

A Fenomenologia como Ferramenta para a Pesquisa em Música

Frederico Macedo
fredericoabm@yahoo.com.br

RESUMO: O presente artigo, partindo de uma abordagem multidisciplinar do processo de criação artística, pretende demonstrar como a fenomenologia pode ser utilizada como uma metodologia eficaz para a pesquisa em música. Apresenta inicialmente uma descrição do processo criativo, baseada nas visões de Ostrower (1987), May (1992) e Cameron (1996). Em seguida apresenta alguns conceitos e definições fundamentais para a compreensão da fenomenologia. Apresenta também uma síntese da proposta de uma análise musical baseada na fenomenologia de Ferrara (1984), concluindo com uma avaliação do que a fenomenologia pode oferecer à área de pesquisa em música.

PALAVRAS-CHAVE: fenomenologia, música, criação artística, pesquisa, interdisciplinaridade.

ABSTRACT: The present article, coming out from a multidisciplinary approach of the process of artistic creation, intends to show how phenomenology can be used as a useful methodology in music research. We begin by making a description of the creative process, based in the visions of Ostrower (1987), May (1992) and Cameron (1996). After this, we present some concepts and definitions of capital importance for the comprehension of phenomenology, as well as a synthesis of the proposal of a musical analysis based in phenomenology by Ferrara (1984), concluding with an evaluation about what phenomenology can offer to the field of music research.

KEY WORDS: phenomenology, music, artistic creation, research, interdisciplinarity.

Introdução

Devido ao seu caráter relativamente recente e a diversos fatores ligados a sua especificidade, a pesquisa na área de música envolve questões que exigem um certo grau de aprofundamento - no que diz respeito aos fundamentos do conhecimento - para que se chegue a uma solução satisfatória. Existem áreas de pesquisa historicamente estabelecidas - como as ciências naturais, ou mesmo alguns setores das ciências humanas e sociais - que possuem paradigmas amplamente aceitos pelas suas respectivas comunidades acadêmica e científica.

Na área de música e artes em geral - embora já exista no presente momento um corpo significativo de estudos e pesquisas - não se pode dizer que exista um paradigma único ou mesmo amplamente aceito pela comunidade de pesquisadores. Se, por um lado, isso dificulta o trabalho do pesquisador - por exigir que ele entre em uma discussão mais profunda dos fundamentos do conhecimento - por outro, é um fator positivo, na medida em que o força a refletir sobre o processo de produção do conhecimento, sobre a natureza da música como objeto de pesquisa, bem como sobre a delicada relação existente entre as diversas práticas musicais e as áreas de conhecimento teórico com as quais elas se relacionam. Também permite que se crie diversas pontes multi ou interdisciplinares entre a área de pesquisa musical e outros setores do conhecimento - como a filosofia, as ciências sociais, a psicologia e outras -, promovendo um enriquecimento mútuo para as áreas envolvidas nessas ações multi ou interdisciplinares.

Neste sentido, este artigo pretende demonstrar - através de uma abordagem multidisciplinar do processo criativo - como a Fenomenologia pode oferecer uma solução satisfatória para problemas específicos da área de pesquisa e

musical¹. Esta proposta de abordagem do processo criativo se baseia em referenciais teóricos distintos, a saber, as concepções do processo de criação artística apresentadas pelo psicanalista Rollo May (1992), pela artista plástica Fayga Ostrower (1987), pela escritora, roteirista e cineasta Julia Cameron (1996), e as concepções filosóficas provenientes da Fenomenologia, criada por Edmund Husserl e aqui representada por alguns de seus comentadores, bem como pelo analista musical Lawrence Ferrara (1984).

O processo de Criação Artística

Antes de entrar na descrição do processo de criação artística propriamente dito, tecemos aqui, a título de introdução ao assunto, algumas considerações gerais a respeito da natureza da criatividade. Essas considerações, bem como a descrição do processo de criação artística, serão usadas como ponto de partida para a discussão sobre como a Fenomenologia pode contribuir para a legitimação - a nível de discussão acadêmica - de diversas ações e conceitos relacionados ao processo criativo. Estas considerações e conceitos não se referem a nenhuma modalidade artística em particular, e como tais, são válidas para todas as ações criativas possíveis, entre elas a criação musical.

A natureza da criatividade

Diversas teorias procuram explicar o processo de criação artística. Mesmo considerando o valor intrínseco de muitas delas, é importante ter sempre em mente que existem aspectos no ato de criação artística que facilmente escapam aos modelos esquemáticos. Cada artista precisará de algo diferente para criar, e cada um descreverá seu próprio processo de criação de modo bastante individual. No entanto, apesar disso, é possível descrever alguns momentos comumente experimentados por aqueles que trabalham com alguma espécie de atividade criativa.

May (1992) considera que a criatividade é, fundamentalmente, a atividade de formar, de dar forma a algo disforme. Afirma que os artistas “adoram mergulhar no caos para nele criar a forma, do mesmo modo que Deus criou o mundo” (p. 30). Assim, criar é impor uma ordem a algo que antes da ação criativa se encontrava em estado de caos, de desordem. Ostrower(1987), neste mesmo sentido, afirma que “criar é, basicamente, formar. É poder dar forma a algo novo” (p. 9).

