicar, é a margem que acompanha a percepção sensível, está necessariamente ligada a

ela, formando fases.<sup>14</sup> Na imagem usada por Husserl, a recordação primária é uma “cauda de cometa, que se agrega à respectiva percepção.”, “E a fase-agora é pensável apenas como limite de uma continuidade de retenções, tal como cada fase retencional, ela própria, é pensável apenas como ponto de tal contínuo e, sem dúvida, [o mesmo é válido] para cada agora da consciência do tempo.” (Husserl 1994: 65). Já a recordação secundária ou recordação iterativa é a recordação que estamos habituados a praticar, onde um conteúdo é lembrado independente da presença da percepção, se afigura a nós e podemos tê-la como a própria percepção. A percepção é a presentificação de um dado, a recordação primária é como um fundamento. Já a recordação iterativa não necessita da percepção, é o que chamamos de lembrança, que diferente da recordação primária retém um todo e não uma fase, como por exemplo, uma melodia inteira.

Bom, feitas estas considerações temporais preliminares, voltemos à questão da formação do fenômeno musical e sua constituição em um conteúdo.

Os seguintes momentos compõem o fenômeno musical:

1 – Tomada da *intenção-musical*, o atentar mais primário, o voltar-se para o objeto musical.

2 – *Experiência-musical*, como momento onde se ajustam atos intencionais e *hiléticos*. Momento este onde atuam tanto a presentificação quanto a retenção primária.

3 – *Sentido-musical*, como uma intenção que corre livremente dentro da *experiência-musical* constituindo seu sentido através das relação entre o todo e as partes. Formação final do conteúdo do fenômeno, sob todas as suas relações e possibilidade de determinação conceitual<sup>15</sup>.

O momento inicial onde atentamos que um som percebido pode ser considerado como um som musical é muitas vezes inconsciente, não distinguimos na maioria das vezes o momento em que “entramos” de fato na intenção musical, mas, dado este momento, toda percepção do som estará necessariamente ligado a sua intenção, quer dizer, será ouvido em

---

<sup>14</sup> O ponto é uma mera abstração da linha do tempo que verdadeiramente é contínua, o ponto, ou, fase, é a paralisação artificial do tempo para fins analíticos.

<sup>15</sup> Neste trabalho não foi discutido a relação entre conceito e música, e muitas vezes recorro às formulações Kantianas que sem duvida esclarecem diversas questões, porém não creio que todo o tema tenha sido esclarecido. Assim, não é correto excluir *aprioristicamente* a possibilidade do conteúdo musical vir a ser de caráter conceitual

relação a uma possível ou impossível constituição musical. Neste momento entramos na própria *experiência-musical*, já definida em suas determinações intencionais e agora o faremos juntamente a sua determinação temporal.

Voltando ao quadro da página 117: imaginemos uma série de sons dentro de uma intenção musical que se comportem como uma melodia. A experiência produziria uma espécie de “campo” onde estes eventos serão experienciados em seu conteúdo presente, enquanto ocorrer sua emissão. Ao mesmo tempo, os sons passados estarão retidos na consciência seguindo o mesmo fluxo temporal que ocorre no presente, porém, em um outro nível de percepção que não os isola completamente dos eventos presentes, muito pelo contrário, os relaciona, e mesmo depende das ocorrências presentes: se um som contínuo é continuamente presentificado e continuamente retido como “o mesmo” som, qualquer breve interrupção, uma pequena pausa por exemplo, fará com que os dados presentes e todos os futuros não se liguem mais aos sons entendidos como contínuo, pois, mesmo se for o caso, após a interrupção continue o mesmo som, também de modo contínuo, este já seria um “outro” contínuo, senão, contínuo algum. Da mesma maneira, os dados retidos que participavam deste contínuo e desta expectativa de se continuar indefinidamente, a partir da interrupção não podem mais serem interpretados como momentos de um contínuo indefinidamente duradouro, eles agora possuem um fim determinado e agora se relacionarão com os próximos eventos sem levar em consideração que se tratava de um contínuo. A relação musical propriamente dita reconhece que o mesmo som continuou após a interrupção, porém, não pode mais reconhecer um contínuo nesta relação, pois vê claramente a delimitação que a interrupção cria. A relação, em última instância, não opera de modo complexo, ela se equipara às categorias Kantianas<sup>16</sup>, ou a processos elementares como a identificação e diferenciação, soma e subtração.

