

LEONARDO COSTA DELA COLETA

UMA INVESTIGAÇÃO FENOMENOLÓGICA DO TOCAR VIOLÃO

Trabalho de conclusão de curso como exigência parcial para graduação no curso de Psicologia, sob orientação do Prof. Efraim Rojas Boccalandro.

Pontifícia Universidade Católica

São Paulo

2007

## **Agradecimentos**

Agradeço aos amigos, orientadores e professores que apoiaram e incentivaram o tema de meu trabalho: ao Felipe, por mostrar o seu modo próprio de escrever e assim ajudar a encontrar o meu modo próprio; ao prof. Efraim, amante da música e do mistério, por respeitar o meu tema e minha abordagem e me incentivar a não duvidar do que está subjacente; à Paula por compartilhar comigo a sua *arte*; à Luna por me acompanhar; ao Caio por compartilhar minhas investigações; aos professores do núcleo de fenomenologia por lançarem, cada um a seu modo, novos e instigantes olhares sobre nosso mundo; ao prof. Marcos Colpo por ter aceitado ser parecerista deste trabalho; ao Alexandre e ao Javier por lerem e comentarem os meus rascunhos com atenção.

Agradeço aos meus pais o cuidado comigo, e a atenção com a música. Ao meu avô por respeitar e incentivar o meu caminho e minha avó (que já se foi), por, sem querer, já saber da 'música'.

Lembro de um amigo que já se foi; gostava de falar em psicologia e também em fenomenologia. E gostava muito de cantar.

Leonardo Costa Dela Coleta: Uma investigação fenomenológica do tocar violão, 2007.

Orientador: Prof. Efraim Rojas Boccalandro.

Palavras chave: fenomenologia; tocar violão; música; compreensão; vivência.

### **Resumo**

O objetivo deste trabalho é buscar uma compreensão da vivência de tocar violão a partir da abordagem fenomenológica e da vivência do pesquisador com a música e com o tocar violão. O trabalho não chega a uma conclusão, mas possibilita revelar alguns sentidos do fenômeno em questão. Algumas relações mais abrangentes (com a técnica e com a música em geral) são feitas, na medida em que abrangem o sentido de ser do próprio fenômeno. Também são discutidas e criticadas certas 'mentalidades' que privilegiam um olhar lógico/explicativo do fenômeno. Conforme a descrição do fenômeno vai revelando aspectos existenciais do ser humano estes vão sendo então trabalhados, ampliando-se assim os horizontes de compreensão do tocar violão.

## Sumário

### Notas

Introdução/ Objetivos.....	5
Método.....	12
Capítulo I: Sobre descrição, explicação e música.....	16
Capítulo II: Tocar violão.....	30
Considerações finais/ Comentários.....	47
Bibliografia.....	49
Discografia.....	51
Bibliografia a consultar.....	52

## Notas

### - Uso do *Itálico*:

1. Palavra que tem um significado específico para a abordagem que estou usando neste trabalho:

Ex.: “Não existe som sem *compreensão*”

2. Palavra destacada (salientada) ao leitor, em alguns casos para evidenciar um outro sentido menos usual que a palavra apresenta:

Ex.: “O *contexto* que revela esta flauta...”

Ex.: “Este jeito de falar mostra também este sentido de *tirar* como ‘tirar algo que precisa ser revelado’”

### - Uso especificado das aspas simples (‘’):

1. Palavra que quero destacar duvidando de seu sentido corriqueiro. Ou seja, quer dizer que não concordo com este sentido.

Ex.: “Existe uma ‘neutralidade’ científica de lidar com o fenômeno”

2. Licença para criar uma derivação inexistente de uma palavra, usada com o intuito de explicitar melhor (ênfatisar) o sentido proposto.

Ex.: “(...) que lançam um olhar ‘distanciador’ para o fenômeno”

## Introdução/ Objetivos

Ao iniciar meu caminho de pesquisa para este Trabalho de Conclusão de Curso, não hesitei em investigar algo que me proporcionasse prazer e curiosidade e que se referisse à minha experiência de vida de alguma forma. A minha procura pelo curso de Psicologia sempre trouxe consigo o interesse por novas leituras do ser humano e, obviamente, novos olhares sobre mim mesmo. No fundo, creio que a abertura para a discussão e o mistério é o que mais me aproximou da Psicologia. Portanto, nunca consegui ver o curso como algo fechado e pronto em minha vida, seu sentido sempre foi o de uma abertura. É diferente pensar em um *psicólogo* e em uma pessoa *formada em psicologia*. Por isso, nunca defini formalmente aonde tudo isso me levaria. As possibilidades de caminhos dentro do curso são, realmente, impressionantes. Na verdade, o caminho próprio que o aluno toma no curso diz muito mais sobre o sentido da faculdade do que a estruturação geral de seu currículo.

Venho da área da música e do estudo do violão, mais especificamente, que toco desde os 13 anos. A música sempre acompanhou minhas indagações e experiências. Não raramente foi a partir dela (do contato com professores, músicos e novas situações) que vários temas sobre o conhecimento do ser humano e os mistérios da vida foram aparecendo. Posso dizer que a arte, de modo geral, me levou à psicologia e também a significou de modo singular.

Quero mostrar nesta introdução o caminho de pesquisa que percorri até chegar ao tema central de meu trabalho. É um caminho afunilado. É interessante notar que de início eu não tinha uma abordagem definida, queria pesquisar *homem* e *arte* em diversos sentidos. Foi a partir do caminhar que me propus que as questões e a abordagem foram aparecendo. No entanto é importante destacar que a escolha pela abordagem fenomenológica deve-se muito ao gosto pelas disciplinas de fenomenologia ao longo do curso e, mais especificamente, ao gosto pelo Núcleo de Fenomenologia do 5º ano.

De início, recusei abordar o tema da música em geral. Acreditava que a minha experiência com a música dizia muito mais sobre a música do que o que

um trabalho teórico ou prático poderia fazer. Tinha receio de ‘misturar as estações’ e não conseguir permanecer nem na música nem na análise. Além disso, via que ‘traduzir’ certas experiências musicais seria algo como simplificar ou reduzir o que só poderia ser pleno vivencialmente. Aliás, onde ficaria a psicologia em tudo isso? A pesquisa afinal teria de ser no âmbito de uma psicologia. Comecei então pesquisando a experiência artística em geral a partir de pontos de vista da psicologia e da arte.

Uma das maiores preocupações em minhas questões iniciais de pesquisa era a de investigar os diversos sentidos e significações de “arte” enquanto uma possibilidade do comportamento humano. Parti de questões como: por quê chamamos tal atitude de ‘artística’? Por que algo é ou não chamado de ‘arte’? Qual é o fundamento e a necessidade de uma “expressão artística”?

Nas primeiras pesquisas bibliográficas sobre o assunto logo fui sendo conduzido pelas leituras a duas questões fundamentais dentro desse tema:

1) Que a ‘Arte’ precisa ser significada por meio de um referencial teórico, principalmente se quisermos entendê-la partindo dos conhecimentos da Psicologia. Em outras palavras, o que chamamos de Arte deve ser definido da forma mais nítida possível para não nos perdermos em divagações sem fundamentação epistemológica.

Se conseguimos dizer, sem muito esforço, se algo é ou não arte ou se tal ou qual atitude é ou não “artística” não acontece o mesmo quando pensamos a respeito dos critérios que nos levam a pensar o *porquê* de o serem assim considerados. Segundo Frayze-Pereira (1994),

*os teóricos apontam como um dos aspectos da própria Arte as dificuldades que apresenta ao enquadramento numa definição fixa, positiva. Isto é, (...) encontram dificuldades para delimitar as fronteiras da própria Arte, pois, de um lado, a Arte não teve sempre, nem em toda parte, o mesmo estatuto, o mesmo conteúdo e a mesma função, o que se verifica ainda hoje... De outro lado, independentemente de qualquer pressuposto sócio-cultural, desconfia-se hoje muito da palavra arte. O*

*campo recoberto pelo conceito é extenso: entre “a obra-prima e o esboço, o desenho do mestre e o desenho da criança, o canto e o grito, o som e o ruído, a dança e a gesticulação, o objeto e o acontecimento”, é difícil traçar essa fronteira. “Porque não são apenas as teorias da arte que hesitam em atribuir-lhes uma essência, mas a própria prática dos artistas é que desmente a todo o momento qualquer definição”. Assim, uma definição da arte não deve procurar contrariar esse “movimento de auto-contestação e de invenção” que orienta a arte e que “a torna literalmente inapreensível. (DUGRENNE apud FRAYZE-PEREIRA, 1994, p. 42).*

2) A Arte *em si* não existe, Arte é sempre uma relação. Não existe Arte sem o sujeito. Dessa maneira, não nos cabe delimitar o objeto artístico que queremos tratar, é preciso definir qual o *sujeito* que se relaciona: criador, espectador, etc. É a partir daí que poderíamos começar a falar sobre um *sentido* da Arte – a partir de uma relação, de um sujeito específico. Duchamp vai além nessa questão, em uma de suas entrevistas, dizendo que:

*no final das contas, o ato criativo não é executado apenas pelo artista. É o espectador que põe a obra em contato com o mundo externo quando a decifra e interpreta seus atributos internos, dando, dessa maneira, sua contribuição ao ato de criar. Isso torna-se ainda mais evidente quando a posteridade dá seu veredicto final, às vezes, reabilitando artistas esquecidos. (TOMKINS, 2005, p. 437)*

Nesse sentido, diz Tomkins (2005) sobre o pensamento de Duchamp:

*Em vez do artista/herói, o mestre artífice que pode encarnar – para usar aqui as palavras de James Joyce – a consciência ainda não criada de sua raça, Duchamp propõe a obra de arte como uma criação independente, cuja existência provém do esforço conjunto do artista, do espectador e da intervenção imprevisível do acaso – uma criação livre que, pela própria natureza, pode ser mais complexa, mais interessante, mais original e mais fiel à vida do que uma obra sujeita às limitações: do que o controle pessoal do artista. (TOMKINS, 2005, p. 441)*

A partir disto, pretendo reforçar a idéia de que, falar sobre arte é, em última instância, falar a respeito dos indivíduos que estão envolvidos na “arte” - se quisermos trabalhar minimamente no campo epistemológico de uma Psicologia.

O que podemos salientar aqui para esta breve introdução a respeito do percurso histórico da Psicologia em relação à Arte?