A atividade formadora pressupõe a existência de alguma matéria que, de um estado de caos, pode passar para um estado de ordem, a partir da atuação de um agente humano. Como consequência da ação empreendida pelo sujeito, se chegará a um nível superior de organização da matéria bruta com a qual se trabalha. Esta matéria pode ser algo tangível que irá produzir algum artefato - como um

quadro, uma escultura, uma música, uma pintura - ou uma matéria-prima de natureza mais abstrata, como símbolos ou signos que representem idéias, ou organizações discursivas que permitam a criação de um sentido.

Quando o homem se vê diante de um mundo disforme, buscando um sentido para este mundo, ele está usando sua criatividade para compreender algo que lhe parece sem sentido. Assim, está buscando impor uma ordem a algo que, por um momento, lhe parece caótico, sem sentido. Da mesma forma o artista que parte dos elementos constitutivos de sua linguagem - sons, cores, formas, palavras - para elaborar um objeto artístico, está usando sua criatividade. Fundamentalmente, não são atividades diferentes, pois ambas partem de uma matéria desorganizada, ou bruta, e pretendem chegar a algo organizado, potencialmente significativo e portador de sentido.

Desse modo, criar é fundamentalmente uma atividade formativa, é criar formas. Ostrower(1987) define a forma como “ o modo por que se relacionam os fenômenos, é o modo como se configuram certas relações dentro de um contexto. (...) A forma será sempre compreendida como a estrutura de relações, como o modo por que as relações se ordenam e se configuram” (p. 79).

Trabalhando com a forma, o artista está trabalhando não apenas com ela, mas com todo o potencial de sentido nela presente. Para o artista é importante sempre ter em mente o potencial significativo da forma, pois grande parte de seu trabalho se situa neste âmbito, quer ele tenha consciência disso ou não.

Na obra de arte estão presentes tanto os valores provenientes do contexto cultural do artista como aqueles valores provenientes de seu mundo subjetivo, individual. Pode-se falar dos significados presentes em uma obra como o seu conteúdo, o que não é diferente de sua forma. Forma e conteúdo, em arte, são duas noções intimamente relacionadas, sendo difícil, ou mesmo impossível, se estabelecer a diferença exata entre os dois. “É a forma das coisas que corresponde ao conteúdo significativo das coisas (...) a forma incorpora e expõe o seu conteúdo significativo. Comunicando-nos suas ordenações, a forma nos comunica a razão de seu ser e o sentido” (Ostrower, 1987, p. 79).

Assim, quando cria, o artista trabalha com formas, e também com o potencial expressivo e significativo dessas formas. O artista consciente desse potencial busca de modo intencional as configurações formais que transmitam do modo o mais preciso possível os conteúdos e as significações que tem em mente.

Modos cognitivos envolvidos no processo de criação artística

Ao longo de todo o processo de criação, o artista utiliza-se de algumas

habilidades, ou modos cognitivos, que lhe permitem atingir seus objetivos criativos. Veremos agora o que são e quais são essas habilidades e modos cognitivos.

Os processos criativos não são processos puramente racionais ou intelectuais. Envolvem outras dimensões do ser além do intelecto. Ostrower(1987) considera que “os processos criativos são processos constitutivos globais” e que, como tais, “envolvem a personalidade toda” (p. 142). Cameron(1996), neste mesmo sentido, afirma que “a linguagem do artista é sensual, uma linguagem da experiência sentida” (p. 28).

A criatividade envolve também o inconsciente. Comentando a relação deste com a criatividade, May(1992) afirma que “não existe o inconsciente. O que existe são dimensões inconscientes (...) da experiência. Defino-o como o potencial de conhecimento ou de ação que o indivíduo desconhece (...). A exploração dos fenômenos do inconsciente relaciona-se de modo fascinante com a criatividade” (p. 55). Também se referindo aos aspectos inconscientes da criatividade, Ostrower(1987) afirma que “o impulso elementar e a força vital para criar provém de áreas ocultas do ser” (p. 55).

No entanto, isso não significa que o ato criativo envolva apenas as dimensões inconscientes da psique humana, como Ostrower(1987) deixa bem claro ao afirmar que “além dos impulsos do inconsciente, entra nos processos criativos tudo o que o homem sabe (...) pensa e imagina” (p. 55).

Assim, os processos de criação envolvem tanto as dimensões inconscientes como as dimensões conscientes do ser humano. O ato de criar é um ato de vontade, e depende de uma decisão consciente do indivíduo, mas, para que possa ser funcionalmente criativo, este indivíduo precisa estar consciente dos processos subjetivos associados à criação. Discutiremos aqui algumas das habilidades e modos cognitivos associados ao processo criativo.

Ostrower(1987) considera que a criatividade se articula principalmente através da *sensibilidade*, envolvendo outras dimensões além da intelectual. O artista trabalha fundamentalmente com objetos dados à percepção, e é a percepção que delimita o que somos capazes de sentir e compreender. Ostrower define sensibilidade como “a porta de entrada das sensações” (p. 12).