E contudo: se tivermos uma sucessão de objetos desiguais com momentos destacados iguais, então <linhas de igualdade> correm, de certa maneira, de um para o outro e, no caso de semelhança, linhas de semelhança. Temos aqui uma inter-referência que não é constituída numa consideração relacional, que reside *antes* de toda <comparação> e todo o <pensamento> como pressuposto da intuição da igualdade e da diferença. Apenas o

---

<sup>16</sup> Tábua das categorias: 1. Da *quantidade* – Unidade, Pluralidade e Totalidade. 2. Da *qualidade* – Realidade, Negação e Limitação. 3. Da *relação* – Inerência e substância, Causalidade e dependência e comunidade. 4. Da *modalidade* – Possibilidade/Impossibilidade, Existência/Não-existência e Necessidade/Contingência. (Kant 1985: 111)

semelhante é propriamente <comparável> e a <diferença> pressupõe a <coincidência>, isto é, esta peculiar união [que se efetua] na passagem (ou na coexistência) de igualdades ligadas. (Husserl 1994: 75)

Quando usamos a palavra “campo” para classificar o processo da *experiência-musical* queríamos mostrar que o “presente” de tal processo envolve uma parcela maior de tempo que o mero momento, há uma elasticidade em tal processo capaz de unir uma ponta a outra, a saber, o futuro ao passado, exatamente enquanto campo fenomênico da *experiência-musical*. Todos os dados são esticados constantemente em nome da integridade da relação musical:

Procedemos assim porque a extensão da melodia não é dada apenas ponto por ponto numa extensão do perceber, mas antes a unidade da consciência retencional <retém> ainda na consciência os sons decorridos e continuamente produz a unidade da consciência por referência ao objeto temporal unitário, à melodia. Uma objectividade [que seja] tal como a melodia não pode ser <percebida>, originalmente dada ela mesma, senão desta forma. O acto constituído, construído a partir da consciência-*agora* [*Jetztbewusstsein*] e da consciência retencional, é *percepção adequada do objeto temporal*. (Husserl 1994: 69)

Já o conteúdo musical possui a peculiaridade de ser o conteúdo de um objeto que se comporta como um fluxo temporal, sendo difícil entendê-lo como um significado fixo. Quando Hanslick nomeia o “tema” como o conteúdo musical, e, ao mesmo tempo diz que a música expressa idéias musicais, há sim uma coincidência entre idéia musical e tema. Uma idéia musical, uma música significada, não pode ser a expressão de um conteúdo tão fixo como uma luva, não vemos, em vinte minutos de atenção, a luva se desfazendo se alterando, modulando, mudando de cor e demais alterações análogas ao decurso musical. Portanto o conteúdo musical não é comumente expresso pelo próprio nome da coisa, nunca tentamos fazer alguém ver o conteúdo musical pelo seu nome, caso pergunte: “o que significa esta música?” não temos o hábito de responder: “ora, é um quarteto!”, mas quando pergunto: “o que significa isto em suas mãos?”, respondo “ora, é uma luva!”, todos sabem para que serve uma luva, e na verdade todos também sabem o que significa um quarteto mas este não é nosso hábito lingüístico. Este não é um hábito totalmente injustificado pois o próprio caráter temporal musical não nos dá a impressão de um conteúdo fixo, como habitualmente identificamos nos nomes, mas é claro que quando dizemos “quarteto” ou

mesmo “sinfonia”, estamos nos referindo a um decurso temporal, ou, como diz Hanslick, a uma idéia que se expressa temporalmente, por isto Hanslick identifica o “tema” como o conteúdo, pois no contexto da música clássica e romântica todo o decurso temporal pode ser remetido, de uma forma ou de outra, ao tema. A questão é que o tema, ou qualquer elemento que possamos remeter, através de identidades e diferenças, a toda uma obra musical poderá funcionar propriamente como uma “essência”, um elemento ideal e essencial de sua percepção.