A aproximação entre Arte e Psicologia não é um movimento recente. “Muito anterior ao próprio advento da Psicologia como disciplina científica, na verdade, em suas origens, foi a própria Estética que se abriu à Psicologia que estava por vir” (FRAYZE-PEREIRA, 1994, p. 35). A este respeito diz o autor:

*Formulada como disciplina no século XVII por Baumgarten, a Estética baseava-se na idéia de que a Beleza e seu reflexo nas Artes representavam um tipo de conhecimento sensível, confuso e inferior ao racional, claro e distinto, isto é, ao conhecimento voltado para a verdade. Posteriormente, através da Filosofia de Kant, a questão do Belo irá converter-se na questão da “experiência estética” que acabará sendo diferentemente interpretada pelas diversas tendências teóricas do século XIX. E, paulatinamente, a Estética filosófica abandonará o domínio metafísico para se aproximar do domínio experimental e psicológico. Não é difícil encontrar as razões dessa aproximação da Psicologia. Na época, afirmava-se que toda “experiência estética” e, conseqüentemente toda a arte, se articulava segundo dois pólos: um subjetivo (o sujeito, isto é, o artista ou o espectador que sente e julga) e outro, objetivo (o objeto, isto é, aquelas manifestações que condicionam ou provocam o que sentimos e julgamos). A Psicologia nascente passou a se ocupar, quase exclusivamente, do aspecto subjetivo, valorizando seus elementos heterogêneos, como o prazer sensível, os impulsos, os sentimentos e as emoções. (FRAYZE-PEREIRA, 1994, p. 36)*

Com efeito, o *olhar para a Arte* na Psicologia volta-se primordialmente às questões referentes ao *sujeito*, ao *indivíduo*, principalmente no que diz respeito ao âmbito experimental da vivência estética – deixando de lado as questões *metafísicas* sobre as quais outrora debruçava-se a Filosofia. W. Wundt, por exemplo, irá iniciar suas pesquisas a partir da *experiência imediata dos sujeitos*: “Experiência imediata é a experiência tal como o sujeito a vive antes de se por a pensar sobre ela, antes de comunicá-la, antes de ‘conhecê-la’. É, em outras palavras a experiência tal como se dá.” (FIGUEIREDO e SANTI, 2000, p. 58)

Diversos são os pensadores em Psicologia que discorrerão sobre a relação da arte com o homem. Cada linha da psicologia tratará de entender e definir arte a partir de uma visão de homem e de mundo.

Desse modo, pesquisando Arte em Psicologia, é inevitável uma concepção de sujeito e de mundo definida pelo pesquisador, pois múltiplos são os caminhos de entendimento e de pesquisa nesse sentido. Até mesmo se levarmos em consideração definições comuns sobre o termo já somos induzidos a nos posicionarmos a partir de tal ou qual concepção de homem, por exemplo, através de um dicionário comum:

*Arte. (...) 3. Atividade que supõe a criação de sensações ou de estados de espírito de caráter estético, carregados de vivência pessoal e profunda, podendo suscitar em outrem o desejo de prolongamento ou renovação: uma obra de arte; as artes visuais; arte religiosa; arte popular; a arte da poesia; a arte musical.*

*4. A capacidade criadora do artista de expressar ou transmitir tais sensações ou sentimentos: A arte do Aleijadinho é considerada a maior manifestação do barroco brasileiro. (FERREIRA, 1999)*

Assim, a partir de qual referencial a arte é aqui definida?

Segundo a própria definição do termo 'dicionário':

*Lexicologia (parte da lingüística que estuda o vocábulo quanto ao seu significado, constituição mórfica e variações flexionais), compilação completa ou parcial das unidades léxicas de uma língua (...) e que fornece, além das definições, informações sobre sinônimos. (HOUAISS, 2006)*

Podemos ver que o problema maior é a definição. Pois o dicionário apenas explicita a concepção usual do termo, não define de maneira alguma a visão de mundo que sustenta esta definição.

Tendo em vista, portanto, essas primeiras considerações de minha investigação perguntei-me sobre o ponto de vista que melhor expressasse a

minha visão de mundo e que me levasse diretamente à compreensão da vivência dita 'artística'. A fenomenologia se apresentou de imediato, como o método mais indicado; e o método que mais se aproximava de uma linguagem compreensível para mim<sup>1</sup>. Nesse momento, surgiu o prazer de poder discorrer sobre a arte da música, pois o método escolhido dirigia-se diretamente à vivência sem se preocupar com explicações causais e/ou explicações estritamente psicológicas<sup>2</sup>. Dessa forma, seria a descrição que levaria à compreensão e não a explicação. Poderia pesquisar as vivências musicais partindo de relatos espontâneos de músicos e ouvintes, por exemplo, mas optei por uma forma mais aberta de investigação, em que pudesse falar de uma vivência singular e ao mesmo tempo discorrer sobre seu caráter popular. O *tocar violão* se apresentou como o melhor tema sendo que poderia falar a partir de minha própria vivência e também buscar sentidos gerais que o caracterizassem enquanto tal. Como uma vivência, que é humana por definição, diz a respeito do homem, creio que, por meio de uma investigação fenomenológica, pode retratar aspectos existências relevantes e ampliar o nosso campo de compreensão do mundo do homem.

Não obstante, acredito que esta breve investigação poderá servir como recurso de compreensão do fenômeno em questão e seus desdobramentos não só a psicólogos como também aos músicos e às pessoas que se interessam por esta área, uma vez que tenta compreender, a partir de um ponto de vista fenomenológico o fenômeno.

Portanto, este trabalho terá como objetivo investigar fenomenologicamente o tocar violão. Não pretendo chegar a conclusões nem a um entendimento apoiado nesta abordagem aqui definida, estas não são as pretensões deste método nem deste trabalho. Meu empenho é mostrar um olhar *compreensivo* desta vivência e, na medida do possível, mostrar relações desta vivência com o ser do homem em geral criticando, às vezes, outras

---

<sup>1</sup> Desde as primeiras aulas de fenomenologia existia uma 'facilidade em me espantar'.

<sup>2</sup> Ou seja, explicações que levassem em conta o conceito de mente/psique e, conseqüentemente, o conceito de *sujeito*.

concepções de mundo e de homem que lançam um olhar explicativo e 'distanciador' para o fenômeno em questão.

## Método

O trabalho estrutura-se em dois capítulos: o primeiro trata de questões mais amplas e serve como substrato para o tema central que é desenvolvido no segundo capítulo. As principais idéias e conceitos abordados são apresentados na maior parte das vezes de forma espiralada, ou seja, reaparecem sob uma nova perspectiva na medida em que se relacionam ao tema presente; portanto, vão sendo apresentados e discutidos ao longo de todo o trabalho.

Primeiramente devo retomar a pergunta: O que busco investigar? Busco investigar o fenômeno do violonista (quem toca o violão), tocando.

Como vou investigar isso? Interpretando e descrevendo, por meio do método fenomenológico, a vivência deste fenômeno partindo-se das vivências do próprio pesquisador enquanto músico violonista.

Neste momento é imprescindível recorrer às seguintes perguntas:

- Qual o método fenomenológico?
- Em que consiste?
- Como a fenomenologia se dá enquanto investigação?
- Como eu faço fenomenologia?

Basicamente vou em busca de compreender um fenômeno. Mas como fazer isso e sob qual concepção de fenômeno me oriento são questões que têm de ser explicitadas previamente aqui.

Fenômeno, na fenomenologia, é, segundo HEIDEGGER (2006, § 7, p. 67), “o que se revela, o que se mostra em si mesmo”, ou seja, tudo aquilo que é, que tem manifestação: os entes. Assim fazer fenomenologia é:

deixar e fazer ver por si mesmo aquilo que se mostra, tal como se mostra a partir de si mesmo. É este o sentido formal

da pesquisa que traz o nome de fenomenologia. Com isso, porém, não se faz outra coisa do que exprimir a máxima formulada anteriormente – ‘para as coisas elas mesmas!’. (HEIDEGGER, 2006, § 7, p. 74)

O modo como me aproximo do fenômeno é pela interrogação do mesmo, ou seja, interrogando-o. Diferentemente de tentar entender um fenômeno a partir de moldes teóricos, a investigação fenomenológica vai em direção a encontrar no próprio fenômeno as ‘respostas’. Critelli (2006, p. 27) nos diz que é ao fenômeno que perguntamos o que queremos saber dele mesmo.

Pode-se dizer que a fenomenologia enquanto método guia-se, fundamentalmente, a partir daquilo que se busca compreender. Dulce Critelli (2006) nos diz:

*Quando falamos em querer compreender o que é algo, que funda originariamente a interrogação que, por sua vez, é a base determinante da investigação, falamos em perguntar (...) pelo o que é e como é alguma coisa (por exemplo, o que é e como é educar? O que é e como é a participação popular na China:..., ou querer saber o que de fato aconteceu numa dada situação, como aconteceu, as razões de sua ocorrência...).*

*Querer saber o que é e como é algo são os dois elementos que estão na base de uma investigação, e podem ser traduzidos num só, a saber, a pergunta pelo ser de algo, do que está em questão. O ser de algo sempre é composto pelo o que algo é e como ele é. (CRITELLI, 2006, p. 29)*

Mais adiante, explicita a autora: “O que se compreende que *ser é, determina a identidade do método.*” (CRITELLI, 2006, p. 30)

Nesse sentido, é impossível ir em busca de investigar algo sem ter já uma prévia compreensão do que esse algo é, assim como o contexto em que aparece, ou seja, em que horizonte de significação este algo se explicita.

Sendo assim, nossas interrogações não irão em busca de conexões causais que ‘explicam’ o fenômeno, mas sim em busca de explicitar a significação que o envolve e o sustenta enquanto tal! Ou, em outras palavras, em busca do *sentido* do seu ser. Do ponto de vista da fenomenologia, o método fenomenológico não visa buscar semelhanças entre os fenômenos, mas buscar suas singularidades. Sentido é o que sustenta o ser. Nas palavras de Heidegger:

*É aquilo em que se sustenta a compreensibilidade de alguma coisa. (HEIDEGGER, 2006, § 32, p. 212)*

*É o contexto no qual se mantém a possibilidade se compreender alguma coisa, sem que ele mesmo (sentido) seja explicitado ou, tematicamente, visualizado. Sentido significa a perspectiva do projeto primordial a partir do qual alguma coisa pode ser concebida em sua possibilidade como aquilo que ela é. (HEIDEGGER, 2006, § 65, p. 408)*

Buscando localizar a questão do ser na fenomenologia, em contraposição à metafísica cartesiana, diz Critelli (2006):

*O ser visto pela metafísica como a essência do ente, patente e permanente no conceito, é o que podemos chamar, também, de substância do ente. Para a fenomenologia, o ser que aparece e desaparece no aparecer dos entes deve ser compreendido como um vir-a-ser na cotidianidade da existência. Assim, pois, temos que para a fenomenologia há uma coincidência entre ser e aparência. E, para a metafísica entre ser e idéia. (CRITELLI, 2006, p. 29)*

Deste ponto de vista, conforme nos diz a autora, a fenomenologia, enquanto caminho metodológico, não é nem mesmo uma oposição à metafísica, mas é a busca de tornar acessível ao pensar aquilo que, por meio da metafísica, se manteve ocultado, esquecido. Husserl chama isso de pensar para que se volte à coisa mesma. Heidegger fala de superar a representação e se apropriar do ser.

Podemos entender, então, que a fenomenologia busca tornar visível o eixo fundamental em que a questão do conhecimento se origina e se desenvolve: o modo-de-ser-no-mundo do homem, as condições ontológicas em que lhe foi dada a possibilidade de apreensão e expressão de tudo com que se defronta.

Neste mesmo caminho, Monique Augras (2000), diz que:

*Tentando extrair da observação o sentido do fenômeno, o método supõe que se relegue para segundo plano toda apreensão a priori, todo parâmetro externo. (AUGRAS, 2000, p. 15)*

Ou seja, ir em direção à investigação do fenômeno é referenciar-se a partir dele, conduzir-se por ele, guiar-se pelo que é dado ali, nesta relação com o que aparece.

