

A MÚSICA E A COMPLEXIDADE DAS IDÉIAS DE EDGAR MORIN, ILYA PRIGOGINE E WERNER HEISENBERG

Silmara Lúcia Marton*

Poderíamos dizer que escutamos música para restituir à nossa pessoal imponderabilidade essa dignidade que, recuperada, confere à vida de cada um de nós mais verdade, mais concreção, uma complexidade mais sugestiva e menos sufocante.

Santiago Kovadloff

Em seu livro intitulado *A Vida do Espírito*, Hannah Arendt dedica um capítulo à relação entre o tempo e a atividade do espírito. Formula a seguinte questão: ‘*Onde estamos quando pensamos?*’. No início de suas reflexões, a filósofa aponta para a má colocação da pergunta, já que o espírito, o ego invisível que pensa, a rigor, não está em nenhum espaço e tempo circunscritos. A seguir, contraria a total independência do espírito em relação a essas instâncias e se detém a investigar a experiência temporal do ego pensante. Há um tempo do *agora* que se prolonga à medida que o ego produz imagens, idéias, ‘coisas’ invisíveis.

O ato de pensar não respeita uma ordem linear como normalmente ocorre no mundo aparente. Prevalece, mais propriamente, a coexistência de várias idéias, aparentemente desconexas, sempre ‘fora de ordem’. Quando pensamos sobre o presente e nos detemos a buscar a sua definição, ele já deixa de ser ou ainda não é.

Disse anteriormente que as atividades do espírito, e especialmente a atividade do pensamento, sempre estão ‘fora de ordem’ quando vistas da perspectiva da continuidade incólume de nossos negócios no mundo das aparências. A cadeia de ‘agoras’ aí se desenrola inexoravelmente, fazendo com que se compreenda o presente como unindo precariamente passado e futuro: no momento em que tentamos defini-lo, ele já é ou um ‘não mais’ ou um ‘ainda não’ (ARENDETT, 1995, p.196).

O espírito vivencia um presente, que se assemelha a um ‘agora’ prolongado em cadeia; cria um lugar próprio, uma “espécie de habitat especial para si” (ARENDETT, 1995, p. 196). Na mesma direção de Arendt, é possível acrescentar que a criação desse habitat de espírito seria também o aprofundamento daquele que pensa em sua interioridade, como se estivesse a penetrar numa caverna interior. Dali, do mundo das sombras emergem os devaneios, a loucura, a criação, a projeção de imagens que alimentam os sonhos de vigília do espírito.

Se for assim, a música representa e expõe um mecanismo precioso de ‘regime’ do espírito. Ela nos oferece a possibilidade de ascender a um imaginário sem tempo e lugar determinados. Libertam fantasmas, desejos, receios, necessidades e cria um mundo de possíveis. Nesse mundo, podemos ser loucos, audaciosos, heróis, imortais. Num argumento paralelo, o filósofo Santiago Kovadloff alude ao sentido da música como *concreção*, porque no ato da escuta experimentamos uma vida mais ‘viva’, mais oxigenada, que flui. O homem, agora, se reconhece apenas sendo. “A música oferece ao homem um espelho onde, ao se contemplar, pode reconhecer-se invisível. Este reconhecimento equivale ao do tempo concebido como núcleo da existência. Ver-se invisível é sentir-se passar, saber-se criatura, aceitar-se como demanda insaciável de fundamento” (KOVADLOFF, 2003, p. 68).

É certo que na experiência da escuta propiciada pelo contato com a música, recebemos as vibrações de um som ou de vários sons em um espaço e tempo determinados. Apesar disso, simultânea e paradoxalmente, somos deslocados involuntariamente para um universo destituído de tempo e espaço. A música se manifesta em nós induzindo-nos a um estado do ‘aqui’ e do ‘agora’ da escuta, afastando-nos de uma referência ao passado ou ao futuro. Essa pregnância ao agora dilui as dimensões do passado e do futuro, presentificando-os numa sincronicidade operante e involuntária. Para a pianista, educadora e escri-

tora Maria de Lourdes Sekeff, a música produz gestos e emoções involuntárias no ouvinte.