Devemos observar inversamente também que a reprodução das imagens verbais fica frequentemente muito aquém das séries de pensamentos excitados reprodutivamente pelas intuições correspondentes. De uma forma e de outra, ocorrem inúmeras expressões inadequadas, que não se ajustam de maneira simples nem às intuições primárias atualmente presentes, nem às formações sintéticas construídas efetivamente sobre elas, mas que excedem amplamente o que assim é dado. [...] Os objetos só são conhecidos como aqueles que são dados, no fundamento da intuição atual; mas, visto que a unidade da intuição vai mais além, aparecem também como conhecidos aqueles objetos que são intencionados pela intenção global. [...] De uma certa maneira, o caráter do conhecimento se propaga. Assim, por exemplo, conhecemos uma pessoa como ordenança do imperador, um manuscrito como o de Goethe, uma expressão matemática como a fórmula de Cardan, etc. Naturalmente, o conhecer não pode aqui adequar-se ao que é dado na percepção, mas, no melhor dos casos, existe a possibilidade de adequação a fluxos de intuições que de modo algum precisam ser atualizados. (Husserl 1980: 50)

Independente do tipo de elaboração do material musical, temático ou não, podemos dizer que seu modo próprio de decurso é quem define seu conteúdo, assim como um sentido acompanha a obra do início a seu fim, certos sentidos brotam depois de decorrido certas porções, como também outros sentidos surgem através de constantes escutas da mesma obra, em todos estes sentidos entramos em contato com um conteúdo musical e não podemos excluir o fato de que o conteúdo musical funciona de modo acumulativo, dado o seu caráter temporal sucessivo e relacional, bem como não podemos excluir a possibilidade de um conteúdo ser desautorizado por uma nova escuta. Há claramente na escuta uma dinâmica de tipo dialética, que mantém sempre dentro de um mesmo horizonte, o sentido estabelecido, a possibilidade constante de refutação, incremento ou superação deste sentido,

como também um novo estabelecimento de sentido. Esta é propriamente a dinâmica Hegeliana prevista em sua *Fenomenologia*<sup>17</sup> do espírito.

A consciência natural mostrará que é apenas conceito do saber ou saber destituído de realidade. Mas, já que ela tem imediatamente na conta de saber real, esse caminho tem para ela uma significação negativa. A realização do conceito vale para ela como a perda de si mesma pois ela perde, nesse caminho, a sua verdade. Trata-se, portanto, de um caminho que pode ser considerado caminho da *dúvida* ou, mais propriamente, caminho do desespero. Nele com efeito, não tem lugar o que geralmente se entende por dúvida, vem a ser, o abalo desta ou daquela pretensa verdade ao qual sucede de novo o conveniente desaparecimento da dúvida e um retorno à mesma verdade de sorte que, no fim, tudo volta a ser como no princípio. (Hegel 1966: 54)

---

<sup>17</sup> O termo “fenomenologia” empregado por Hegel não se iguala a fenomenologia de Husserl estudada nesta dissertação, embora possamos traçar uma linha evolutiva deste termo a partir de da escola de Wolff, Christian (1679-1754), passando por Kant, Hegel e enfim Husserl, onde este termo se tornou célebre.

## **Considerações Finais**

O principal foco da fenomenologia, ou, mais propriamente, o seu *Telos* (seu fim), é demonstrar as estruturas fundamentais da objetividade e de qualquer modo consciente pelo qual capturamos nossos objetos de vivência, demonstrar não apenas estas estruturas transcendentais como também o modo como estas se estruturam na formação de um fenômeno específico, como no nosso caso, o fenômeno musical.

Nesta tarefa surgem dois caminhos complementares, André de Muralt, em sua obra *A metafísica do fenômeno*, enfatiza que a intencionalidade possui (ao menos) duas vias, porém uma só dimensão:

1. *A intencionalidade não tem mais que uma dimensão.* Primeiramente, observamos que se fala ora de uma consciência intencional, ora do objeto como de uma unidade intencional. Bem, a consciência e o objeto não podem ser intencionais no mesmo sentido. A teleologia que os vincula é uma e idêntica, ela é movimento e translação (*Verschiebung*), mas a subjetividade transcendental é seu ponto de partida, sua origem (*Ursprung*), e o objeto seu ponto de chegada, seu telos. (Muralt 1998:13)

Se consideramos a análise fenomenológica do ponto de vista da constituição transcendental de um objeto, onde a tônica se encontra justamente no lado transcendental, enquanto este se lança originalmente a uma constituição, então estaremos no campo *fenomenológico-transcendental*, indicando o enfoque dado à constituição transcendental da própria intencionalidade. Se considerarmos então o objeto enquanto constituído transcendentemente, e aqui enfocamos o objeto enquanto este possui “marcas” de sua constituição transcendental, estaremos no campo *fenomenológico-descritivo*, trataremos da demonstração deste objeto, e do modo que este objeto reflete conteúdos intencionais, podendo classificá-los exatamente por “objetos intencionais”. Tratam-se aqui de dois campos de estudo puramente fenomenológicos, e os objetos a que se referem são eles já objetos lógicos, reduzidos, não tratando aqui de estudos prévios ou de meras descrições de fatos do senso comum.