Todos os artistas lidam com experiências que vão além do puramente intelectual - imagens, visões, sons, cores, formas, volumes e que envolvem a experiência sensorial total do indivíduo. Tendo isso em mente, o artista pode se abrir ao campo total de sua experiência sensorial como fonte legítima de informação ao longo do processo criativo.

Outro modo cognitivo fundamental para a criação artística é a *imaginação*, pela qual o artista entrevê as inúmeras possibilidades de realização de sua obra. Através da escolha, e da elaboração, ele seleciona do *continuum* de possibilidades imaginadas o que realizará na prática. Para May (1992, p. 123) a imaginação é “a extrapolação da mente. É a capacidade que tem o indivíduo de aceitar o bombardeio do consciente pelas imagens, idéias, impulsos e toda sorte de fenômenos psíquicos vindos do pré-consciente”.

Em cada setor da atividade artística, o artista opera a partir das especificidades e limitações da matéria com que lida - a cor, a forma, o som, o movimento, a imagem, a palavra. É neste contexto que Ostrower(1987) propõe o conceito de *imaginação específica*, que nada mais é que a imaginação atuando em um setor específico da criação artística. “A imaginação criativa levantaria hipóteses sobre certas configurações viáveis a determinada materialidade. Assim, o imaginar seria um pensar específico sobre um fazer concreto” (1987, p. 32).

Dessa maneira, cada artista utiliza sua imaginação dentro de seu campo específico de atuação. O músico imagina melodias, arranjos, combinações de instrumentos, harmonias, ritmos. O pintor imagina formas, cores, texturas. O cineasta imagina cenas, enquadramentos, roteiros, histórias. E assim por diante.

A *intuição* também é um modo de funcionamento psíquico fundamental para a criação artística. Ostrower(1987) afirma que “os processos de criação ocorrem no âmbito da intuição. (...) Trata-se de processos essencialmente intuitivos” (p. 10). Descreve o momento da visão intuitiva como “um momento de inteira cognição que se faz presente. (...) É um recurso de que dispomos e que mobiliza em nós tudo o que temos em termos afetivos, intelectuais, emocionais, conscientes, inconscientes” (p. 68).

A *inspiração*, devido ao papel que ocupa no imaginário de todos que pensam em termos de processo criativo, também merece ser comentada. Conceber a inspiração como um momento aleatório que desencadeia todo um processo criativo é uma visão romântica, ingênua e até fantasiosa do processo de criação artística. As idéias provenientes de momentos de inspiração - como quaisquer outras - precisam igualmente passar por uma elaboração para evidenciarem seu valor. Assim, opondo-se a essa visão romântica do processo de criação artística, Ostrower(1987) afirma que:

“É possível, porém, que o próprio conceito de uma inspiração seja equivocado e dispensável. Se partirmos de uma sensibilidade alerta, afetiva, motivada para determinadas tarefas e dirigida para um fazer específico, essa sensibilidade se basta (...) a criação deriva de uma atitude básica da pessoa. Não se trata de momentos singulares, momentos de inspiração” (p. 73).

Um aspecto de fundamental importância no processo de criação artística é o que Ostrower definiu como *tensão psíquica*. Tensão psíquica, neste sentido, seria o “acúmulo energético necessário para levar a efeito qualquer ação humana (...)” (Ostrower, 1987, p. 27).

Tensão psíquica é um estado mental e emocional de concentração e de tensão que o indivíduo tem que manter ao longo de todo um projeto, para que seja bem-sucedido. Esse estado mental diferenciado é algo que envolve toda a motivação do artista em relação a um determinado projeto, e deve ser mantido até a sua conclusão.

Assim, todos esses modos cognitivos e habilidades mentais - o inconsciente, a sensibilidade, a imaginação, a intuição, a inspiração e a tensão psíquica - estão envolvidas no processo de criação artística, o que nos permite conceber este processo como algo que envolve várias dimensões do ser humano além da puramente intelectual. Faremos agora uma descrição das fases constituintes do processo de criação.

As fases do processo criativo

Rollo May(1992) considera, de modo bem simplificado, que o ato criativo é constituído de dois momentos principais. O primeiro é o momento do *encontro*, e o segundo é o momento do *engajamento*. Afirma ainda que “O primeiro fator que notamos no ato criativo é a sua natureza de encontro. (...) [mas] é preciso que haja uma qualidade especial de engajamento” (1987, pp. 39-40).

Encontro se relaciona com tudo que é intangível - ou subjetivo - no processo de criação. É momento produzido pelas forças da imaginação, da intuição e da inspiração. O momento no qual a sensibilidade se manifesta de modo mais natural e espontâneo. É o encontro com uma idéia, com uma imagem, a gênese de uma obra. Este momento se caracteriza por uma grande intensidade de percepção, uma consciência diferenciada, não puramente intelectual. Embora seja de fundamental importância ele constitui apenas uma parte do processo criativo.

O *engajamento* é a outra metade do processo de criação. Relaciona-se com o trabalho, com a elaboração das idéias e com a produção de algo - um texto, um quadro, uma música, uma teoria - a partir do encontro. A criatividade só existe no ato, e por isso ela não pode ser estudada como um fenômeno puramente subjetivo. É por isso também que se diz que o processo criativo envolve tanto as dimensões inconscientes como o consciente do ser humano. Se um indivíduo for especialmente suscetível a ter encontros, sendo assim rico em idéias e percepções de natureza criativa, mas se ele não se decidir a usar esse potencial em realizações criativas, não se pode dizer que ele é um indivíduo criativo, pois ele não conseguiu

completar as duas fases do processo.