Tendo em conta que a mera combinação dos sons é construção imantada de sentido, deduz-se que a música se constitui verdadeiro objeto material que, entrando no ouvido, se enraíza no nosso eu, insere-se num esquema afetivo, estimula atividades corporais e, por sua ludicidade - que não serve a nada servindo a tudo ao mesmo tempo -, permite que o ouvinte se revele na escuta sem que mesmo ele se dê conta (SEKEFF, 2002, p. 28).

Sekeff enfatiza que a experiência da materialidade da música se expressa no conjunto de seus elementos constitutivos: o ritmo, a melodia, o timbre e a harmonia, induzindo o ouvinte a se revelar e a abrir campos de percepção. O ritmo, como movimento sonoro ordenado, abarca as vidas biológicas, fisiológicas, psicológicas, estéticas e criadoras, através de suas condições de duração e intensidade, induzindo esquemas de movimento. Pela duração, o ritmo penetra em nossa face fisiológica; pela intensidade, em nossa face psicológica. A melodia, que é a sucessão temporal de sons e silêncios com sentido e harmonia, vincula-se às nossas tendências e inclinações, à nossa consciência afetiva. A harmonia, que combina, simultaneamente, sons e frequência, dá forma ao discurso musical. Pelo timbre, distinguem-se sons da mesma altura emitidos por diferentes instrumentos.

A música se estrutura segundo uma ordem que permite umas experiências simultaneamente estéticas, psicológicas e mentais. Pela indução, move o ouvinte a sentir involuntariamente, comovendo-o e comovendo. O ritmo do coração se acelera, o indivíduo sente-se mais triste ou mais alegre, mais ou menos aliviado, sente saudades, fica encantado e sua mente se desloca para outros tempos, lugares e situações. A música estimula no ouvinte imagens que se configuram como reais, apesar de não materiais.

Esta rica peculiaridade da música em produzir no ouvinte imagens que pareçam reais pode ser nitidamente compreendida em uma passagem do filme espanhol *A língua das mariposas*, de Manuel Rivas, que conta a iniciação de um garoto chamado Moncho no mundo da escola, aprendendo com seu professor Dom Gregorio sobre a similaridade do comportamento dos animais, em

especial a mariposa, com o processo de aprendizado do ser humano no curso de sua vida. A língua das mariposas, em forma espiral, como uma tromba de elefante, é imensa e se desenrola até alcançar e sugar o néctar das flores, cumprindo assim, sua parte, como os outros animais, na ordem da natureza.

O filme trabalha amplamente com analogias, explorando o recurso das metáforas. Uma dessas metáforas é a da música, expressa numa cena na qual o irmão de Moncho está tendo aula de saxofone. Quando o professor percebe a enorme dificuldade do rapaz em executar algumas notas da partitura no instrumento, diz: “*Quantas vezes eu tenho que te dizer? Você deve segurar o instrumento como se segurasse uma garota! Nunca segurou uma garota?* (ele pega o sax das mãos do rapaz para ensiná-lo com seus movimentos). *A juventude de hoje!... Assim, firme, mas docemente*”. O irmãozinho do rapaz, que assistia à aula, interrompe com a fala: “- *Como um amante...*”. E o professor completa devolvendo o sax ao rapaz: “*Exatamente! Será que seu irmão se tornará um músico? A música tem o rosto da mulher que vai te amar!* (o professor vai até o piano para novamente demonstrar suas palavras com a execução da música). *Feche os olhos e a imagine. Imagine seu cabelo... Seus olhos...*”. Nesse instante, o rapaz consegue tocar o sax de um modo mais compassado, fazendo ressoar as notas de forma mais contínua, fruto da intencionalidade em executar o instrumento com mais afeto, como produto do seu imaginário.