Para a análise musical podemos considerar os seguintes campos de aplicação da fenomenologia:



- 1- Análise fenomenológica da música (*fenomenológico-transcendental*). Compreende o estudo das determinações dos processos intencionais constituintes do musical, como quisemos definir neste trabalho.
- 2- Análise musical fenomenológica (*fenomenológico-descritivo*). Compreendendo um estudo fenomenológico dirigido às especificidades de uma matéria, como por exemplo a descrição dos objetos sonoros de Schaeffer. Neste trabalho não se visa, especificamente, as intenções ou idealidades presentes na audição, mas sim, a partir delas, significar um mundo sonoro recém descoberto, como no caso de Schaeffer, ou, determinar o modo específico das intenções e seus papéis em uma dada obra musical.
- 3- Prática descritiva. A própria mudança de atitude que a fenomenologia proporciona funda também uma nova maneira de se perceber o musical e com esta nova atitude novos parâmetros para a composição, execução, escuta e análise surgem, apenas com a prática da *epoche*. Mesmo que não se descubra novos parâmetros, uma prática descritiva, ou reflexiva, torna original conteúdos tradicionais, renova-os.

Estes são, em ordem, diferentes graus de análise que a fenomenologia pode empreender no terreno musical. No primeiro degrau destas análises se encontra a Análise fenomenológica da música, quer dizer, o emprego direto da fenomenologia, de seu método e de seu campo já aberto e praticado por Husserl. O que se quer neste nível, e, o que se quer neste presente trabalho, mesmo que apenas levantando alguns fundamentos básicos, ainda fortemente ligado à produção de Husserl, é a determinação intencional, transcendental da música, neste sentido a seguinte definição de fenomenologia é válida:

*A fenomenologia não é uma descrição, é uma lógica. Consequentemente, o sentido profundo da fenomenologia não é ser uma descrição realista do mundo real, mas, bem antes, uma lógica, uma ciência das significações que não tem relação imediata com o mundo real do senso comum, embora explicita a estrutura da constituição de seu sentido para nós. (Muralt 1998:14)*

A direção fenomenológica, neste caso, centra-se no tema intencional da constituição, nas “ferramentas” desta constituição, e não nos produtos intencionais desta subjetividade. Por isto o tom teórico e a proximidade, ou, identidade com o estudo

filosófico, mesmo se tratando de uma fenomenologia da música. Porém, o esforço teórico faz parte da musicologia, e esta esforça-se por fundamentar, de forma rigorosa, sua matéria. Não faz sentido a utilização dos exemplos musicais quando estes não se prestarem a exemplificar uma idealidade pertencente a intencionalidade, e o mais importante, o que se quer, ao final, é a demonstração da “lógica” concernente aos atos intencionais que permeiam o musical, seus procedimentos e, finalmente, sua identidade e ramificações, assim, é inerente à investigação fenomenológica a elaboração de um sistema de relações intencionais.

Estabeleci no terceiro capítulo os seguintes conceitos, ou mais apropriadamente, os seguintes passos: *Intenção musical*, quer dizer, a abertura intencional para a visada de um objeto musical. Desta abertura temos dois processos que são a *experiência-musical* e o *sentido-musical*. A abertura promovida pela *Intenção musical* constitui o início da função de nossa trama intencional, esta abertura, sendo intencional, é também uma mirada, mas, a que se abre esta intenção? Obviamente não a conteúdos lingüísticos, não a conteúdos visuais, como negativamente a tudo o que não for da ordem musical. De modo geral corresponde às características desta intenção musical, em um primeiro momento, o campo estético delimitado por Kant. Esta intenção se liga então a uma visão “desinteressada” do objeto, quer dizer, não busca classifica-lo conceitualmente, daí que sua finalidade é portanto “sem fim”, não culmina num conhecimento objetivo, mas a um fim ligado a sua pura forma. A intenção musical nestes casos não se recobre de atrativos de comoção como seu fundamento ou mesmo como partícipe. Schaeffer sintetiza estes conceitos usados por Kant (sem fim, desinteressado, etc.) em uma intenção de escuta, o *ouir*.<sup>1</sup> A *Intenção musical*, como um termo intencional mais amplo, “dá lugar” ao fenômeno por focá-lo em exclusão a tudo aquilo que não convém a sua determinação. Estas são apenas algumas características desta intenção, que nos ajudam a visualizar a operação realizada por ela, e sua importância para a *experiência musical*.