Durante o encontro, a percepção de algo novo - uma idéia, uma sensação - surge na consciência, independentemente da lógica. Alguma emoção intensa pode estar associada a esta percepção. Há uma sensação de "clareza". A nossa percepção se intensifica, há um estado mental e perceptivo diferenciado, as coisas ao nosso redor já não parecem as mesmas.

As novas percepções ocorrem sempre em áreas ou setores nos quais a nossa preocupação é mais intensa. Mas mesmo pressupondo envolvimento, trabalho e conhecimento prévio, o encontro pode ocorrer - e muitas vezes ocorre - em momentos entre o trabalho e o repouso, quando não se está lidando diretamente com a atividade em questão.

Embora o encontro seja apenas a metade do processo criativo, ele é o núcleo central da criatividade. Depois dele surge no mundo algo que não existia. A partir do encontro entre o indivíduo e a realidade é que algo novo surge. Como resultado deste encontro o artista produz a obra de arte, a expressão de sua subjetividade e de sua maneira de ver o mundo.

Depois do encontro o artista irá para o segundo momento, o momento do *engajamento*. É o momento de trabalhar, de elaborar as idéias provenientes do encontro. Neste momento é que entram em questão as características dos materiais que utiliza para forjar sua expressão. A obra de arte é resultado da interação do artista com os materiais que utiliza para forjar sua linguagem artística própria. São estes materiais e suportes que darão os limites do que é possível e do que não é possível fazer.

O momento do engajamento é o momento de elaboração da obra. Existe uma distância entre a concepção originada do encontro e a concretização de uma obra de arte. O artista criador vive e trabalha em algum ponto entre esses dois extremos. É desta tensão e das constantes negociações e ajustes que o artista faz entre esses dois momentos que surge a obra de arte. É do diálogo entre o criador, o material e a linguagem que nasce a obra de arte. Este momento pode ser longo e doloroso, mas também intenso e gratificante, dependendo do nível de maturidade do artista e de seu grau de domínio sobre os materiais com os quais trabalha.

O artista passa por um processo que, por mais que ele programe, planeje, estruture e pense no que vai fazer, nem sempre está totalmente sob seu domínio. Justamente porque ele trabalha dialogando e interagindo constantemente com os materiais e com a própria obra, que está em processo de elaboração. Os problemas que surgem ao longo do caminho nem sempre são os mesmos, assim como as soluções encontradas. A distância entre a concepção original e a obra concluída às

vezes é grande.

Em um determinado momento, depois de todo este processo, o artista pára de trabalhar e dá seu trabalho por encerrado. Assim Ostrower(1987) descreve esse que é um dos momentos mais ricos e gratificantes do trabalho de criação artística:

Nem mesmo o artista poderia explicar para si o porque de suas ações e decisões, ou talvez defini-lo em conceitos (...) ele parece impulsionado por alguma força interior a induzi-lo e a guiá-lo, como se dentro dele existisse uma bússola (...). Trabalhando, ele continuará até um dado momento em que a bússola interna possa indicar-lhe: pare (...). É o momento final do trabalho. Somente a pessoa pode estabelecê-lo para si" (p.71).

Desse modo chega ao final um processo que, dependendo de vários fatores, pode ser mais ou menos prazeroso, mais ou menos sofrido, e mais ou menos longo, mas, sempre, intenso, rico e gratificante como experiência de vida e de trabalho. Ao longo do tempo, com a maturidade e a experiência, os artistas criadores vão se familiarizando e aprendendo a lidar com todos esses aspectos da criação. É a persistência no próprio ato de criação que faz com que, um dia, eles possam ser grandes artistas e grandes criadores, podendo chegar a ser verdadeiros mestres em seus ofícios.

A Fenomenologia

Ao descrever o processo de criação artística, estivemos falando de vários conceitos - intuição, encontro, engajamento, percepção, sensação, inspiração - que evocam uma visão de homem que considera sua subjetividade como parte fundamental de sua própria essência de ser humano. Encontramos na Fenomenologia uma visão de mundo que aceita com naturalidade estes conceitos usados na descrição do processo de criação artística, e que ao mesmo tempo oferece uma fundamentação teórica consistente para o trabalho de pesquisa em arte e música.

Fenomenologia: uma apresentação

A Fenomenologia surge na filosofia na transição do século XIX para o século XX. Seu criador é Edmund Husserl. Trata-se de uma reflexão, de uma meditação acerca do conhecimento, de seus fundamentos, de sua legitimidade, de seus pressupostos. Dessa maneira, se aproxima da Teoria do Conhecimento e da Psicologia.

Depois de sistematizada inicialmente na obra de Husserl, a Fenomenologia continuará sendo desenvolvida por outros autores. Cada um deles - Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Emmanuel Levinas, Gabriel Marcel, entre outros - conceberá a Fenomenologia de modo peculiar. Isso dificulta uma

conceituação única e mesmo a própria definição do que vem a ser exatamente a Fenomenologia.