Basicamente, o método de investigação consiste em interrogar o que é investigado, conforme explicitado acima, e a partir disso descrever o que se mostra. Nestes termos, 'descrição' ganha um significado metodológico rigoroso e bem diferente do que comumente entendemos por este termo:

*Descrição não indica aqui um procedimento nos moldes, por exemplo, da morfologia botânica. A expressão tem novamente um sentido proibitivo: afastar toda determinação que não seja demonstrativa. (...) O caráter da própria descrição (...) só poderá ser estabelecido a partir da 'própria coisa' que deve ser descrita. (HEIDEGGER, 2006, § 7, p. 74)*

Interrogar e descrever fenomenologicamente as *vivências de tocar violão* guia o caminho de minha investigação.

## Capítulo I

### Sobre descrição, explicação e música.

(...)

*Para saber dos passarinhos só precisa de suas  
ignorâncias*

Manoel de Barros (1991, p.27)

Neste capítulo irei mais em direção a perguntas e a sugestão de caminhos possíveis do que ao caminho de uma linha única de raciocínio e a conclusões. Tratarei de abrir alguns pontos de discussão que servirão como tela (rede) para o tema específico deste trabalho: a vivência de tocar violão (capítulo II).

*Como é a minha vivência quando estou 'na música'? Ou seja, como acontece 'a música' para mim? Quando eu falo 'música' consigo apreender o que eu vivi?*

Estamos a todo o momento ressignificando nossas vivências, o que nos aconteceu, o que nos acontece. Quando pensamos em escrever sobre algo ou falar sobre algo, temos diversas possibilidades de entendimento para retratar o evento, a situação, o acontecimento. Começamos a nos distanciar do *sentido* do fenômeno vivido quando vamos priorizando, de alguma forma, o seu entendimento sob o prisma da explicação.

O que pretendo fazer neste trabalho é rondar a vivência com a descrição e não com um entendimento teórico que possa se sobrepor à vivência. Não é certo que, falando sobre 'música', me aproximarei mais do fenômeno vivido de tocar violão.

Alberto Andrés Heller (2003) ressalta este aspecto da seguinte maneira:

*Podemos, por exemplo, refletir sobre os efeitos que a música produz em nós e formular verbalmente o que eles nos evocam: por exemplo, uma paisagem, uma atmosfera, uma imagem, uma sentimento. Tal verbalização é, porém, secundária ao momento da percepção – o que não quer dizer que não seja necessária numa posterior análise dessas percepções. Ela é o que chamamos de uma representação. É fundamental (...) que se distinga a percepção original da percepção representada. (HELLER, 2003, p. 11)*

Às vezes nos confundimos muito acreditando mais no discurso do que na ação. Às vezes buscamos explicar os fatos *acrescentando-lhes* aspectos que acabam distanciando nossa aproximação com o fato original (e assim mostram o quanto certas análises podem ter o caráter meramente discursivo, ficando cada vez mais longe do que se apresenta e cada vez mais referidas ao discurso em si, à mera especulação). O problema central neste caso seria tomar este discurso como sendo o fenômeno que se investiga: o que não é, absolutamente. A descrição fenomenológica (que será mais bem explicitada no II Capítulo), ao contrário, possibilita-nos ir em direção ao fenômeno.

No ano de 1999 arqueólogos chineses encontraram flautas feitas de ossos de pássaros que estimavam ter 9000 anos de idade - ou seja, seriam de 7000 anos a.C.. Os arqueólogos supuseram, por meio de suas análises, que aqueles ossos furados seriam mesmo algo parecido com o que chamamos hoje de flauta. Puderam concluir em suas pesquisas que aquelas peças poderiam sim produzir diversos tipos de sons harmônicos. Escreveram os arqueólogos na revista *Nature* em reportagem publicada pela *Folha de São Paulo*: "A descoberta de flautas em Jiahu nos dá a rara oportunidade de ouvir e analisar os sons musicais que foram produzidos há nove milênios." (REUTERS, 1999).

Deixando-nos levar por esta notícia imaginemos um pouco esta época citada: algumas pessoas vivendo 9000 anos atrás na região onde hoje é a China... O que faziam com este instrumento? Que tipo de sons conseguiam com ele e com qual sentido? Será que o tinham como algo sagrado, ou era uma descoberta do acaso que fascinava a todos? Será que se utilizavam

daqueles sons para imitar os pássaros da região? Para conduzir ovelhas? Para invocar os Deuses? Enfim, suponhamos que por meio de rigorosas pesquisas arqueológicas comparativas os cientistas constatassem que aquelas ‘flautas’, na verdade, foram usadas em rituais de certas comunidades para celebrar uma boa colheita. Atualmente, se chamássemos esta peça de um ‘instrumento musical’ e os sons que foram ali produzidos de ‘música’ dificilmente não entraríamos em um consenso.

Os arqueólogos da reportagem citada, de certa forma, não estavam *buscando*, mas sim *declarando*. Os sons nunca poderão ser mais os mesmos que ‘foram produzidos’ pois não existe som sem *compreensão*<sup>3</sup>. O som é compreensão: impossível se ‘desresponsabilizar’ disto. E o ‘som’ que é compreendido por cada um já é outro, embora carregue em si algo de semelhante com os ‘sons originais’ em suas propriedades físicas - as quais, no entanto, não deixam de ser também um aspecto do *próprio fenômeno* (do som desta flauta produzido hoje, por exemplo).

Existe uma ‘neutralidade’ científica de lidar com o fenômeno impressionantemente dissociativa. Quando dizem sobre a rara “oportunidade de ouvir e analisar os sons musicais que foram produzidos há nove milênios” não existe a apropriação de que o *contexto* que revela esta flauta hoje, com este sentido compreensivo específico, é *outro*. O que os cientistas buscam afinal? Explicar o quê? Pois, contraditoriamente, esta “análise” dos sons produzidos hoje, não diz sobre os sons produzidos hoje, mas pretende unicamente dizer como ‘eram’ há 9.000 anos atrás. A flauta traz em seu *ser* esta história, ela revela em seu ser esta história: sua antiguidade, seu mistério, etc.. Não há que *colocar explicações* neste ente, mas sim *deixar aparecer* seu ser. Parece que esta ciência aqui representada busca a compreensão por meio

---

<sup>3</sup> Sobre compreensão: o significado que usarei ao longo deste trabalho difere do significado usual do termo (conhecer algo a partir de um entendimento lógico); compreensão aqui é o *modo* primordial de estar no mundo, ou seja, remete ao ‘como’ as coisas se mostram, se revelam em meu mundo. Não existe um significado exato das coisas e do mundo, existe este *modo de abertura* para o que se mostra que é a compreensão. Eu *sou* sempre uma compreensão. Meu mundo é compreensão.

da limitação do ser dos entes - sim, pois quanto mais específica a explicação mais 'verdade' contém. A classificação geral do sentido das coisas faz desaparecer o encanto e a surpresa diante do fenômeno.

Ao invés de buscarmos decifrar este fenômeno poderíamos nos perguntar:

- Como será que aquelas pessoas *experenciavam* os sons que eram produzidos pelas flautas?

- Entender a 'música' (por meio de nosso conhecimento musical) que era feita ali, nos aproxima mais *do quê* em relação às pessoas e ao modo de ser daquela época?

- Qual a pretensão que temos em *entender* o que se passava ali?

Sem dúvida existe implícito aqui uma pretensão de que hoje *sabemos* mais do que se sabia sobre música naquela época. O conhecimento, nestes moldes, leva à *incompreensão*. Na mesma reportagem citada, um outro cientista diz o seguinte sobre a referida descoberta: "Parece que essa cultura era mais avançada do que pensávamos." (REUTERS, 1999).

Comumente falamos em uma evolução da música na história do homem desde, por exemplo, sons cantados até a criação de diversos instrumentos para a produção de sons. E com isso entendemos as ações que envolvem a produção ou a escuta de sons pulsantes e harmônicos como ações musicais do ser humano. Pergunte a uma pessoa o que um pianista faz com o piano e ela certamente responderá 'música', como se a simples existência do fenômeno sonoro (com certas características específicas que o distinguem do som de uma cadeira se arrastando, por exemplo ), pudesse ser entendida pelo ouvinte como 'música'!

Não relativizar as experiências 'musicais' em suas abrangências de significação infinitas e não ir em direção à compreensão desta rede de significações que é a experiência é passar um rolo compressor cego no caminho que revela a vivência em todo o seu potencial realizador.

Um pequeno exemplo de encontros de experiências ‘musicais’ revela significações de mundo<sup>4</sup> totalmente distintas:

*Um indígena africano toca uma melodia em sua flauta de bambu. O músico europeu terá muito trabalho para imitar fielmente a melodia exótica, mas quando ele consegue enfim determinar as alturas<sup>5</sup> dos sons, ele está certo de ter reproduzido fielmente a peça de música africana. Mas o indígena não está de acordo, pois o europeu não prestou atenção suficiente ao timbre<sup>6</sup> dos sons. Então o indígena toca a mesma ária em outra flauta. O europeu pensa que se trata de uma outra melodia, porque as alturas dos sons mudaram completamente em razão da construção do outro instrumento, mas o indígena jura que é a mesma ária. A diferença provém de que o mais importante para o indígena é o timbre, enquanto que para o europeu é a altura do som. O importante em música não é o dado natural, não são os sons tais como são realizados, mas como são intencionados. O indígena e o europeu ouvem o mesmo som, mas ele tem um valor totalmente diferente para cada um, porque as concepções derivam de dois sistemas musicais inteiramente diferentes; o som em música funciona como elemento de um sistema. As realizações podem ser múltiplas. (WIKIPÉDIA, 2007)*

A questão que se coloca é a seguinte: O indígena e o europeu ouvem o mesmo som? É possível ouvirem o mesmo som? O quê ouvem afinal?

---

<sup>4</sup> Ao longo do trabalho o leitor terá mais elementos para entender a significação de mundo que quero explicitar.

<sup>5</sup> Sobre altura: é o som fundamental que aparece com mais intensidade. “A frequência de onda mais fundamental de um som” (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994). Diz-se a ‘nota’, como dó, ré, mi, fá, etc. Nem todo som tem uma altura definida, diz-se que são de altura indeterminada os sons produzidos por um prato de bateria, por exemplo.

<sup>6</sup> Sobre timbre: diz sobre a peculiaridade de cada som. “Um trompete, um oboé e um violino produzem sons diferentes mesmo quando tocam a mesma nota. Isso se deve a que nenhum dos instrumentos produz um tom puro que consista apenas no som fundamental” (DICIONÁRIO DE MÚSICA ZAHAR, 1985). As ‘sub-notas’ geradas tanto pela composição peculiar do material que é feito um instrumento (madeira, metal, osso, etc), pelo ambiente acústico em que é tocado quanto pela *modo* como é produzido (unha, sopro, dedo, etc), consolidam um campo harmônico único para cada som, portanto um *timbre* peculiar a cada som. Sua ‘cor’. Em inglês usa-se a palavra ‘*tone colour*’, algo como a ‘cor do tom’.

Não é o ‘valor’ que dão ao som, como explicitou o texto acima, que diferencia o som para ambos; como se existisse um som puro, possível de ser decifrado em suas propriedades físicas mais ‘reais’, e depois a valoração perceptiva de cada um em relação a este estímulo ‘neutro’ (ou ‘puro’). O som só existe para o indígena e para o europeu do jeito que é para cada um. O significado do som para cada um não é senão o próprio som que cada um escuta. Nunca escutamos um ‘som’, uma ‘onda de freqüência’. Escutamos a flauta, o violão, a voz, o barulho. “O ouvir humano é um modo-de-ser-no-mundo”, como nos diz Heidegger (2006, § 34, p. 224).