Dado este momento original, entramos em contato com o campo *hilético*, e deve-se adequar intencionalmente esta matéria. A diferença entre a intenção inicial e a experiência-musical é o fato da experiência musical se atrelar à temporalidade, não somente aquela determinada pela ocorrência dos fatos *hiléticos* mas por se atrelar

---

<sup>1</sup> Ver *Introdução* pg. 8.

constitutivamente à temporalidade da própria consciência. Já a intenção inicial é um campo de abertura ideal, é um termo *noético* e por isto não contém temporalidade, é, neste sentido, neutro. Dado a experiência-musical, constitui-se a partir dela um sentido, *sentido-musical*, sua determinação passa pela apreensão de vários níveis de um “todo” como vimos no capítulo 3. Desta constituição do sentido emerge um conteúdo, como seu correlato noemático.

De cada um destes passos, *Intenção musical*, *experiência-musical* e *sentido-musical*, questões e impasses foram abordados, e de modo geral não estão plenamente resolvidos, porém, elucidados em sua forma característica e aprofundado a ponto de termos consciência de suas implicações, possibilidades e insuficiências.

A análise fenomenológica da música equivale à bem observada, *Definição pelo fim*, dada por Muralt:

Ora, Husserl considera o conhecimento como indissociável de seu devir de realização progressivo [...] é preciso utilizar a análise intencional que nos dá não um conceito fixo mas um conceito “dinâmico”, intencional, tematização de uma ausência de limites num processo sob a forma eidética do *etc.* (Muralt 1998:34)

Não se trata de um jogo *aporético* mas sim de determinar a constituição, no tempo, e na história, de conceitos que em seu sentido mais original são intercruzamentos de idealidades e de intencionalidades, estando o núcleo deste mais próximo do fim pelo qual todas estas intencionalidades se reúnem, do que à forma que estas intencionalidades encerram num dado momento, por isto, a definição é dada pelo “fim”, e nosso fim é o fenômeno musical.

As formas que as diversas intencionalidades encerram se verificam nos vários exemplos musicais, em suas peculiaridades, mas, a determinação dos processos ideais e intencionais que permitem o musical não pode possuir uma forma definida pois estaríamos restringindo a somente um, o campo de possibilidades do conteúdo musical. Se uma fenomenologia se preocupar em caracterizar, por exemplo, apenas a formação da escuta tonal, não poderia ser chamada rigorosamente de fenomenologia da música, pois não entraria nas determinações que possibilitam com que todos os sistemas musicais permaneçam ainda num mesmo campo, o musical. Todas as etapas revisadas acima possuem elementos que em audições particulares podem se apresentar mais relevantes do

que outras, e estas particularidades devem ser demonstradas em trabalhos específicos, concernentes a análises de obras, ou a estudos reservados a uma destas etapas, e este ainda seria um trabalho insuficiente, mas igualmente, apontaria para o mesmo fim, mesmo que para cada tarefa surja ainda mais 12 trabalhos.

Por análise musical fenomenológica (*fenomenológico-descritivo*) entendemos uma análise que de certa forma detém-se nos aspectos intuitivos, contraposto aos aspectos ideais. Assim, as determinações intencionais servem como um fundamento de qualidades sensíveis, vemos aqui a intencionalidade em “ato”, no objeto. Um exemplo deste tipo de análise encontramos no estudo Tipológico e Morfológico de Pierre Schaeffer, que sistematiza intenções pertencentes à qualidades do som, elucidando qualidades tais como massa, grão, timbre harmônico e etc., que de acordo com o próprio autor, surgiram após um estudo fenomenológico e um processo de redução que Schaeffer nomeou de escuta reduzida.