A Fenomenologia exige daqueles que dela se aproximam uma postura de envolvimento, um exame de sua própria maneira de pensar e de conhecer, e um compromisso com um pensar mais profundo, pois ela propõe uma mudança no olhar. Para conhecer o que é a Fenomenologia, a intenção não deve ser a de compreendê-la, mas de aprender dela uma nova visão. É preciso aprender a ver fenomenologicamente, e não apenas compreender o que é a Fenomenologia.

Por partir da experiência se diz que outra característica da Fenomenologia é o empirismo radical. As análises, descrições, categorizações e proposições analíticas só aparecem mais tarde, e sempre mantêm uma conexão com a experiência que as originou. A experiência é que dá a direção da investigação.

A Fenomenologia busca a retomada da experiência como fonte de conhecimento. Essa retomada opera, entre outras coisas, pela recuperação da percepção como fonte segura de conhecimento e pela construção de um saber legítimo a partir desta percepção e a ela conectado.

A Fenomenologia não pretende ser uma filosofia puramente lógica e racional, em um sentido estreito destes termos. Ela sempre leva em consideração o irracional e o contingente. A percepção é considerada o contato fundamental do sujeito com o mundo. As outras dimensões da experiência humana - como a razão, os sentimentos e afeições, o conhecimento, a ação - se unem dialeticamente ao corpo, receptor por excelência dos processos perceptivos.

A Fenomenologia busca o exercício da atividade pensante do ser humano, um pensamento conectado com a experiência vivida. Critica as bases do racionalismo e do empirismo, buscando uma superação desta dicotomia. Propõe uma maneira de ver e de pensar que aponta para a liberdade de pensamento, para a abertura à experiência, para a construção do sentido e para um estar-no-mundo mais autêntico e atuante.

Conceito preliminar de Fenomenologia

A Fenomenologia e o método fenomenológico são uma das contribuições mais diretas da Filosofia para a pesquisa empírica, especialmente através da Psicologia, com a qual manteve desde o início relações íntimas.

Desde o início do desenvolvimento de seu pensamento, Husserl procurou uma nova maneira de fazer filosofia, deixando de lado as especulações abstratas e buscando um contato direto com as *coisas mesmas*. Husserl pretendia fazer da

Fenomenologia uma nova ciência que servisse de fundamento para todas as ciências positivas. Pretendia criar uma maneira de fazer filosofia completamente livre de todas as pressuposições, tanto do senso comum como da ciência e da filosofia anteriores. Pretendia partir dos fenômenos, tais como se apresentam à consciência, para constituir um conhecimento que se referisse apenas a esses fenômenos originários do saber.

Partindo do significado etimológico da palavra, Moreira(2002) explica que Fenomenologia significa o “estudo ou ciência do fenômeno, sendo que por fenômeno (...) entende-se tudo o que aparece, que se manifesta ou revela por si mesmo” (p. 63).

Assim, podemos considerar como fenômeno tudo aquilo que percebemos através de nossa consciência e sentidos. Fenômeno é tudo aquilo que de alguma forma se apresenta dentro de nosso campo perceptivo. Mas fenômeno é também qualquer coisa que se apresenta à nossa consciência subjetiva. O conceito de fenômeno inclui todas as formas de se estar consciente de algo, inclusive através de sentimentos, pensamentos, desejos, vontades, intuições, julgamentos e imaginação.

Husserl (apud Moreira, 2002, p. 68) define preliminarmente uma Fenomenologia geral como “a ciência dos Fenômenos objetivos de qualquer espécie, a ciência de qualquer tipo de objeto”.

Pode-se observar, a partir desta definição, a ambição da Fenomenologia de ser uma ciência geral e abrangente, rigorosa e capaz de oferecer para as diversas ciências particulares seus fundamentos e critérios de legitimação.

Algumas idéias fundamentais de Husserl

Husserl não pretendia construir um sistema filosófico, suas idéias sempre estiveram em constante processo de construção e de reelaboração. Mas, mesmo assim, algumas idéias são persistentes ao longo de todas as fases de seu pensamento.

O *ideal de uma ciência rigorosa* sempre foi objeto de sua reflexão. Propôs a Fenomenologia como uma ciência nova e mais fundamental que a matemática como critério de verdade e validade epistemológica. Ao comentar este aspecto, Moreira(2002) nos diz que “Husserl acreditava que a Filosofia, através da Fenomenologia, estaria em posição de ajudar mesmo o cientista objetivo na clarificação de seus conceitos e pressuposições assumidos sem suficiente clarificação” (p. 80).

Husserl questionou o *status* da ciência como o saber fundamental e mais importante para o homem. Tentou estabelecer Fenomenologia como uma ferramenta das ciências positivas, de modo a auxiliar o cientista no sentido de clarificar e criticar os fundamentos de seu método de trabalho e de seu conhecimento.

Husserl nunca foi contra a ciência, tendo sempre demonstrado grande simpatia por ela. Seu objetivo era melhorá-la e fortalecê-la. Mas mesmo assim não deixou de criticar o cientificismo e o naturalismo da ciência moderna, incapaz de lidar com problemas de verdade e validade absolutas. Criticou a desumanização da ciência e sua falta de vontade de encarar questões de valor e de sentido.