Interessante notar como o uso dos nomes “indígena africano” e “músico europeu” pode nos revelar justamente esta pretensão do conhecimento fundado na explicação. Por este modo de entendimento, seria incabível chamar o indígena de “músico”. Isso só mostra o quanto esta concepção não consegue dar conta de explicar o quê se passou ali sem ter que priorizar um ponto de vista. No entanto, a *descrição* feita ainda assim continua nos revelando coisas. Que coisas?

Revela-nos o *mundo musical* do europeu ali presente, por exemplo. Podemos falar que a concepção musical do europeu aqui imaginado diz muito mais sobre *ele* mesmo do que sobre a *música em si*. Neste sentido, não existe ‘a música’, existe um modo-de-ser-no-mundo do europeu.

A explicação do que aconteceu neste encontro já é fundamentada em um sistema de nomeação e identificação dos sons. Portanto, torna-se deficiente e limitada quando tenta retratar a vivência musical do indígena. A significação do mundo do indígena não pode ser expressa nestes moldes. Aliás, não sei se é possível *compreendê-lo* assim. Pois esse ainda é o *mundo* do europeu.

Roberto Poladram (2000) explicita, em outras palavras, a caracterização dos sons como referentes ao próprio mundo de quem os caracteriza:

*Se considerarmos (...) a variedade de nomes dados a estes elementos (sonoros) na tentativa de expressá-los, ficará evidenciada a possibilidade de que esta busca pela caracterização dos sons mostre não apenas qualidades dos aspectos sonoros, mas qualidades dos que nomearam. A meu ver, a nomeação destes elementos sonoros diz não apenas dos sons que se tenta entender, mas também das maneiras com que são entendidos, e, portanto, daqueles que buscam entendê-los. (POLADIAM, 2000, p. 22-23)*

De certa forma o estudo e a percepção da música (ou em outras palavras, o modo do *encontro* com a 'música'), vêm sendo cada vez mais estreitados em formas e moldes pré-determinados e os caminhos de percepção e entendimento são cada vez mais ditados e institucionalizados. Talvez o ensino da música venha exercendo mais um papel de reduzir possibilidades de apreensão deste fenômeno e menos o de suscitar o mistério. Sim, o mistério! O mistério que é entrar em contato com algo e não se saber aonde vai chegar depois; e não ter em vista a busca do que aquilo é, mas sim o que pode ser também! Suas possibilidades de ser.

A experiência musical quase é banalizada ao definir-se a música enquanto linguagem e a partir disso criar uma 'escrita musical' padronizada que, no mínimo, restringe o *como* do contato com a música. Aliás, é interessante notar o quanto já nos fechamos em relação às possibilidades do fenômeno música ao a identificarmos com o significado de 'linguagem possível de ser decifrada' – o que a ciência, em seu molde cartesiano, mais soube fazer: Decifrar! Entender! Calcular! Capturar! Aprisionar as feras da incompreensão!

Sem dúvida todo este pensamento musical globalizado nos condiciona a vivenciar e entender possíveis experiências musicais em 'moldes'. Um exemplo disso é o fazer técnico musical, no qual a técnica é entendida como meio para se atingir um fim; por exemplo: a técnica é 'mexer os dedos de tal maneira' e o fim é 'fazer soar um determinado som' como se o corpo fosse um instrumento e a mente/cérebro o controlador, em um esquema de causalidade – este seria um esquema dissociativo que não corresponde à vivência da técnica tal como

ela se dá. Como veremos mais à frente neste trabalho o corpo também é ‘explicado’ a partir de um entendimento cartesiano. Heller (2003) ressalta esta ‘tecnicidade do fazer musical’ no âmbito do ensino musical atual:

*Se até o século XIX a figura do instrumentista não se separava da figura do compositor, o mesmo não se dá hoje: com a especialização, separam-se ambos. A figura do compositor foi idealizada e romantizada: trataria-se de um dom ‘divino’ em que a pessoa ‘nasce com ele ou não’ (falácia que inibiu ou inibe ainda milhares de alunos). Em função disso, as escolas centraram seus esforços não na criação, mas no aprendizado da recriação ao instrumento (faz-se aulas hoje ‘de piano’, ‘de violão’, e com isso subentende-se que se estudará o repertório ‘para piano’, o repertório ‘para violão’). Aprende-se nas escolas de música a interpretar as obras de Bach, Beethoven, Chopin e todos os outros compositores consagrados pela tradição musical. A princípio isso não apresenta problema algum – é fundamental conhecer as obras maravilhosas que esses autores produziram. O problema é que não se ensina a fazer o que eles fizeram – criar; apenas se ensina a reproduzir o que eles fizeram. (HELLER, 2003, pgs. 6 e 7)*

Vejo que o autor chama a atenção justamente para um modo-de-ser distanciado do instrumentista em relação ao que produz. Podemos pensar no quanto essa concepção de reprodução também não vicia as possibilidades de ser do ente que toca. É claro que não estou querendo fazer apologia aos compositores, absolutamente. Estou apenas destacando que a ‘reprodução’, entendida nestes moldes, induz uma vivência cindida do que seria de fato uma produção. Ou, em outras palavras, a partir deste tipo de entendimento a vivência torna-se quase sempre algo impróprio, que distancia a produção efetiva de quem está tocando. E qual o problema disso? Os horizontes presentes na vivência de tocar uma obra são simplesmente reduzidos à técnica! A integridade da ação se perde quando a técnica guia a produção. Quem disse que eu preciso vivenciar a técnica deste jeito?

Eu posso, com certeza, tocar uma peça de Bach sem o caráter de reprodução. Nunca é uma reprodução. Primeiro porque tocar uma peça de Bach no século XXI é totalmente diferente do que esta peça tocada no século

XVIII: o contexto que significa esta música é outro, as referências musicais são outras (*jazz, salsa, funk, dodecafonismo*, etc.); e, segundo, porque a pessoa que toca *pode* infinitas possibilidades de ser da peça de Bach, as quais são inesgotáveis e que, portanto, nunca serão propriamente uma reprodução. Contudo, este *mundo* (que pode ser a peça de Bach) não é tão enfatizado quanto a sua perpetuidade atemporal (como uma pedra de granito que nunca se desfaz). Se partirmos do fenômeno vivido de tocar uma obra de Bach a reprodução (cópia, repetição) nunca acontece, o que pode acontecer é o sentido de re-produção (produzir novamente, apresentar de novo): uma *nova* produção, no caso. No fundo, a perpetuidade das obras de Bach torna-se possível, justamente, pois sempre se revelam novas possibilidades de ser para elas, o que as deixa *vivas* e, portanto, transformadas. A técnica, ao contrário, quer o vício, a repetição, e não a emergência das possibilidades. A crítica do autor (Heller, citado acima), não é estrita ao fato de se tocarem as grandes peças, mas ao fato de que tocá-las como sendo uma *reprodução* limita e define previamente o sentido de tocar estas peças. Podemos imaginar que, originalmente, em sua história, as peças não traziam este aspecto fechado de ser: os compositores as criaram sob o horizonte da novidade e da beleza!

Técnica, fenomenologicamente falando, é um instrumento que intermedeia minha relação com o porvir e tem como finalidade me levar a um lugar pré-conhecido, mas ainda não acontecido. Primeiro é preciso querer um lugar, depois utilizar uma técnica específica e única para cada indivíduo (ou situação), e aí sim, chegar a um outro lugar que apresentará um sentido a partir deste caminho. Como diz Heller (2003), a técnica “não ‘produz’: ela *deixa aparecer*” (HELLER, 2003, pgs. 101-102). O autor evidencia desse modo, o sentido vivencial da técnica em contraste com o que seria sua ‘representação’.

Portanto, a utilização de técnicas padronizadas leva-nos a *certos* lugares e não a outros. Na verdade ‘técnicas padronizadas’ não existem enquanto técnica, pois antecipam previamente um caminho sem que se refiram a algo. É impossível concebermos uma técnica sem referirmo-nos a uma relação específica e singular - a não ser que padronizemos também os modos que estas relações aconteçam!

A técnica, *por si só*, não passa de um vazio absolutamente oco e sem chão, sem referência. Aliás, nesta perspectiva, é justamente por conseguir afastar de si uma contextualização que se faz oca e vazia - pois revela o vazio sob o horizonte da falta. Do não preenchimento. Do fazer por um 'fazer'.

A técnica no tocar violão, em seu âmbito 'técnico', não faz melhorar a 'técnica' (no sentido de expressão musical, por exemplo), do violonista, pois não está ligada a situações expressivas, intenções ou gestos musicais. Liga-se, antes, simplesmente à situação de movimentar os dedos de uma determinada forma, por exemplo, como se fosse uma codificação das combinações possíveis dos dedos no espaço do braço do violão. O artesão não utiliza a técnica *para* produzir um vaso de barro, ele faz *arte*, e o vaso de barro *é arte*. O mundo do artesão se significa a partir desta arte, inclusive a técnica que utiliza. Para compreender o sentido da construção de um vaso pelo artesão, não podemos nos guiar pelo caráter técnico de suas ações, desta forma 'perderíamos' a singularidade compreensiva deste fenômeno neste caso. Aliás, não só 'perderíamos' a singularidade como estaríamos 'vendo com os nossos olhos' este aspecto e não com os 'olhos do artesão'. No *mundo* do artesão talvez não exista espaço para esta compreensão. A técnica representada não existe vivencialmente. Creio que na origem das *artes marciais* (no mundo oriental), a técnica estava totalmente relacionada à *arte* e ao mundo do lutador. Não existia um golpe ou uma defesa que não fosse implicada ao sentido de estar lutando, ou seja, a técnica não existia enquanto técnica tinha, na verdade, uma profunda ligação com o sentido de ser do lutador: corpo, técnica e mente tinham que ser uma coisa só!

Não é possível compreendermos uma ação sem compreendermos a rede de referências que a sustenta.

Talvez, executar técnicas seja bom para mexer os dedos mais rapidamente ou para mostrar rapidez aos olhos dos outros, mas não para *fazer música*<sup>7</sup>. Como nos mostra o prezado autor:

*A outra concepção de técnica (..) é a que se volta à ação em si - mesma. Claro que essa ação gera um produto, mas esse produto é apenas uma consequência natural dessa ação. Não há seqüência temporal entre a expressão e o exprimido, pois ambos não estão no tempo: ambos pertencem a um mesmo ato intencional, a uma mesma intencionalidade (...). Trata-se de uma técnica que não sabe de si mesma, que age não sabendo que age, que age esquecida de si. (HELLER, p. 101, 2003)*

Também não quero dizer que o aspecto técnico tenha de ser esquecido ou deixado de lado na ação, de forma alguma. Mas a pergunta que faço é: só este caminho que temos? É só por este caminho que vamos?

A ‘tecnicização’ funda, atualmente, um jeito de se conhecer as ‘coisas’, o ‘mundo’, os ‘outros’. O ‘conhecimento’ das coisas está fundado por este modo de ‘conhecer’ - no sentido estrito de como entendemos o conhecimento: “estabelecendo-o a partir de um referencial lógico racional e numa organização com objetivos sintetizadores” (DICTCHEKENIAN, 1988, p. 7) .