Por fim, a descrição, a simples *epoché*, pode ser executada numa escuta corriqueira, numa sala de aula e na verdade sob qualquer atividade. Roman Ingarden em *Ontology of the Work of Art* no capítulo *The Musical Work* discute, sob a forma de uma descrição fenomenológica, questões como a performance musical, suas implicações quanto a identidade da música sob diversas performances, e a diferença “ontológica” entre a obra musical e sua performance. Dentro da questão da obra musical, Ingarden caracteriza-a como um processo mental peculiar, Ingarden diz que a intenção, e os processos mentais, atuam realmente, durante a execução, mas que a música se constitui de maneira objetiva, a partir da execução, mas não se corresponde a ela pois uma “melodia” é uma coisa diversa de vários “sons ecoados”, assim, a música é transcendente em relação à performance, objetiva, do ponto de vista de quem a escuta, ela está presente em verdade.

The Musical Work is Transcendent, in a still higher degree than the performances, to the perceptual experiences in which the individual performance are given, and in which and by means of which and, so to speak, on the basis of which the work is intended and apprehended in its “personal” selfhood. For just that reason, musical compositions are nothing mental and nothing “subjective” (that is, belonging to the structure of the

subject), but are rather objectivities of an altogether special kind and mode of being...<sup>2</sup>  
(Ingarden 1989: 22)

Ingarden distingue também os sons ditos “naturais”, (não querendo dizer apenas “sons da natureza”, como também todo som mecânico, dados puramente acústicos, sons que portam significados etc.) dos sons musicais. Esta já é uma distinção clássica dentro da fenomenologia da música, utilizada também por Thomas Clifton.

Thus we close the circle of the considerations that were intended to demonstrate that the musical work, as distinct from its performances, is not a real object, and that it is in principle distinct from both natural acoustic phenomena and artificial sound signals.<sup>3</sup>  
(Ingarden 1989: 46)

De maneira geral podemos localizar o centro das preocupações de Ingarden com a identidade musical frente as diversas execuções, a relação da partitura neste contexto e o caráter ontológico que a música deve ocupar nestes processos. Porém quero ressaltar que mesmo uma descrição de tipo *fenomenológico-descritiva* traz novas relações e matérias de estudo, mesmo para o plano *fenomenológico-transcendental*

Quando confrontamos as obras de Schaeffer e de Ingarden vemos claramente as divergências de espírito destas duas obras, Ingarden, dentro do contexto descritivo expõem questões que surgem de nossa prática habitual, enquanto que Schaeffer estrutura, demonstra e fundamenta a própria escuta, o quadro das quatro escutas e o estudo Tipo-Morfológico são o resultado cabal de uma série de descrições que permitiram um resultado concreto sobre as diferentes intenções que compõem a escuta.

Creio assim ter caracterizado os diversos sentidos de uma análise fenomenológica, e ter dado as bases *fenomenológico-transcendentais* para futuras análises em qualquer um dos campos mencionados, como também elucidado o próprio processo científico característico da fenomenologia.

---

<sup>2</sup> “A obra musical é transcendente (em um nível muito mais elevado do que a performance) às experiências perceptivas em que uma performance é realizada, individualmente, [...] na base em que o trabalho é pretendido e apreendido em seu *selfhood* (aparência, impressão) “pessoal”. Exatamente por esta razão, composições musicais não são nada de mentais ou “subjetivas” (ou seja, pertencentes à estrutura do sujeito), mas são, antes, objetividades de um tipo e modalidade completamente especiais de ser...”

<sup>3</sup> “Assim nós fechamos os círculos de considerações tentados para demonstrar que a obra musical, distintamente de suas performances, não é um objeto real, e isto é, em princípio, distinto de ambos, fenômenos acústicos naturais e artificiais sinais sonoros.”

**Referências**  
**Bibliográficas**

ABBAGNANO, Nicola. 1998. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes. (2ª ed.)

ADORNO, Theodor W. 1989. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A. (Estudos 26)

ALBERT, Hans. 1976. **Tratado da Razão crítica**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

ALLIEZ, Éric. 1996. **Da impossibilidade da Fenomenologia**. São Paulo: Editora 34.

ARISTÓTELES.

1979. **Metafísica Livro I**. São Paulo: Abril S.A Cultural e Industrial.  
(coleção Os Pensadores).

1999. **Física**. Campinas: IFCH/UNICAMP. (textos didáticos - 34).