A música opera analogicamente metaforizando as experiências do ser. Ela desencadeia a emergência de processos cognitivos ao sugerir, evocar imagens, provocar sensações, emoções, estados psíquicos e afetivos no interior do sujeito ouvinte.

Keith Swanwick, professor de Educação Musical, regente e ex-músico de orquestra sustenta a idéia de que na escuta da música ocorre um processo metafórico em três níveis: quando as notas soam como formas de expressão; quando essas formas assumem novas relações, causando a impressão de terem uma autonomia e, finalmente, quando essa inter-relação de formas se funde às nossas experiências, aos nossos sentimentos.

No primeiro nível, agrupamos as notas que aparecem isoladas na pauta musical para lhes dar movimento, fluxo, continuidade. Assim, as notas passam a ser ouvidas como *gestos*, transforman-

do-se em melodia. A qualidade da interpretação dará a coloração aqueles sons de forma a não serem uma mera reprodução dos sentimentos e acontecimentos, mas a conter uma certa ‘similaridade’ com os mesmos. No segundo nível, experimentamos as surpresas da escuta quando as formas musicais são inter-relacionadas de modo inesperado através de improvisações, de repetições e mudanças de ritmos, de pausas, enfim, de oscilações que provocam semelhanças com nossos sentimentos e, ao mesmo tempo, desvios que garantem sua existência própria - o terceiro nível. Nesse, experimentamos o que ele chama de vivências transcendentais, espirituais, elevadas, *estéticas*, através das quais somos despertados por um ‘forte sentido de significância’. Quando esses três níveis metafóricos se combinam harmonicamente, a música consegue expressar a vida.

Entretanto, Swanwick enfatiza que há ‘algo mais’ que faz com que a música seja tão poderosa: ela sugere “peso, espaço, tempo e fluência virtuais” (SWANWICK, 2003, p. 34). Para o autor, normalmente exprimimos estados de sentimento por meio de metáforas e dizemos “pesado como chumbo”, com a “cabeça leve”, “livre como o vento”. Isso pode querer dizer que nossas experiências deixam marcas e vestígios que não necessariamente se expressam de forma consciente e são vivenciadas na forma mental que corresponde a *schemata* - que significa fantasma, espectro. Assim, a música, por sua habilidade em operar com movimentos, expressa esses *shemata*, esse algo sem conteúdo, vago, no entanto persistente e pleno de sentido, mesmo que não traduzível, por vezes, nem compartilhado, quase sempre. “É precisamente por causa de sua não-literalidade, de sua não-explicita mais profundamente sugestiva natureza, que a música tem tanto poder de nos comover” (SWANWICK, 2003, p. 35).

As experiências do passado são vivenciadas na escuta musical como interligadas a outros tempos indizíveis. Elas se fundem para dar existência a uma experiência única. Por isso, ela opera como uma linguagem analógica que, ainda assim, nos ultrapassa, ampliando nossa experiência afetiva e estética.

Além de sua característica indutiva, a música também é aconceitual. Sekeff cita Aaron Coplan, autor do livro *Como ouvir e entender música*, para fazer alusão à dificuldade de definir o significado que a música evoca. “A música tem um significado? Minha resposta seria SIM. E depois: você pode dizer em um certo número de

palavras que significado é esse? Aqui minha resposta seria NÃO” (SEKEFF, 2002, p. 29).

A música não é linguagem de significados porque não se refere a algo. No entanto, está permeada de sentidos pelos quais o ouvinte pode encontrar significações sempre novas. Assim, a música garante uma possibilidade de desvio, de marginalidade e de transcendência, uma vez que o ouvinte cria novas imagens e experimenta uma vivência singular, mesmo que fugaz e momentânea.

A música é uma linguagem que transcende a linguagem articulada, embora necessite de um plano e de uma dimensão do tempo para se concretizar, mas, que, mediante sua organização, o suprime. Tem a potencialidade de adiantar, precipitar os efeitos que os seus sons produzem na escuta, como que adivinhado o prazer estético do ouvinte.