É claro que quando toco, meus dedos tocam as cordas com determinada velocidade e em determinadas posições espaciais possíveis de serem identificadas e estudadas. Porém, este fato não traz mais verdade<sup>8</sup> em relação ao que é, o que faço; assim como sabermos o fato de que temos um cérebro

---

<sup>7</sup> Pois *na música* a técnica está referida à expressão, à música mesmo. Existe uma técnica de instrumento que não se refira à música em geral? Ou: Existe algum instrumento musical que não se signifique sob o horizonte da música (do tocar, da celebração, da virtuosidade, da expressão artística, que seja)? Neste sentido, não cabe nem falarmos em técnica, mas somente em música, ora.

<sup>8</sup> ‘Verdade’ aqui compreendida sob a ótica cartesiana: a verdade metafísica é a verdade do que fica, do que é permanente. A verdade fenomenológica não tem compromisso com a permanência, mas sim com o que se mostra do ‘jeito que se mostra’ ou, em outras palavras, com o que se mostra tal como é.

que comanda nosso corpo não *resume* o que somos e o que podemos ser<sup>9</sup>. Nosso corpo, nesse sentido, não é mais o corpo que *somos*, passa a ser um mero *instrumento* que serve como máquina para atingirmos nossas vontades e desejos!<sup>10</sup>

Mesmo a leitura de uma partitura não se esgota aí. A rede de significação que envolve e sustenta a leitura de uma partitura para uma pessoa não pode ser compreendida por meio de uma simples equação matemática, uma codificação de símbolos, ou que quer que seja nesse sentido. Pois não há espaço para a criação, para a novidade e para a surpresa. O que pode estar sustentando a leitura de uma partitura para os olhos de quem está lendo a partitura?

Em uma investigação mais aprofundada encontraremos muito mais significados presentes nesta leitura do que a técnica pode nos mostrar. Explicitar estes significados pode ajudar a nos apropriar do que fazemos, do que estamos abrindo, *criando*. De forma análoga, as palavras que usamos no cotidiano são significadas de modo extremamente singular em cada uso. O dicionário, por exemplo, não pode exprimir este fenômeno. Este aspecto pode mostrar o quanto as palavras existem de modo *entre* (para além), ou seja, o quanto elas dizem respeito, e se significam, muito mais *ao que* se dirigem do que a si mesmas. Da mesma forma, uma partitura no mundo de uma pessoa.

---

<sup>9</sup> Talvez isto só nos mostre mais ainda o 'cérebro' que somos. Que este modo de 'se conhecer' traz consigo um jeito de *ser-no-mundo*, que seria um jeito 'cerebral', por assim dizer. O surgimento dos computadores, nesse sentido, pode sim ter a ver com esta compreensão de mundo.

<sup>10</sup> Ao concordarmos com este ponto de vista corremos o risco de entrar em um labirinto causal sem fim, pois nunca 'acharemos' o centro das vontades e dos desejos, sempre estaremos olhando para *algo mais*, para além do que se mostra.

Se o corpo é um instrumento o que somos afinal?

Aonde *somos*?

Aonde e como eu sou se sou para além do que sou e de como sou?

Creio que o prazer de tocar está fundamentalmente ligado à existência de possibilidades de aberturas de significados. Em certo sentido, o que estou dizendo é que somos tocados pelo futuro, pelas possibilidades em vista (em sentido fenomenológico *somos possibilidade*), e nos dirigimos ‘em direção a’, ‘para’. Esse prazer se relaciona, em última instância, ao que ainda *não é*, ao desvelamento - é o prazer do mistério. Ao mesmo tempo, é difícil descrever este caminho, pois o mistério, nesse sentido, também não é mistério se já for previamente conhecido, ou reconhecível.

Tem algo de misterioso neste caminho ao mistério. Talvez isto nos atinja e nos movimente *para*.

A *arte*, nesse caso, possibilita sempre o emergir de possibilidades de ser dos entes: ao vermos um quadro, ou ao fazermos uma leitura artística que seja. A arte é projeção<sup>11</sup> de possibilidades ao ser dos entes.

Se o pianista que toca uma mesma música de Beethoven sabendo sempre o que vai acontecer e para ‘aonde ele vai’, fechando-se assim a *gestalt*, nem sei se fará sentido começá-la ‘de novo’.

A criação é o abrir de novos entendimentos, o despertar para novas realidades. Quando criamos algo dificilmente não nos surpreendemos, não é? Criar é produzir algo além do que se apresenta. É se re-apresentar, se presentear. São mundos que se abrem; extensões de significação. É a chegada do novo. E o novo não está definido. E o novo não significa que precisa ser uma composição, uma criação inédita, pode simplesmente ser a leitura de uma partitura de Beethoven com um *novo* olhar.

A diferença entre descrição e explicação, no sentido metodológico, pode elucidar, mais sinteticamente, o que quero evidenciar com estes pontos levantados até agora:

---

<sup>11</sup> Projeção aqui no sentido de ‘projeto’; *eu* não ‘projeto’ possibilidades, mas as possibilidades se projetam em uma *rede de referência* que constitui o meu mundo.

- Como eu vou em direção à explicação? Respondendo.
- Como eu vou em direção à descrição? Perguntando.

A resposta *fecha*. A pergunta *abre*. A resposta me *distancia*. A pergunta me *aproxima*. A resposta me *contenta*. A pergunta me *fascina*.

## Capítulo II

### Tocar Violão

Neste capítulo falarei do tocar violão a partir da descrição de mundo dessa vivência.

O tocar-violão pode ser muitas coisas. Pode ser muitas possibilidades de ser. Pode-se tocar violão em casa, sozinho, em uma roda de amigos, em um palco num show, em uma aula de violão, em uma aula de música, em uma sessão de musicoterapia, etc., e em cada caso e em cada situação existe um *sentido* singular que possibilita o que chamo aqui de *tocar violão*.

O que possibilita este fenômeno? Que rede de sentido se tece em cada caso para ser possível emergir este ‘tocar violão’?

Estas perguntas guiam, agora, uma *descrição de mundo*. As descrições aqui propostas podem nos ajudar a *compreender* esta vivência e talvez possibilitar o encontro com alguns aspectos existenciais mais emergentes.

Quando estou tocando violão existe um *mundo* acontecendo que é o que chamo de tocar, estar tocando. No entanto, durante vivência, o mundo não acontece do modo tal como é descrito, na verdade é impossível capturar este ‘durante’, pois a vivência é sempre plena e não se encerra a partir de uma descrição. Ao mesmo tempo, é claro que a descrição só é possível a partir do fenômeno, da vivência, caso contrário iríamos nos referir ao quê afinal? Sendo assim, não podemos considerar a descrição como *sendo* a vivência. Podemos, contudo, dizer que a descrição está totalmente referida à vivência, ela *existe* dessa maneira: *referida*. Os aspectos revelados pela descrição mostram o mundo ‘atual’ de quem descreve e, portanto, o *modo* como esta vivência é (ou foi) compreendida; se pedirmos para alguém descrever sua formatura de colegial em vários momentos da vida, com 18, 28 e 58 anos, por exemplo, esse fato será ‘outro’ fato sempre, ou seja, sempre haverá ressignificação. Portanto,

quero dizer que ao descrever um fenômeno revelamos na verdade o modo como significamos o que aconteceu e não o fenômeno em si, em sua pureza imutável. Esse fenômeno puro não existe, o que existe é sempre uma *compreensão*; a qual, em última instância, é o próprio fenômeno, pois sempre é o passado *presente* que vivemos.

Ao descrever consigo abrir novas possibilidades de compreensão para o fenômeno, o que pode servir tanto para enriquecer vivências posteriores (ao passo que são possíveis novas aberturas), quanto para revelar significados que estavam presentes na vivência de modo não explícitos ('sub-presentes'), mas que, mesmo assim, constituíam o fenômeno. Uma outra caracterização entre descrição e vivência é que na vivência existe um modo-de-ser-no-mundo que não precisa ser necessariamente transformado (significado) em palavras, pois já é compreendido ao passo que existe. Descrever é entrar em contato com um *outro* fenômeno, ainda que este outro possa se referir 'ao mesmo' fenômeno (pois, descrever, de imediato, *não é a mesma coisa que a vivência*). Todavia, a descrição, como já dito, é um modo que possibilita o fenômeno se *mostrar* tal como ele é, pois leva em consideração *ele* e somente *ele* a partir de *suas* referências, diferentemente de uma teorização *sobre*, que como o próprio termo já mostra, sobrepõe algo ao que se apresenta.

Desse modo, a descrição não mostra uma *idéia*, ou um *conceito*, do que aconteceu, mas mostra o *mundo* assim como ele é para nós antes de qualquer tematização. E este *mundo* somos nós mesmos; ele já é o *sentido* daquilo que é vivido por nós. Não existe, nesta concepção de *mundo* aqui usada, a separação eu/mundo, sujeito/objeto. O mundo faz parte da constituição do que é o homem, do que sou *eu*. Maurice Merleau-Ponty (1994), em outras palavras, diz:

*Quando volto a mim a partir do dogmatismo do senso comum ou do dogmatismo da ciência, encontro não um foco de verdade intrínseca, mas um sujeito consagrado ao mundo. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 6)*

J. H. van den Berg (1999), evidencia este sentido:

*É fácil compreender que uma ciência como a psicologia tem sido prejudicada por esta separação (homem e mundo). Por causa disso a psicologia tornou-se a ciência do sujeito, o que significa, em última análise, a ciência de um vácuo, um nada; pois, o sujeito, o sujeito puro, o homem interior sem nenhuma coisa exterior, não existe. (...) Nada nos pertence que não esteja ligado a algo externo. (BERG, 1999, p. 39)*

A fala destacada abaixo é uma descrição minha da vivência de tocar violão feita logo após eu tocar violão na presença de meu orientador, Efraim Rojas Boccalandro.

*Quando eu vou tocar violão eu não fico pensando nele em si, nem nas cordas que eu tenho que tocar, ou o 'como' eu tenho que tocar... Eu acabo indo atrás (em busca) da música. A música me guia. Se não existisse o violão possivelmente eu encontraria a 'música' por outros instrumentos. Quando toco, minhas mãos são os ouvidos, elas ficam buscando o som. Minhas mãos tocam. A música que mexe minhas mãos, não sou eu!*

*Porque mexo minhas mãos?*

*Mexo 'para'... Movimento-as em busca da construção de uma melodia, de um acompanhamento, por exemplo.*

*O significado do violão em meu mundo, no tocar-violão, é dado pela 'música'. Quando eu 'toco o violão' já não estou 'tocando o violão'. Não é isso que acontece. Eu estou no mundo das 'harmonias', dos acordes, do som, das cores, dos timbres e fundamentalmente no mundo dos sentimentos ressonantes; quer dizer, tudo que vibra em mim e me toca afetivamente. Na verdade eu vou construindo um mundo ressonante quando toco, as cores mudam, o som muda, o ambiente muda e um novo mundo se abre. A fluidez da música esta diretamente ligada ao afeto de mundo existente... Tem dias que a música vai fácil, tem dias que não...*

*A corda do violão não existe enquanto corda, mas enquanto som. O violão não existe enquanto violão, mas enquanto música. Essa é a fluidez da vivência.*

O violão em meu mundo é a música. Não é o violão da loja, o violão dos livros de história da música, o violão do *luthier*<sup>12</sup>, ou o violão *mero objeto*<sup>13</sup>.