BACHELARD, Gaston. 2000. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes.

BARNES, Jonathan. 2001. **Aristóteles**. São Paulo: Edições Loyola.

BENJAMIN, Walter. 1975. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**.  
São Paulo: Abril S.A Cultural e Industrial.

BORGES, Jorge Luis. 1998. **Obras Completas**. Vol I. Rio de Janeiro: Editora Globo S.A

BRENTANO, Francisco.

1936. **El Porvenir de la Filosofia**. Madrid: Revista de Occidente.

1946. **Psicologia**. Buenos Aires: editorial Schapire.

CASSIRER, Ernst. 1948. **El Problema Del Conocimiento en La Filosofia y en La  
Ciência Modernas**. México: Fondo de Cultura Econômica. 2.v.

CHÂTELET, François. 1974. **História da Filosofia: Idéias e doutrinas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 5.v.

CHION, Michel. 1983. **Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale**. Paris: INA-GRM e Buchet-Chastel. (tradução não publicada de Carlos Palombini)

CLIFTON, Thomas.

1983. **Music as Heard: A study in Applied Phenomenology**. New Haven: New Yale University Press.

1973. **Music as constituted object**. In: Music and man. Cambridge. 2.v., pp. 73-98.

DARTIGUES, André. 1973. **O que é a Fenomenologia?**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado. Tijuca LTDA.

DERRIDA, Jacques. 1994. **A voz e o fenômeno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

DESCARTES, René. 1983. **Meditações**. São Paulo: Abril .S.A. Cultural.

FLUSSER, Victor. 1983. **Escutar e compreender música**. Salvador: Revista da escola de musica e artes cênicas da UFBA.

FLUSSER, Vilém. 2002. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Dumará. ( Trad. do Autor )

FRAGATA, Júlio. 1959. **A Fenomenologia de Husserl como fundamento da Filosofia**. Braga: Livraria Cruz.



GIVONE, Sergio. 1990. **História de la estética**. Madrid: EDITORIAL TECNOS S.A

HANSLICK, Eduard. 1992. **Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical**. Campinas: Editora da UNICAMP.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 1966. **Fenomenologia del Espiritu**. México: Fondo de Cultura Económica.

HUSSERL, Edmund.

1929. **Investigaciones Lógicas: Tomo Primero. Prolegómenos a la Lógica Pura**. Madrid: Revista de Occidente. (Trad. Manuel G. Morete e José Gaos).

1929-I. **Investigación Primera: Expresión y Significación**. Madrid: Revista de Occidente. ( Trad. Manuel G. Morete e José Gaos).

1929-II. **Investigación Segunda: La unidad ideal de la especie y las teorías modernas de la abstracción**. Madrid: Revista de Occidente. ( Trad. Manuel G. Morete e José Gaos).

1929-III. **Investigación Tercera: Sobre la teoria de los todos y las partes** Madrid: Revista de Occidente.(Trad. Manuel G. Morete e José Gaos).

1929-IV. **Investigación Cuarta: La diferencia entre las significaciones independientes y no-independientes y la idea de la gramática pura**. Madrid: Revista de Occidente. (Trad. Manuel G. Morete e José Gaos).

1929-V. **Investigación Quinta: Sobre las vivências intencionales y sus contenidos**. Madrid: Revista de Occidente.(Trad. Manuel G. e José Gaos).

1980. **Investigações Lógicas:Sexta Investigaçã: Elementos de uma elucidação fenomenológica do conhecimento**. São Paulo: Abril Cultural (Trad. Zeljko Loparic e Andréia Maria Altino de Campos Loparic).

1949. **Ideas relativas a una fenomenologia pura e una filosofia fenomenológica** (trad. José Gaos). México – Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica.

1951. **La filosofía como ciência estricta.** Buenos Aires: Instituto de Filosofia de la facultade de Filosofia y Letras.

1952. **A filosofia como ciência de rigor.** Coimbra: (Trad. Albin Beau, Prefácio de Joaquim de Carvalho) [Editora desconhecida: Biblioteca da UFMG – FAF. Exemplar: 250910402].

1994. **Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo.** Lisboa: Imprensa nacional-casa da moeda. (Trad. Pedro M.S.Alves).

1996. **Meditaciones Cartesianas.** México: Fondo de Cultura Econômica.(Trad. José Gaos y Miguel Garcia-Baró.