A emoção musical provém precisamente do fato de que a cada instante o compositor retira ou acrescenta mais ou menos do que prevê o ouvinte, na crença de um projeto que é capaz de adivinha. (...). O prazer estético é feito dessa infinidade de enlevos e tréguas, esperas inúteis e esperas recompensadas além do esperado, resultado dos desafios trazidos pela obra (LÉVI-STRAUSS, 1991, p. 25).

Somos convidados a participar de um evento que a música previamente determina, livrando-nos dos recursos da representatividade e das representações, acessando diretamente nosso imaginário e nossa intimidade. Também é, na mesma proporção, uma estratégia cognitiva que mobiliza diversos *estados de ser* e funciona como um revitalizador das energias psíquicas do imaginário, porque proporciona processos de projeção e identificação e duplicação do real, o que permite suportar a *insuportável realidade* a que se refere Edgar Morin.

Nos livros *O Cinema ou o Homem Imaginário* e *O Homem e a Morte*, Morin discute questões importantes sobre o imaginário e o define como “parte constitutiva da realidade humana”. A experiência do imaginário estaria enormemente facilitada pela experiência propiciada pelo universo cinematográfico. O espectador assiste a um grande espetáculo e penetra numa ‘caverna’ interior, entrando em contato com o seu ‘duplo’ mediante a projeção de uma imagem idealizadora motivada pelo desejo de superar a morte. “Eu sentia que havia uma ligação profunda entre o reino dos mor-

tos e o reino do cinema: era o reino das sombras, o reino – pois é claro! – da caverna de Platão” (MORIN, 1997, p.14). No capítulo II de *O Cinema ou o Homem Imaginário*, quando trata do encanto da imagem e do duplo, o autor faz o seguinte comentário de Sartre: “A característica essencial da imagem mental é uma certa forma que o objeto tem de estar ausente na sua própria presença” (MORIN, 1997, p.42). A imagem “objetiva”, pois, uma presença ausente. Representa um objeto e tem a peculiaridade de aperfeiçoar subjetivamente este mesmo objeto, dando-lhe mais vivacidade e autonomia, através do processo chamado projeção ou alienação. Neste nível, a imagem se projeta, se objetiva, manifestando-se como um outro ser, uma outra realidade, e absoluta.

Essa realidade absoluta é ao mesmo tempo uma super-realidade absoluta: o duplo concentra em si, como se aí se realizassem todas as aspirações do indivíduo e, em primeiro lugar, o seu anseio mais louco e subjetivo: a imortalidade. (MORIN, 1997, p. 44). O duplo é proporcionalmente mais rico de capacidades, de permissividade, de liberação de anseios, de satisfação de desejos à medida que a imagem é alimentada de aspirações nela projetadas. É a experiência onírica que singulariza o ser humano. É uma forma fantástica do homem criar e recriar a si mesmo. E a magia do cinema permite que vivamos o estado do duplo, onde experimentamos o ilusório dotado de realidade.

Ao tratar da linguagem dos sons no mundo do cinema, Morin explora o aspecto preditivo da música, porque ela anuncia algo que a imagem ainda não revelou, desempenhando um papel que significa a imagem. Além disto, o mundo dos sons pode revelar vozes, ruídos, suspiros, gritos interiores. “As grandes cavernas exteriores que são as salas de cinema comunicam-se com nossas cavernas interiores...” (MORIN, 2003, p.93). De uma certa forma, a música não poderia também ser a possibilidade de penetrar no nosso mundo da caverna? Não seria a música um artifício da experiência fenomenal que reatualiza a metáfora da caverna?