O mundo que vivenciamos não é habitado por meros objetos originalmente. Os entes que se revelam em nosso mundo trazem sempre um sentido singular de ser: nós os *compreendemos* a partir de um horizonte que possibilita que eles sejam. Observemos o curioso exemplo citado por J. H. van den Berg (1999), nos atendo ao sentido dos entes no mundo do africano em questão:

*Certa vez um africano de cor, que jamais saíra da sua aldeia e do seu sertão, foi levado a Londres, onde lhe mostraram grande parte da cidade. Quando, no fim da excursão, solicitaram-lhe que descrevesse o que tinha visto, ele não mencionou o que esperavam ouvir dele, isto é, não se referiu a ruas calçadas, edifícios construídos de tijolos, carros, trens e ônibus, mas disse que o que mais o surpreendera fora aquele homem que cumprimentava tanta gente com tanto entusiasmo. Referia-se a um policial que dirigia o trânsito num movimentado cruzamento, com grande reforço de gestos e apitos. Quanto ao mais, nada vira. Como os carros, os trens, as ruas e os altos edifícios nada significassem para ele, não podia vê-los. (BERG, 1999, p. 37)*

Este exemplo nos mostra muito bem o quanto *somos o mundo que somos* e o quanto caminhamos a partir de *referenciações*. Quer dizer, o quanto as coisas, os objetos aparecem *em relação*, ou seja, existem e são compreendidos num *todo significativo*, e não em *si mesmos*. Quero explicitar este significado referenciado que o violão é. Não poderia falar do violão que acontece em minha vivência de tocar violão a partir de seu significado genérico; só posso falar do 'violão' que acontece na vivência de tocar violão a

---

<sup>12</sup> Profissional especializado na construção e no reparo de instrumentos de corda com caixa de ressonância (guitarra, violino etc.), mas não daqueles dotados de teclado.

<sup>13</sup> Violão como 'mero objeto' seria entender o violão em minha experiência de tocar violão como um simples objeto, algo identificável como mero objeto. Quero dizer que o violão não se apresenta assim em minha experiência, ele é e pode ser muitas coisas, como mostrarei ao longo do capítulo.

partir de meu *mundo* que o revela, a partir ao que o sustenta enquanto fenômeno compreensível. Para compreender que violão é esse que eu toco é preciso muito mais do que um mero olhar, é preciso compreender o *como* ele se apresenta.

Nestes termos, qual a abertura de mundo quando toco violão?

Existe uma *intimidade* do meu mundo comigo, ao tocar violão, peculiar. Para acontecer o violão, neste caso, é necessário, em algum nível, um caráter de *intimidade* de mundo. Este aspecto tem relação com uma *afinação* do instrumentista com o instrumento e com o mundo que ele cria: o mundo que ele vive. A vivência se dá muito nesse sentido. É preciso um mundo íntimo para acontecer o violão. É preciso que se reconheça uma *intimidade*.

Quando o violonista toca, preenche o ‘mundo’ consigo. A ressonância desta ação, digamos assim, é, na maior parte das vezes, uma ressonância reconhecida, apropriada. Reconhecida porque, de algum modo, aquilo faz parte de um ambiente que é *tocado*, aonde se *toca*. E quando eu *toco*, eu reconheço – fazendo aqui uma analogia ao ‘tato’. Por exemplo, ao *tocar* uma madeira eu *reconheço* uma temperatura, por meio da diferença entre a temperatura da minha mão e a temperatura ambiente da madeira, entre a textura da madeira e a minha mão. O tocar sensorial busca um reconhecimento de mundo, uma exploração ou uma expressão de afeto também (quando eu *toco* a mão de uma pessoa). Quero destacar este *sentido* do *tocar* que traz um *mundo reconhecível*. Ora, o que vou tocar com minhas mãos já é, de modo *pré*, compreendido. Sempre vou em direção a um objeto na medida em que ele já se apresentou para mim. Como posso buscar algo que ainda não se apresentou? Como posso querer tocar o que ainda não existe? Nesse sentido, o mundo em que *toca* o violonista é um mundo reconhecível, apropriado e íntimo.

Podemos fazer a seguinte pergunta agora: mas qual mundo não é íntimo? Sendo que o mundo, no sentido fenomenológico que falo aqui, é sempre o mundo em que a pessoa é, em que a pessoa está. A diferença é que

este caráter *íntimo* de mundo presente no tocar-violão é quase que uma necessidade específica que possibilita o acontecer do tocar-violão. É na ressonância íntima do que é tocado que o tocar-violão se funda. E essa ressonância tem a ver com o mundo vivido pelo violonista. É um mundo vivido a partir da intimidade, de modo geral.

A intimidade possibilita segurança e fluidez, mas ao mesmo tempo é sob o horizonte do mistério que ela acontece (nesse sentido, o mistério é algo mais originário que a intimidade, sendo que a reconhecemos a partir do não estranhamento, ou seja, é a partir deste pano de fundo – o estranho - que ela se revela enquanto tal). A intimidade só é possível a partir do encontro com o mistério. O violonista busca *aproximação* do que está por vir: ainda não conhecido. O ainda não conhecido dá-se a partir do que é conhecido e de um *ir em direção a conhecer*. Por isso mesmo, a busca de tornar conhecido algo que chega com o caráter de novidade pode representar este movimento em direção à *intimidade* no tocar-violão. Como se fosse uma *apropriação* do que *chega*, do que *se mostra*. Comumente o músico diz: “Vou tirar um som”, ou: “Vamos tirar um som?”, ou ainda, “Tirei o maior som!”, referindo-se ao *tocar*. Este jeito de falar mostra também este sentido de *tirar* como ‘tirar algo que precisa ser revelado’, que precisa ser feito para acontecer; ao mesmo tempo, essa expressão mostra que o que vai ser *tirado* já é visto e conhecido, de alguma maneira: o som, no ~~Mundo~~ *Mundo* procura pelo ‘conhecível’ funda-se na incerteza e no desconhecido, de outro modo não buscaria o *conhecido*. Só o busco, pois ao mesmo tempo o desconhecido também é possível e, por conseguinte, também me guia.

Existe então, nessa procura, uma contínua ressonância entre o que se mostra e o meu mundo *íntimo* (relacionado à *intimidade* descrita acima), e, por conseguinte, uma *afinação* deste movimento - uma *sintonia* de mundo, entre o que *chega* e o que *está*, a qual sustenta o tocar-violão.

O violão não se apresenta como algo estranho para nós (algo que nos é alheio). Ele vem de modo *comum*, e refere-se ao *popular* também. O violão é popular. A análise histórica do violão no Brasil ressalta este caráter:

*Muito antes do surgimento do choro (antes de 1845) e da forma chorada de tocar, o violão já era um instrumento popular que acumulava uma grande participação em todo o tipo de música feita fora das elites. Estava sempre presente no acompanhamento das serenatas, dos lundus, das cançonetas, da música dos barbeiros, enfim, tudo o que se referia às atividades de música popular anteriores ao choro. (CAZES, 1998, apud TAUBKIM, 2004, p.19)*

No século XX o violão se destacou de tal forma em nosso país ao ponto de estar presente em todas as camadas sociais e regiões do Brasil. O livro 'Violões do Brasil' (TAUBKIM, 2004), citado acima, diz que, desde a época da chegada dos portugueses violão e música sempre andaram juntos em nossa cultura. A familiaridade relacionada ao violão, portanto, é comum em nossa cultura brasileira. Comumente, quando pensamos em um tocar-violão pensamos em pessoas reunidas, ou em um momento de recolhimento consigo mesmo, ou ainda em um escutar voltado para 'dentro', para si. A bossa-nova, de modo mais explícito, trouxe muito este último sentido ao tocar violão, além de usar o instrumento como base para sua constituição<sup>14</sup>.

O violão (dito sob o horizonte da vivência de tocar violão) é algo que te leva a algum lugar. Nesse sentido, ele é uma possibilidade. Violão é uma abertura. Ele é possível nessa abertura de mundo.

Se formos pensar de modo lógico a intimidade e o mistério são aspectos contraditórios. Porém, no âmbito vivencial eles estão muito próximos. Não existe um tocar totalmente fundado no reconhecimento, no chão do certo e determinado. É sempre esse gosto pelo mágico. Pelo colorido. Pode-se até prever ('pré-ver') o som, mas quando ele *toca*, é *tocado* (e aqui nos dois significados possíveis dessa expressão: tocar uma corda e produzir um som e *ser tocado* por um som), ou quando você realiza o som, ele te toca de uma

---

<sup>14</sup> Lembremos das letras músicas consagradas como 'Corcovado', por exemplo: "Num cantinho um violão/ Este amor, uma canção" (JOBIM, 1960/ 2007). E da batida consagrada no violão de João Gilberto, a qual viria a se tornar a batida padrão da bossa-nova.

maneira que é sempre diferente, nova. E aí novamente se abre um outro campo de sentido, de significação: a *surpresa* do ser-tocado. Você se surpreende e novamente a vontade de buscar o *surpreendimento* é aguçada.

Há no tocar uma *busca por*, um *movimento de busca* e, ao mesmo tempo, uma inquietação. Acho que esse é o campo de movimento da música, do tocar.

E cada vez que você toca, mesmo tocando uma obra definida previamente (algo que não tenha espaço para o improvisado, que esteja bem rigorosamente definido), a *gestalt* que você fecha entre essas notas, esses sons produzidos, é sempre uma outra. O sentido que possibilita que você tenha o todo compreensivo é sempre novo. Dessa forma, em qualquer 'produção de sons' há sempre este movimento de *busca*.

O que é a música senão essa possibilidade de realizar a intimidade e a surpresa?

O tocar-violão e o tocar um instrumento, de modo mais geral, trazem na maior parte das vezes, o *compartilhar*. O som tem como destino a expansão ao mundo, o deslocamento, a reverberação das coisas, das massas. O som é pra ser ouvido. Não tem sentido o som se não pelo *ouvir*. Quando eu toco um instrumento eu *abro o mundo* com o som. Uma pessoa que grita pedindo socorro, quando está se afogado no mar, por exemplo, *expande-se* a partir do grito. Ela consegue *ser* maior que seu corpo biológico e *tocar* a praia com seu grito. Mais do que as propriedades físicas do som, nossa vivência a partir do som dá-se muito nesse sentido. A pessoa que grita neste caso é o próprio grito. No cotidiano, corriqueiramente usamos nossa fala como um modo de nos 'colocar no mundo'. Dizemos: "Não me coloquei bem daquele jeito" ou "Não pude me colocar do jeito que eu queria", ou ainda "Adorei ter me colocado frente àquele debate". Quero dizer que existe uma *colocação* quando se toca um instrumento, uma colocação de mundo. Esta colocação, ou expansão, mostra o quanto o *outro*, faz parte do mundo que me constitui - o *outro* é o qual eu me identifico como o não diferente de mim, como *outro reconhecível*

justamente por reconhecer nele meu próprio *ser*. O outro é uma abertura de mundo nesse sentido. Este aspecto existencial aparece no que chamo aqui do *compartilhar* no tocar-violão. Tocar é, em algum nível, *dar, mostrar, expor, revelar, expressar, fazer, abrir*.