1996. **A crise da Humanidade Européia e a Filosofia.** Porto Alegre: EDIPUCRS.

1998. **El Artículo <Fenomenologia> de la Enciclopédia Britânica.** In Invitación a la Fenomenologia. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós i.c.e / U.A.B.

INGARDEN, Roman.

1979. **A obra de arte Literária..** Lisboa: Fundação Calouste. Gulbenkian. (2<sup>a</sup> ed.)

1989. **Ontology of the work of art..** Ohio University Press. (The Musical Work, originalmente publicado em 1933, Lvov e 1957, Cracow)

KANT, Immanuel.

1985. **Crítica da Razão Pura.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

1993. **Crítica da Faculdade do juízo.** Rio de janeiro: Forense Universitária.

KOELLREUTTER, H.J. 1989 **Análise Fenomenológica do Minueto em Sol Maior de J.S.Bach.** *Cadernos de estudos – Análise.* São Paulo. n.1, p.1-8.

LAING, Ronald D.

1974. **A política da experiência e A ave do Paraíso.** Petrópolis: Vozes.

1967. **The politics of experience**. New York: Pantheon Books.

LYOTARD, Jean-François. 1967. **A fenomenologia**. Coleção “Saber Atual”. São Paulo: Difusão Européia do Livro.

PORTA, Mario Ariel González. **Franz Brentano: Equivocidad Del Ser y Objeto Intencional**. Belo Horizonte: KRITERION (Revista do Departamento de Filosofia da faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG).

MURALT, André. 1998. **A metafísica do fenômeno: as origens medievais e a elaboração do pensamento fenomenológico**. São Paulo: Editora 34.

NUNES, Benedito. 1966. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: São Paulo Editora S.A. (Série Buriti).

OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. 1993. **Sobre a fundamentação**. Coleção: Filosofia – 8. Porto Alegre: EDIPUCRS.

OSMOND-SMITH, David. 1989. "**Between Music and Language: A View from the Bridge**". *Music and Cognitive Sciences: Contemporary Music Review* 4: 89-95.

PALOMBINI, Carlos. 2002. **Musique Concrète Revisited**. In Larry Sitsky (org.) *Music of the Twentieth Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook*. Westport e Londres: Greenwood Press, pp 432-45. Citado da trad. bras. “A música concreta revisitada.” *Revista eletrônica de musicologia* 4, <[www.rem.ufpr.br/REMV4/vol4/art-palombini.htm](http://www.rem.ufpr.br/REMV4/vol4/art-palombini.htm)>, 1999, rev. 2002

PALOMBINI, Carlos. 1993. **Pierre Schaeffer's Typo-Morphology of Sonic Objects**. Tese de doutorado. University of Durham (Reino Unido),

departamento de música.

PLATÃO. 2001. **Diálogos: Teeteto e Crátilo**. Belém-Pará: Editora Universitária UFPA. (Trad. do grego – Carlos Alberto Nunes. Coordenação: Benedito Nunes.)

POPPER, Karl. 1993. **A lógica da pesquisa científica**. São Paulo: Cultrix. (9ª ed.)

ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1998. **Ensaio sobre a origem das línguas**. Campinas: Editora da UNICAMP.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos**. São paulo: Pioneira Thomsom Learning, 2004.

SANTO AGOSTINHO. 1973. **Confissões**. Sao Paulo: Abril S.A Cultural e Industrial. (Col. Os pensadores).

SANTOS, José H. 1973. **Do Empirismo à Fenomenologia**. Braga: Livraria Cruz

SCHAEFFER, Pierre. 1977. **Traité des objets musicaux: essai interdisciplines**. Paris: Seuil. (reimpressão ampliada).

SCHOPENHAUER, Arthur. 2003. **Metafísica do belo**. São Paulo: Editora UNESP.

SCHUTZ, Alfred. 1976. **Fragments on the phenomenology of music**. In: *Music and Man*. Cambridge. Vol II, n 1-2, pp. 5-71.

STOCKHAUSEN, Karlheiz. 1970. **Aus den Sieben Tagen**. Wein: Universal Edition.

SZILASI, Wilhelm. 1973. **Introducción a la fenomenología de Husserl**. Buenos Aires: Amorrortu editores.

**Anexo:**

Introdução do texto *Music As Heard* de Thomas Clifton.