O *radicalismo filosófico* também sempre esteve presente no pensamento de Husserl como um ideal. Radicalismo aqui não se identifica com rigidez de concepções ou com inflexibilidade. Radicalismo significa, para Husserl, “uma volta às raízes, ou aos começos do conhecimento, isto é, às suas fundações últimas. Foi esse espírito de radicalismo que conduziu Husserl em sua busca por uma filosofia mais rigorosa e mais radical que aquelas que ele tinha encontrado em seu caminho” (Moreira, 2002, p. 81).

Husserl buscou essas raízes a partir do estudo do modo como a consciência apreende os fenômenos. Pouco a pouco Husserl começou a estudar o modo como os processos da consciência dão origem ao conhecimento a partir do contato com os fenômenos do mundo vivido. A partir de então, este passou a ser um dos principais focos de sua atenção e de sua reflexão.

O método de análise musical proposto por Lawrence Ferrara

O método de análise musical baseado na Fenomenologia proposto por Lawrence Ferrara (1984) oferece alguns referenciais importantes no sentido do desenvolvimento de um método que pode ser aplicado à pesquisa em música, não somente em análise musical, mas também em outros setores da pesquisa como a composição (criação), a crítica musical, e mesmo a musicologia. Faremos uma breve exposição deste método e dos pontos apresentados por Ferrara que se mostram relevantes para o desenvolvimento de um método desta natureza. Ele parte de uma crítica aos fundamentos dos métodos tradicionais de análise, apresentando, em seguida, o que ele acredita serem fundamentos mais legítimos para a prática e a teoria deste campo do saber, fundamentando-se para isso na Fenomenologia.

Ferrara mostra que a análise musical parte de alguns princípios que - apesar de não explicitados - constituem os fundamentos de seu método de trabalho e de seus critérios de verdade. Em primeiro lugar, a análise musical tradicional pressupõe que o conhecimento legítimo se origina a partir de métodos analíticos. Esta concepção considera também que existe, ou deve existir, uma clara separação

entre sujeito e objeto no processo do conhecimento.

As raízes desta visão de mundo estão no método experimental, derivado das ciências naturais e aceito como o principal critério de legitimidade pela ciência oficial. Uma das conseqüências desta concepção é a consideração de que o conhecimento é ou deve ser objetivo. Se posicionando em relação ao mito da objetividade do conhecimento - defendido por filosofias derivadas do positivismo e por praticantes do método experimental - Ferrara(1984) diz, “que o conhecimento seja objetivo é claro que é um mito, quer isso se refira à música, às outras artes ou às ciências (...). O cientista está envolvido não apenas em conclusões científicas, mas em decisões “pessoais””² (p. 355).

Em seu trabalho, o cientista - e, como tal, o analista musical - está sempre envolvido em decisões pessoais. Embora muitas vezes esse caráter pessoal do conhecimento seja negado, em alguma medida ele está sempre presente. Juízos de valor e decisões pessoais estão presentes em qualquer tipo de conhecimento, inclusive o científico, quer isso seja admitido pelo pesquisador ou não.

Os métodos tradicionais de análise musical - como, por exemplo, a análise formal, a análise fraseológica e a análise harmônica - têm algumas limitações que dificultam que se tenha uma visão ampla da obra que está sendo analisada. Em primeiro lugar, esses métodos tradicionais reduzem a obra a um número pré-determinado de categorias já definidas de antemão. Além disso, dificultam uma escuta e uma leitura interpretativa mais abrangente da obra, que inclua dimensões de sentido que vão além dos dados puramente técnicos e formais envolvidos na análise. A questão da experiência musical propriamente dita, seja do ouvinte ou do intérprete, não entra em questão. Em função destas limitações, estes métodos criam alguns obstáculos entre o analista e a obra analisada.

A partir do momento em que se utiliza a Fenomenologia como ferramenta para a análise musical, é possível superar vários desses obstáculos colocados pelos métodos tradicionais de análise. Isso permite uma nova postura do analista em relação à obra. Uma postura que leva mais em consideração a sua realidade sonora, ao invés de considerações teóricas ou técnicas apriorísticas.

Ao propor uma análise dos métodos de conhecimento, e uma reflexão sobre o próprio processo do conhecimento, a Fenomenologia permite uma reflexão mais profunda do modo de orientação do analista em relação à obra. Isso possibilita que outras dimensões além da puramente descritiva possam emergir a partir da escuta. Assim, Ferrara (1984, p. 357) nos diz que “A análise fenomenológica é fundamentada em uma reverência apriorística pelo elemento humano na música”.

Desse modo, dá-se a inversão dos papéis tradicionais de sujeito e objeto. O

analista passa, a partir de então, não mais a fazer perguntas para a obra analisada, mas a responder às questões colocadas por ela. Cada obra, possui uma hierarquia de valores própria, que muitas vezes se aplica apenas a si mesma. Essa postura de abertura permite uma identificação desta hierarquia de valores, para que se possa fazer uma escuta, ou uma análise, mais adequada ao fenômeno analisado, considerando o que ele tem de particular e único.