O todo significativo cheio de referências que busco descrever aqui torna-se evidente (se revela), na vivência de tocar violão em alguns casos como, por exemplo, quando uma corda se rompe, ou uma unha se quebra, ou a perna adormece. Neste caso, as partes se voltam para si mesmas, desligam-se de um todo significativo e se revelam como ‘algo que me impede de tocar’, por exemplo. Neste momento revelam, por contraste, o todo significativo referenciado que sustentava o tocar violão, pois acabam por ‘denunciá-lo’ ao se desligarem dele. A *fluidez* já não é mais possível e por isso mesmo se revela, mas agora sob o horizonte da impossibilidade. Talvez a fluidez tenha mais sentido enquanto impossibilidade, porque durante o tocar ela não existe de modo definido. Na verdade, a fluidez acontece sendo totalmente ligada ao processo de ‘ir em direção a’, ‘para’. Na vivência, ela existe a partir deste movimento e, portanto, é o próprio movimento. Contudo só pode tornar-se evidente quando não é mais possível, quando não acontece. O que quero dizer é que minha perna não é somente ‘um feixe de músculos com ossos’, ou: as cordas do violão não aparecem para mim como ‘cordas feitas de nylon que vibram o ar e ressoam uma caixa acústica de madeira’. Como apareceu na descrição que fiz (citada alguns parágrafos acima), as partes podem ser muitas coisas independentemente do que são classificadas usualmente. O modo como minhas mãos aparecem na vivência é o que elas são. O mundo não é dado de modo definido, o mundo sempre acontece *sendo*. Porque devo afirmar que as cordas que toco são *nylon* quando na verdade se mostram como *água, vento, melodia, som e cores* também? E tudo isso é a corda! Ora, quem disse que a corda é só o que alguém disse? No meu mundo a corda não é nylon. É vida.

Hermeto Pascoal (2000), músico multi-instrumentista, em seu livro de composições “Calendário do Som”, em que registrou 366 composições feitas ao longo de um ano, uma por dia, comenta no prefácio:

*A maioria das músicas foi composta em minha casa (...). Em cada página tem um comentário e frases, sempre lembrando de pessoas amigas, compositores, parentes, cantores, músicos, cores, objetos, água, vento, fumaças, ferro, fogo, céu, sol, lua, barco, navio, estrelas, avião, motores em geral, jangada, terra, pedras, chuva, campo, mato, flores, frutas, frutos do mar, estalactites, cavernas, cavalos, jumentos, veados, bodes, carneiros, burros, cachorros, macacos, bois, vacas, leões, onças, gatos, cobras, papagaio, pássaros em geral, etc.. (PASCOAL, 2000, p.18)*

O que são essas músicas para ele? Sem dúvida, essa compreensão de mundo (o mundo musical do Hermeto, digamos), é difícil de ser compartilhada. No entanto, quando o compositor refere-se aos entes que são evocados pelas composições nos dá pistas para compreendermos seu *mundo*, seu modo-de-ser-no-mundo. As lembranças a que se refere são a música também, estão ali, presentes. A música traz a lembrança de seu passado, o evoca, e ao mesmo tempo é isto.

A música tem muito disso, nunca é a mesma coisa. E, contudo, quase sempre chamamos de *música* tudo isso.

Esta diferença entre o que é tal como se mostra e o que é tal como é classificado genericamente pela ciência, tecnologia ou por pré-definições é bem mostrada por BERG (1999) ao falar do *corpo*:

*O corpo que somos possui certamente órgãos (estômago, cabeça, órgãos sexuais, mão, olho, etc., até mesmo veias), mas estes órgãos não são idênticos àqueles descritos nos livros de anatomia e fisiologia. (BERG, 1999, p. 48)*

Deste modo, a mão que toca o violão é uma mão, a mão vista nos livros de anatomia é outra e a mão que mexe o *mouse* é outra também. Na verdade poderia dizer assim: o mundo que revela essas mãos é diferente. O contexto em que essa mão aparece é justamente o sentido de ser desta 'mão', ou seja: *para tocar violão, para acessar a internet, para ser estudada organicamente,*

etc. Esse '*para*' alguma coisa é o próprio sentido desta mão, ou seja, é ela. Portanto é o que sustenta a *verdade* do que se mostra assim como se mostra.

Quando digo que minhas mãos "são os ouvidos"<sup>15</sup> compreendo um contexto vivencial que sustenta e revela o ser dos ente em questão: as mãos, o ouvir, o tocar, o violão, o corpo, a música, a partitura, etc., parece que tudo se organiza a partir de um movimento *para*, a partir de uma intenção. Quando eu toco eu já escuto, pois ambos os fenômenos implicam-se mutuamente. Eu compreendo o tocar a partir de uma escuta. A intenção de tocar já compreende um ouvir. Corriqueiramente, na linguagem, estes termos já trazem simultaneamente esses dois sentidos: "Esta música me *tocou*" ou "Você *ouviu* este violão?".

Poderia dizer também que foi a partir de um *mundo musical*, o qual se abriu como possibilidade de mundo, que o tocar violão pôde acontecer em minha vida. Este mundo que revelou e revela o violão.

No tocar violão existe este todo significativo, como já disse, que constitui o meu *mundo* e o *sentido* deste fenômeno, ou seja, que constitui o próprio fenômeno. A música, em geral, acontece muito deste modo para um ouvinte, por exemplo. Vejamos a situação de alguém escutando uma música, uma determinada música com começo meio e fim ao vivo ou gravada, que seja:

O que possibilita, a este ouvinte, compreender a música enquanto um todo (uma 'peça', obra musical, por exemplo), que traz um sentido ou um sentimento?

Se nos propusermos a entender analiticamente o escutar uma música falaríamos mais das *partes* que o compõe do que do *todo*. Falaríamos de *processos*<sup>16</sup> de assimilação de estímulos sonoros ou de vários processos

---

<sup>15</sup> Ver descrição na p. 28.

<sup>16</sup> Que nos remetem à idéia de 'sucessão de estados', ou 'operações causais', diferentemente de uma analítica fenomenológica que busca o *sentido*.

perceptivos do som que culminariam em uma percepção global da 'música'. Ao escutarmos uma música, podemos, ao final, mostrar as impressões que ela nos causou dizendo: "Nossa! Que música bonita", "Que melodia divina!" ou "É uma música triste!", enfim. Se considerarmos a música como estímulos sonoros simplesmente, vamos chegar à conclusão de que estes estímulos acabam, de tempos em tempos, ou seja, eles não duram perpetuamente no ar. O acorde de um piano na música dura até o momento em que o som perde sua potência no ar ou até o momento em que o pianista 'corta' este som e faz um outro acorde ou outras notas. Então, se pensarmos assim, a música seria uma sucessão de estímulos sonoros, em que a cada momento teríamos um agrupamento sonoro no ar que obviamente não seria a música inteira, pois toda a massa sonora que constitui a música inteira não dura a música inteira. Desse modo, a cada momento da música existe um som no ar que acaba e um novo som que começa. E aí está o problema de tentarmos adentrar neste mundo da explicação... Temos uma contradição aqui: conseguimos ter a percepção de uma música inteira mas, de fato, esta 'música' não existe pois não está mais presente no ar. Seria então uma 'música' uma representação mental que fazemos a partir deste turbilhão de estímulos sonoros que começam e acabam? Esta poderia ser uma explicação possível, mas ainda assim fragmentada em partes, pois pressupõe todo um processo seqüencial. O problema crucial deste tipo de tentativa de explicação aqui está na concepção de *momento* que usamos: *a música é uma sucessão de momentos de presença e ausência de sons!* Que momentos são esses? Será que vivemos a música assim? Estes momentos são os momentos dos segundos do relógio, os momentos de um tempo cronológico que dita o que é passado e o que é futuro na passagem do tempo. Nestes termos, teríamos a música como uma sucessão de momentos sonoros marcados no relógio, esses momentos seriam assimilados por nós e *depois* representados em um todo mentalmente reconhecível. Na vivência de escutar uma música não a reconhecemos como uma sucessão de momentos, mas sim como *um* momento inteiro. Isso é possível, pois o tempo que vivemos não é o tempo do presente do relógio, o presente que *temos*, mas é o presente que *somos*; e o presente que somos é o passado presente e o futuro presente. O momento do tempo do relógio não encerra o jeito que estamos *no tempo* no mundo. É possível dizermos: "O

*momento* que estamos vivendo hoje no Brasil com o atual Presidente...”; “O *momento* dos tempos modernos...”; “O *momento* entre a maçã cair da árvore e chegar ao chão...”; etc.. De imediato (primeiramente), somos um todo compreensivo, inclusive uma compreensão de tempo. Aqui, em nosso caso, esse todo é a música e o tempo presente é o *momento* de uma música. Na verdade, o que chamamos de ‘partes’ refere-se a todo instante ao todo<sup>17</sup>, ou seja, é a compreensão de uma música inteira que sustenta suas partes: é a *gestalt* que revela as partes.

Em uma música, é usual os músicos dizerem sobre os *caminhos harmônicos* dela, ou seja, algo como o jeito que a harmonia caminha ou para onde caminha. Ora, um caminho não é somente um momento do caminho (um momento da música), tampouco o agrupamento de vários momentos, mas é o sentido de poder *caminhar*, um *fluxo gestaltico*. A harmonia dos acordes (tanto no sentido de integração como no de consonância/dissonância de sons), dá-se justamente sob esta perspectiva de fluxo, em que uma parte sempre existe referenciada ao fluxo, a uma referenciação total.

No tocar violão, esta *gestalt* musical é que abre o violão em meu mundo como um instrumento, pois é essa contextualização que sustenta seu *poder ser* violão.

Ao mesmo tempo, esta *gestalt* dá-se sempre em relação à afinação de mundo presente, algo como a disposição de sentimento ao mundo<sup>18</sup>. Este aspecto implica-se totalmente à idéia de intimidade que mencionei atrás, pois o tocar violão traz sempre consigo este *humor* de mundo prevalecente. Vejo que o tocar violão sempre apresenta, de modo muitas vezes límpido, o humor de mundo de quem toca, e isso reflete sua característica básica de ser *íntimo*. Interessante destacar que o termo afinação, aqui usado, carrega também o sentido de ‘afinação das cordas de um instrumento’, por exemplo, o que não é

---

<sup>17</sup> A palavra *parte* só existe referida ao *todo*, o que seria uma parte sem que fosse uma parte de algo, uma parte do *todo*?

<sup>18</sup> Afinação, Humor.

algo estranho na medida em que quando afinamos um instrumento estamos *ajustando* ou *harmonizando*, ou seja, afinando-o.

Em minha história com o violão posso dizer que sempre pude recorrer ao tocar violão nos mais variados momentos de minha vida. O tocar violão, para mim, sempre pôde ser um modo contínuo de mim mesmo. Tanto em festas como em momentos de reclusão; tanto em momentos alegres como em momentos de grande tristeza; tanto na época em que tocava pouquíssimos acordes (e me expressava de um modo musical mais simples), quanto até conseguir maior sofisticação e maiores recursos musicais.