A música opera uma estratégia cognitiva que possibilita ao ser humano transpor os limites da realidade material e alcançar uma espécie de ‘imortalidade’ já anunciada por Lévi-Strauss. Ela

facilita o acesso ao mundo interior de cada ser humano e pode ser uma resposta ao desejo de rejeição à morte. Nossa realidade compõe-se de duas dimensões. Se por um lado, habitamos e percebemos um mundo de materialidades, sob as condições necessárias do tempo e do espaço, por outro, como necessidade de suportar tal condição, desenvolvemos um mundo não menos real, de transgressão das instâncias locais e temporais, onde projetamos o imaginário, nossos desejos, nossos sonhos, nossas idéias, nossa loucura. “Estamos enraizados em nosso universo e em nossa vida, mas nos desenvolvemos para além disso” (MORIN, 2003, p. 50). A

união dessas duas dimensões, a objetiva e a subjetiva alimentam a dinâmica cultural e a condição humana continuamente.

Como humanos, somos mestres em produzir deslocamentos e autotranscendências. O mesmo se aplica na experiência da escuta musical. Somos movidos involuntariamente pela cadência dos

sons, alternância do grave para o agudo e vice-versa, pela modulação, que nos sugere uma espécie de transcendência do espaço e tempo da execução. A música acessa nossa interioridade mais pura, liberando o corpo de sua finitude, transitoriedade, de sua existência fugidia.

Constitutivamente, a música se expressa por seus elementos rítmicos, melódicos, harmônicos e timbrístico e na relação entre eles. Cada um destes elementos preenche a escrita da música com posições muito bem definidas, mas ela não se reduz a esta estrutura, mesmo que prescindida disto.

A idéia de que a experiência da escuta musical instaura uma vivência que ultrapassa as dimensões do tempo e do espaço num nível metafísico foi desenvolvida por um filósofo do século XIX: Arthur Schopenhauer. Ele concebeu a música como expressão da Vontade e portadora da interioridade humana, anunciando uma estética mediada pela contemplação de essências que possibilitaria ao ser conhecer muito mais do que os fenômenos do mundo.

A TEMPORALIDADE DA MÚSICA

Schopenhauer elaborou uma teoria do conhecimento pautada na concepção do mundo como representação. O homem, dada sua finitude, não





pode conhecer o mundo, sua essência, sua *realidade primeira*, senão utilizando o princípio da razão baseado nas formas a priori do conhecimento – o espaço, o tempo e a causalidade.

Já que conhecemos os objetos segundo estas relações, isto é, em referência a um certo tempo, a um lugar circunscrito, sob certas circunstâncias e determinadas causas e efeitos, somente podemos atribuir à existência um caráter relativo, o que nos causa um grande sofrimento existencial. Schopenhauer reconhece essa condição finita, mas a ultrapassa apontando para uma direção que transcende a limitação do mundo físico através da metafísica – apreensão do belo.

Se o corpo não pode escapar às condições causais no espaço e no tempo, o sujeito -observador pode acessar o conhecimento da Idéia – a manifestação mais completa da manifestação da Vontade. Essa Vontade, de caráter atemporal e intransitório, é a essência do mundo, o seu conteúdo interno. O mundo é representação, mas também é Vontade.

A arte, neste contexto, toma lugar como a potencialização das Idéias por uma via contemplativa. “A arte repete em suas obras as Idéias apreendidas por pura contemplação, o essencial e permanente de todos os fenômenos do mundo; de acordo com o material em que ela o repete, tem-se arte plástica, poesia ou música” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 58).

Pela arte, o homem se perde na apreensão do belo e sua vontade encontra um fim em si mesma. Ele deixa de ser indivíduo, elevando-se acima de uma vontade particular e se libertando das amarras de sua finitude. Neste sentido, a arte congela o tempo. Schopenhauer concebe a música como uma arte distinta das outras porque produz efeitos no íntimo do homem mais do que qualquer outra arte. Ela opera metafisicamente porque é uma *corporificação da Vontade*. É uma linguagem universal que não nos transporta apenas a uma vivência humana particular, mas para a essência de toda vivência humana, sentida em sua singularidade difusa. Isso porque

Ela jamais manifesta o fenômeno, mas unicamente a essência interna, o em-si de todos os fenômenos, a vontade mesma. Por isto, ela não exprime esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, ou júbilo, ou humor, ou serenidade, mas a alegria, a aflição, a dor, o espanto, o júbilo, o humor... o que há neles de essencial (SCHOPENHAUER, 1980, p. 77).