A partir de então, é possível uma maior observação das dimensões semânticas e ontológicas presentes na obra, além das sintáticas, estas últimas o campo limitado dos métodos de análise tradicional.

A Fenomenologia aplicada à análise musical permite que se busque uma compreensão da obra a partir da perspectiva de mundo na qual foi criada. Permite também uma discussão das dimensões simbólicas da obra analisada, além de permitir uma ampliação das possíveis músicas a serem analisadas.

Os métodos de análise tradicional, em sua maioria, só se aplicam a uma fase específica da música ocidental - normalmente o período que vai do Renascimento ou o Barroco até o final do século XIX e início do século XX. A análise fenomenológica permite que se analise as músicas ocidentais não contempladas por estes métodos - como, por exemplo a música pré-renascentista, as músicas atonais, a música serial, e a música eletroacústica -, bem como as músicas de tradições não ocidentais.

Conclusões sobre a contribuição da fenomenologia à pesquisa em música

A fenomenologia foi de importância fundamental em todo o processo de pesquisa desenvolvido no trabalho "Coração Nativo - uma experiência musical com o mundo sonoro indígena", que consistiu, basicamente, em um trabalho de pesquisa em um acervo sonoro³, associada a uma pesquisa conceitual ligada à cultura indígena e à produção de uma obra para coro cênico, instrumentos e recursos eletroacústicos. O resultado final foi apresentado na forma de uma dissertação descrevendo todo o processo, as partituras da composição e dois CDs, um contendo os relatórios da pesquisa do acervo e outro contendo uma gravação experimental da obra realizada com sintetizadores.

A abordagem fenomenológica permitiu, em primeiro lugar, a legitimação dos conceitos apresentados na descrição do processo criativo. Conceitos como sensibilidade, imaginação, intuição, tensão psíquica, dificilmente caberiam em uma abordagem que não considerasse a subjetividade do humano como parte de sua natureza, como, por exemplo, as abordagens derivadas do positivismo.

Em segundo lugar, na medida em que considera a experiência como fonte

legítima de todo o processo do conhecimento, a fenomenologia permitiu que os critérios de seleção e classificação do acervo sonoro pesquisado fossem baseados na escuta do material sonoro. O sentido da audição foi o referencial principal não apenas no trabalho de pesquisa de arquivo, mas também no trabalho de composição, que incorporou vários materiais provenientes do arquivo como material eletroacústico para a composição da obra, bem como transcrições de também melodias indígenas. Todo esse trabalho de seleção e criação foi baseado em critérios subjetivos inerentes ao próprio processo de composição, admitidos apenas em uma concepção que considere a subjetividade humana como um referencial seguro para a produção do conhecimento.

Em terceiro lugar, como a pesquisa envolvia um estudo da cultura indígena e uma discussão de alguns aspectos dessa cultura através da obra musical, foi possível se considerar as próprias produções culturais indígenas como uma fonte legítima de conhecimento. Mitos, lendas, construções simbólicas e concepções de mundo foram livremente incorporadas à obra final como materiais extra-musicais de referência. A visão de mundo derivada da cultura indígena foi de importância fundamental no *design* geral da obra, bem como em detalhes específicos da composição. Também neste sentido a fenomenologia foi fundamental, pois ela legitima não somente a subjetividade do pesquisador, como também do pesquisado, considerando-a como uma fonte potencial de idéias, intuições e percepções.

Este foi apenas um exemplo de como a fenomenologia pode ser útil à pesquisa musical, no caso, uma pesquisa em composição que teve como resultado um texto dissertativo e uma obra musical. No entanto, existem inúmeras outras maneiras através das quais a fenomenologia pode ser útil em outros setores da pesquisa musical.

Como referencial fundamental e paradigma para pesquisas na área musical, a fenomenologia oferece uma contribuição inestimável àqueles que pretendem uma abordagem mais abrangente do processo de pesquisa e produção do conhecimento. Discutiremos aqui como algumas concepções fundamentais da fenomenologia podem contribuir para a pesquisa musical.

Um dos pontos mais importantes da fenomenologia é a retomada da percepção como fonte segura de conhecimento. No caso da pesquisa em música, este ponto adquire importância fundamental, na medida em que permite a retomada da experiência musical - seja do ponto de vista do compositor, do intérprete ou do ouvinte - como fonte de dados para a pesquisa. Sendo a música, em última análise, um objeto dado à escuta, é de importância fundamental que o modo como este objeto é percebido seja considerado na pesquisa em música. Na medida em que a Fenomenologia propõe um retorno ao mundo do sensível e do

irrefletido, propõe também, no domínio musical, um retorno ao som. Faz um apelo à supremacia do sonoro, do auditivo, da experiência musical como a fonte primeira de toda a análise e de todo o conhecimento musical.

Neste sentido, os modelos analíticos focados nas características técnicas e baseados em categorias pré-definidas podem - na verdade, devem - fazer parte dos referenciais do pesquisador, mas não como a verdade final ou a principal fonte de informação, mas sempre em conjunto com a percepção que se tem do objeto sonoro. Também as construções discursivas que procuram explicar uma obra ou a proposta do compositor - como os manifestos ou declarações dos compositores - também devem ser avaliados com relação à realidade sonora da obra considerada.