Há quem diga que o violão é o instrumento da *saudade*. Seria interessante aqui destacar alguns sentidos possíveis. O violão é um instrumento que se toca primordialmente sobre o *peito*, encostado ao peito do tocador. É um instrumento que para ser tocado tem de ser *abraçado*, de certa maneira. Sua fragilidade (madeira fina, colada, e toda trabalhada), faz com que o empunhemos com zelo e cuidado, abraçando-o (o abraço revela em nosso cotidiano a expressão de uma intimidade). O violão é um instrumento que ressoa internamente (ressoa os sons das vibrações das cordas no ar do oco de sua caixa de ressonância<sup>19</sup>) e, desse modo, faz intensificar (maior volume), os sons produzidos. Podemos dizer também que essa sua parte oca é tanto maior (em área) que sua parte sólida, e igualmente constituinte de seu ser, assim como em nosso peito os pulmões. Dizemos, comumente, que a 'saudade dói no peito', a 'saudade aperta o peito', ou 'eu suspirei de saudade', ou seja, 'o suspiro saiu do peito'. Por a caixa de ressonância estar encostada ao peito do tocador, ao tocar, o som vibra intensamente este peito. Podemos dizer da mesma forma, que violão é meu peito. Não nos esqueçamos também que, originalmente, as cordas do violão eram feitas das tripas de animais (saídas das *entranhas*, do *íntimo*). Esta espacialidade corporal singular do violão sem dúvida abarca e possibilita estes sentidos. O violão é vivenciado como uma parte do corpo. Não são poucas as canções populares no Brasil que falam do violão como um amigo e um companheiro, e retratam também os sentidos de

---

<sup>19</sup> Também chamada de *caixa harmônica* ou *bojo*.

ser que me referi acima. Gostaria de citar duas letras de canções populares de compositores brasileiros:

- Cartola (1976), que compôs a música 'Cordas de Aço', com a seguinte letra:

*Ah, essas cordas de aço  
Este minúsculo braço  
Do violão que os dedos meus acariciam  
Ah, este bojo perfeito  
Que trago junto ao meu peito  
Só você violão  
Compreende porque perdi toda alegria  
E no entanto meu pinho  
Pode crer, eu adivinho  
Aquela mulher  
Até hoje está nos esperando  
Solte o teu som da madeira  
Eu você e a companheira  
Na madrugada iremos pra casa  
Cantando...  
(CARTOLA, 1976)*

- E o poeta Paulo César Pinheiro com o violonista Raphael Rabello, que compuseram a música 'Sete Cordas', com a seguinte letra:

*Nada me fará sofrer  
Pois trago junto ao coração  
O bojo do meu violão cantando  
Nada me dá mais prazer  
Nem mesmo uma grande paixão  
Que o som das sete cordas  
Do meu violão tocando*

*E eu me vejo a obedecer  
Eu nem sei bem porquê  
E sinto uma transformação  
E os acordes nascem sem querer  
Sem querer desponta uma canção*

*E eu sinto o coração nos dedos  
Passeando em calma  
Afugentando os medos*

*Que residem n'alma  
E deixo-me envolver  
Pelo braço do meu violão*

*E o peito meu  
Fibra por fibra  
Apaixonado vibra  
Com prima e bordão  
E é aí que eu  
Sinto a mão de Deus  
Na minha mão.*

*Eu me ponho a dedilhar  
Com emoção e fervor  
As velhas melodias  
Cheias de harmonias novas*

*E nesse instante então  
Eu sou um sonhador  
Acompanhante das canções de amor  
Chego a cantar sem perceber  
Alguns versos e trovas*

*E aí começo a ver  
Que eu nunca fui sozinho  
Meu violão me acompanhou  
Por todo o meu caminho*

*E isso eu quero agradecer  
Fazendo uma canção  
Falando de você,  
Amigo violão,  
Que comigo estará  
Até eu morrer.*

(RABELLO; PINHEIRO, 1982)

As letras explicitam esse sentido *corporal* que o violão é para quem o toca. O violão, na proximidade com o peito e com os sentimentos, é carregado de histórias, lembranças e sensações. A conotação da *saudade*, como mencionado, talvez ganhe mais sentido a partir desta aproximação com as lembranças e os sentimentos que o violão traz em seu ser. O violão é o violonista. Dissemos que o violão ‘fala’, que ‘suas cordas dizem muitas coisas’. Interessante notar que usamos este mesmo nome para nos referir

à produção de som da nossa voz: as *cordas* vocais. Este exemplo deixa mais evidente essa totalidade que é o ser do *tocar violão*.

O violão muitas vezes é comparado à mulher: pela forma de seu corpo, suas curvas, sua fragilidade, e seu caráter de sedução e mistério. Aliás, este último aspecto é dito sobre a música em geral. Originalmente, no grego, a palavra música<sup>20</sup> significava 'que diz respeito às musas' (HOUAISS, 2006), e trazia esta relação com a sedução e o mistério, portanto. Vinícius de Moraes (1984) descreve este sentido no texto 'Uma mulher chamada guitarra'. Citarei abaixo um trecho deste texto, encerrando assim, nas palavras do poeta, minhas investigações:

*O violão é não só a música (com todas as suas possibilidades orquestrais latentes) em forma de mulher, como, de todos os instrumentos musicais que se inspiram na forma feminina — viola, violino, bandolim, violoncelo, contrabaixo — o único que representa a mulher ideal: nem grande, nem pequena; de pescoço alongado, ombros redondos e suaves, cintura fina e ancas plenas; cultivada, mas sem jactância; relutante em exhibir-se, a não ser pela mão daquele a quem ama; atenta e obediente ao seu amado, mas sem perda de caráter e dignidade; e, na intimidade, terna, sábia e apaixonada. Há mulheres-violino, mulheres-violoncelo e até mulheres-contrabaixo.*

(MORAES, 1984, p. 14)

---

<sup>20</sup> Que na língua portuguesa é substantivo *feminino*.

## Considerações finais/ Comentários

Este trabalho muitas vezes trouxe uma linguagem poética para tratar os temas abordados. Quando falamos em *compreensão de mundo* nem sempre uma linguagem exata das coisas pode nos ajudar a descrever melhor o que vivemos. Vejo, na clínica fenomenológica, no estágio que cumpri em atendimento psicoterápico<sup>21</sup>, a importância do olhar compreensivo como acesso ao *mundo* do outro, do paciente. A compreensão, nesse sentido, é o próprio método da psicoterapia fenomenológica. J. H. van den Berg (1999), em seu livro “o Paciente Psiquiátrico” (um livro ao qual recorri bastante), mostra bem este modo de acesso ao outro, ao fenômeno.

O objetivo aqui, como dito anteriormente, não era esgotar o assunto em questão, que é sempre inesgotável, mas sim lançar um olhar para, e assim revelar faces deste fenômeno (faces que muitas vezes não se mostram plenamente). Não podemos chegar à uma conclusão em relação ao tocar violão. O que podemos é revelar as possibilidades de ser que sustentam este fenômeno, e essas são inesgotáveis, porém, ao mesmo tempo, singulares.

Vejo muitos pontos de convergência entre este trabalho e o atendimento clínico fenomenológico. Para mim, o cuidado com o fenômeno aqui investigado é análogo ao cuidado com o meu atendimento realizado na clínica. Não quer dizer que esse cuidado é um cuidado da precisão/exatidão, mas um cuidado da compreensão, o qual não tem compromisso com o que é exato e legitimado socialmente.

Manoel de Barros, poeta mato-grossense, faz uma poesia que não é uma ‘representação poética’ das coisas, é uma poesia que retrata sua compreensão de mundo. Poderia dizer que a poesia, assim como o tocar violão, é uma compreensão de mundo. Por isso, se utilizei da poesia, foi no sentido de retratar este mundo.

---

<sup>21</sup> No núcleo de Fenomenologia do 5º ano da faculdade de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Quero ressaltar que devo bastante à dissertação de mestrado de Alberto Andrés Heller por servir de forte estímulo para meu breve trabalho. Primeiro, porque é uma tese em fenomenologia feita a partir do Programa de pós-graduação em Educação (UFSC), e me abriu as possibilidades de pensar fenomenologicamente outras questões que não se referissem ao âmbito da psicologia em si. Segundo, porque os pontos propostos e discutidos pelo autor na tese me revelaram olhares para a música e para o tocar impressionantemente convidativos e saborosos.

Este trabalho com certeza não está no âmbito da ‘psicologia formal’, assim como a abordagem fenomenológica não está também. Contudo, faz todo o sentido para mim.

## Bibliografia

AUGRAS, Monique. **O ser da compreensão. Fenomenologia da situação de psicodiagnóstico.** São Paulo. Ed. Vozes, 2000.

BARROS, Manoel de. **Concerto a céu aberto para solos de ave.** Ed. Civilização Brasileira S. A., Rio de Janeiro, 1991.

BERG, J. H van den. **O paciente psiquiátrico. Esboço de uma psicopatologia fenomenológica.** São Paulo. Ed. Psy, 1999.

CRITELLI, Dulce Mára. **Analítica do sentido: uma aproximação e interpretação do real de orientação fenomenológica.** São Paulo, Ed. Brasiliense, 2006.

DICHTCHEKENIAN, Maria Fernanda S. F. B. (Org.). **Vida e Morte: ensaios fenomenológicos.** São Paulo: Ed. Companhia Ilimitada, 1ª ed., 1988.

FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio Século XXI – Edição Eletrônica.** São Paulo. Ed. Nova Fronteira, 1999.

FIGUEIREDO, Luís C. M.; SANTI, Pedro Luiz R. de. **Psicologia uma (nova) introdução.** São Paulo. Ed. Educ, 2000.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. **A alteridade da arte: estética e psicológica.** *In* Psicologia USP, vol. 5, nº 1/2, 1994.

HEIDEGGER, Martin (1926). **Ser e Tempo**. Trad. de Márcia Sá Cavalcante. Petrópolis, Ed. Vozes; Bragança Paulista, Ed. Universitária São Francisco, 2006.

HELLER, A. Andrés. **Ritmo, motricidade, expressão: o tempo vivido na música**. Dissertação de Mestrado. UFSC. Santa Catarina – SC. 2003.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa – UOL**. <http://houaiss.uol.com.br>, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). **Fenomenologia da percepção**. Trad. De Carlos Alberto Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MORAES, Vinícius de. **Uma mulher chamada guitarra**. In: *PARA VIVER UM GRANDE AMOR*, José Olympio Editora - Rio de Janeiro, 1984.

PASCOAL, Hermeto. **Calendário do Som**. São Paulo: Ed. Senac SP, Instituto Cultural Itaú, 2000.

POLADIAN, Roberto Emerzian. **O som e seus efeitos – uma abordagem fenomenológica acerca das impressões do indivíduo a partir da audição**. São Paulo, 2000. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Faculdade de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

REUTERS. Equipe descobre flautas de 7000 a.C. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 23 de setembro de 1999. Caderno Ciência.

TAUBKIM, Myriam (Org.). **Violões do Brasil**. São Paulo: Rush Gráfica e Editora LTDA, 2004.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. São Paulo, Ed. Cosac Naify, 2005.

WIKIPÉDIA. Desenvolvido pela Wikimedia Foundation. Apresenta conteúdo enciclopédico. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=M%C3%BAAsica&oldid=7497033>  
Acesso em 16 de setembro de 2007.

### **Discografia**

CARTOLA (Angenor de Oliveira). **Cordas de Aço** (faixa 12), 1976. *In*: CARTOLA – 1976. Gravadora Marcus Pereira, CD (sem ano de lançamento).

JOBIM, Antonio Carlos. **Corcovado** (faixa 14), 1960 orig./ 1981. *In*: ANTÔNIO CARLOS JOBIM EM MINAS AO VIVO - PIANO E VOZ, 2004. Gravadora: Jobim Biscoito Fino. CD.

RABELLO, Raphael; PINHEIRO, Paulo César. **Sete Cordas** (faixa 6). 1982. *In*: RAFAEL SETE CORDAS, 1982. Gravadora Polygram. LP.

## **Bibliografia a consultar**

BEAINI, Thais Curi. **Heidegger: Arte como cultivo do inaparente**. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo: Nova Stella, 1986.