A música, segundo Schopenhauer, é expressão imediata de todas as disposições humanas. Como são inumeráveis as particularidades humanas, também são inúmeras as possibilidades musicais.

A música, portanto, expressa a essência verdadeira de todas as possíveis aspirações e disposições humanas, a, por assim dizer, alma interior delas. O número inesgotável de possíveis melodias corresponde ao inesgotável da natureza na diversidade dos indivíduos, fisionomias e decursos de vida (SCHOPENHAUER, 2003, p. 234).

Todas as manifestações da vontade humana acessadas abstratamente pelo conceito permitem expressão nas inúmeras melodias, numa ordem oculta, reveladora de uma intimidade, familiaridade com nossa mais íntima essência. Seria a expressão pura da Vontade.

Em “Metafísica do Amor, Metafísica da Morte”, Schopenhauer faz algumas considerações acerca do temor da morte entre os seres humanos, que seria o medo da vontade em ser destruída, mediante a destruição do corpo. Nosso ser é toda vontade de vida. A condição humana, como qualquer outra condição de ser da natureza, caminha em direção à morte, no entanto, como vontade de vida sempre se presentifica.

A espécie é o que vive por todo tempo, e é na consciência da sua imortalidade e da sua identidade que os indivíduos existem satisfeitos. A Vontade de vida aparece no presente sem fim, porque este é a forma de vida da espécie, que por isso não envelhece, mas permanece sempre jovem (SCHOPENHAUER, 2000, p. 87).

Por isso, assim como a conexão entre uma tonalidade e outra é interrompida, análoga à interrupção da vida pela morte, fica presente a Vontade daquele que morre em nós, como consciência da espécie.

A música relata impulso e movimento da vontade, como se a essência humana pudesse se manifestar na satisfação de um desejo que a razão não pode compreender. “A música é um exercício oculto de metafísica, sem que o espírito saiba que está filosofando” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 238). A música opera com as essências aludidas no conceito sem recorrer aos recursos de aná-

lise e metonímia. Para Schopenhauer, será verdadeira a filosofia que, ao construir conceitos que expressem as essências, o fizer tal como fazem os tons musicais.

O espírito se torna nobre na prática da audição musical porque é neste exercício que o homem acessa a alma do mundo, o que significa experimentar uma vivência estética na contemplação das essências, mobilizando o ouvinte a se deslocar do seu finito ao infinito que abriga toda a condição humana.

A MÚSICA DO NOSSO TEMPO

Muitos historiadores, músicos, filósofos e estudiosos das mais variadas especialidades têm se dedicado a estudar a música. Entre eles, alguns contemporâneos como John Cage, Pierre Schaeffer, Steve Reich, Brian Eno e Sílvio Ferraz são citados por Rodrigo Fonseca e Rodrigues (2003) no artigo *A experiência da música e as escutas contemporâneas*. Segundo Rodrigues, todos apontam para diversos modos de invenção e escuta musicais. John Cage expressa a necessidade da apreciação dos ruídos diários, propondo uma independência maior em relação àquilo que se diz de “elite dos sons musicais”. Schaeffer, propondo um tipo de escuta chamada ‘acusmática’ diz que muito do que se acredita escutar está associado a uma experiência visual e auditiva. Entre os minimalistas, como Steve Reich, há uma proposta de escuta musical que se caracteriza pela percepção auditiva para localizar as gradações de som, seu valor timbrístico, sem respeitar uma continuidade sonora. Já Brian Eno introduz a noção de *ambient music*, dada pela relação entre o ato de escutar música e o espaço, acionando a sonoridade na sua integração ao meio ambiente em que o ouvinte estiver presente. Por fim, Rodrigo Fonseca cita Sílvio Ferraz, músico e pesquisador que trata de umas escutas múltiplas, correspondentes às variadas formas de composição, dentre elas a escuta *textural*, uma escuta das “nuanças do espectro sonoro”, propiciando que o ouvinte vagueie entre os seus espaços.