A fenomenologia também sugere novos modos de escuta. Ao propor uma mudança no olhar, a fenomenologia nos sugere também uma mudança no ouvir. Assim como é possível *ver fenomenologicamente*, é possível também *ouvir fenomenologicamente*. O colocar entre parênteses de nossas concepções estéticas e musicais, no sentido de uma maior abertura aos sons que estamos ouvindo, com certeza faz parte desta escuta diferenciada. Levando a uma postura de maior abertura diante do material sonoro pesquisado, à própria ampliação do conceito de música e a uma maior abertura para o estudo de estilos e gêneros musicais que tradicionalmente trazem dificuldades para a musicologia tradicional, como as músicas populares e urbanas, as músicas pós-tonais e as músicas não-ocidentais.

Na medida em que apresenta um conceito de homem que considera a subjetividade como parte de sua natureza, a fenomenologia abre o campo da pesquisa sobre música para aspectos mais subjetivos da experiência musical. Assim, é possível se incluir como dados e temas de pesquisa todas aquelas informações provenientes da experiência musical do pesquisador, de sua sensibilidade, de sua intuição ou mesmo de sua imaginação, fazendo com que a pesquisa, seja uma atividade verdadeiramente criativa, abrindo espaço para uma abordagem interpretativa do processo musical considerado como um todo.

A abrangência do conceito de fenômeno apresentado pela fenomenologia permite também que se discuta diversas questões ligadas ao aspecto de produção social da música e da relação entre a música e um contexto cultural mais amplo, possibilitando as mais diversas colaborações entre as mais diversas áreas do saber. É possível, por exemplo, se discutir em que medida a visão de mundo de uma época ou contexto cultural influencia na formação das características de um estilo ou de uma obra particular, e em que medida as características técnicas desta obra ou estilo reflete os valores vigentes neste contexto.

Na medida em que Husserl propõe a fenomenologia - e não a matemática - como fundamento para as diversas ciências particulares - inclusive as ciências

naturais - está propondo uma transformação radical nos próprios fundamentos do conhecimento. Isso representa a transição de um paradigma quantitativo para um paradigma qualitativo, o que representa uma importante mudança de foco, que pode fortalecer a área de pesquisa em música como área de conhecimento autônoma e importante por si mesma, com sua especificidade e métodos de pesquisa próprios. Isso elimina o risco representado pela tentativa de aplicação de paradigmas quantitativos à pesquisa em música, que podem levar à desconsideração dos aspectos mais essenciais da música, que dificilmente podem ser quantificados.

Assim, concluímos que a fenomenologia abre inúmeras portas e inúmeras possibilidades para a pesquisa em música. Por se tratar de uma visão filosófica e não de uma simples metodologia de pesquisa, sua aplicação prática deve ser adequada a cada pesquisa considerada individualmente, considerando-se seu formato, seu objeto, sua proposta, assim como as características do pesquisador que realiza o trabalho. O que permitirá ao pesquisador uma maior consideração de sua própria visão de mundo no processo de produção do conhecimento.

Notas

¹ Esta abordagem do processo criativo aqui desenvolvida foi utilizada como o fundamento teórico para o trabalho intitulado "Coração Nativo - uma experiência musical com o mundo sonoro indígena" apresentado como trabalho final ao programa de Mestrado em Música na Contemporaneidade da EMAC UFG em 30 de abril de 2003, como pré-requisito parcial para a aquisição do título de Mestre em Música.

² Traduzido pelo autor deste artigo.

³ O acervo pesquisado foi coletado pelo documentarista Jesco Von Puttkamer, e atualmente é mantido e administrado pelo Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da Universidade Católica de Goiás, que permitiu nosso acesso ao acervo com fins de realização deste trabalho de pesquisa.

Referências Bibliográficas

CAMERON, Julia. *Guia Prático para a Criatividade: o caminho do artista*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

FERRARA, Lawrence. Phenomenology as a Tool for Musical Analysis. In: *The Musical Quarterly*. Volume LXX. No. 3. New York: Schirmer, 1984.

MARTINS, Joel DICHTCHEKENIAN, Maria Fernanda S. F. B. (orgs.). *Temas Fundamentais de Fenomenologia*. São Paulo: Moraes, 1984.

MARTINS, JOEL. Psicologia da Cognição. In: Centro de Estudos Fenomenológicos de

São Paulo. *Temas Fundamentais de Fenomenologia*. São Paulo: Moraes, 1984.

MAY, Rollo. *A Coragem de Criar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MOREIRA, Daniel Augusto. *O Método Fenomenológico na Pesquisa*. São Paulo: Pioneira Thomson, 2002.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.

ZUBEN, Newton Aquiles Von. Fenomenologia e Existência: uma leitura de Merleau-Ponty. In: MARTINS, Joel e DICHTCHEKENIAN, Maria Fernanda S. F. B. (orgs.) *Temas Fundamentais de Fenomenologia*. São Paulo: Moraes, 1984.

Frederico Macedo é licenciado em Educação Artística-Habilitação em Música pela Universidade Federal de Goiás, mestre em música pelo Mestrado em Música Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, professor do Departamento de Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina e Coordenador do Laboratório de Música e Tecnologia desta mesma instituição.