O que podemos observar de comum entre os variados estudos aos quais têm se dedicado esses autores é um interesse em discutir a relação entre a música e o campo da percepção humana no ato da escuta. Mas não são apenas os que se dedicam ao estudo da música que tratam dela. Pensadores de expressão incontestável no campo da ciência têm na música uma metáfora fundante para compreender a

condição humana, o tempo e o espaço.

Destaco Edgar Morin, ‘maestro’ do novo método científico pautado na “relição dos saberes”, na reforma do pensamento e numa educação para a complexidade; Ilya Prigogine (1917-2003), físico-químico, Prêmio Nobel em Química (1977), considerado pelos físicos de “o poeta da Termodinâmica”, um cientista que apostou no permanente diálogo entre homem e natureza e na relição do campo científico com outras áreas do saber, entre elas as ciências humanas, a filosofia e a arte; e, por fim, Werner Heisenberg (1901-1976), físico que formulou o *princípio da incerteza* e que tinha uma visão de ciência como construção humana indissociável da arte.

Construímos um novo tempo e, simultaneamente, estamos e sabemos que estamos atrelados às regras da composição musical

Nas vivências musicais desses três cientistas, depreendemos uma “colagem” das sensações provocadas pela escuta musical no seu modo de ser e de fazer científico; vislumbramos sentidos singulares e em comum que iluminam a idéia de que a música é expressão da complexidade humana, que recruta uma comunhão com o cosmos, um diálogo do homem com a natureza, como afirma Prigogine.

EDGAR MORIN E A MÚSICA

Edgar Morin é um autodidata, como ele mesmo se denomina, porque não se restringiu a programas e regras pré-estabelecidas e nem pela ciência clássica para animar sua aventura de conhecer. O processo de conhecimento e autoconhecimento que incansavelmente percorre é movido, sim, por uma ânsia de responder às suas necessidades interiores, existenciais. Há sempre uma vontade interior que pede para ser expressa, descoberta e compreendida. Para isso, Morin se alimenta continuamente do universo intelectual, mas também faz uso de suas idas aos cinemas, concertos, peças teatrais, letras de romances e escuta da música. Do entrelaçamento entre essa cultura vivida e a cultura acadêmica se constitui a formação de Morin, um homem que

compreende as vicissitudes e contradições da condição humana, que penetra no universo prosaico e poético da vida, que experimenta formas híbridas de sensibilidade, que abriga o uno e o diverso e, que ainda mantém iluminada a chama da curiosidade, do espanto e a da juvenilização do pensamento.

Morin não somente pronuncia essa frase “*Pode-se estimular a ciência pela poesia, e hoje a poesia pela ciência*” (MORIN, 2003a, p. 48), como também a incorpora no seu modo de ser e de fazer científico.

prefácios e conclusões (MORIN, 2003, p. 30).

Mas, cada palavra escrita por Morin expressa exatamente a complexidade da condição humana, através de uma força intelectual, de uma sensibilidade e de uma ousadia dificilmente encontradas num autor. Por isso, mesmo que em outras obras, as descrições de suas vivências musicais não sejam tão extensas quanto em *Meus Demônios*, ainda é perceptível a expressão dos sentimentos intensos evocados pela música. Por exemplo, no livro *Um ano sísifo: diário de fim de século*, Morin, em poucas linhas, descreve um momento musical. Ele escutava a *Nona Sinfonia*, de Schubert. Refere-se à grandiosidade do início da música cedendo depois à lentidão, fazendo-o adormecer feliz.

Na cama, ao passar ao acaso de canal para canal, deparo com a *Nona Sinfonia*, de Schubert, “a grande”. Início grandioso, depois há alguma lentidão. Gosto da maneira de dirigir de Muti, que de tempos a tempos deixa a orquestra conduzir-se a si mesma e retoma, desde que seja necessário reacender a chama ou a alma. O tema inicial e final transporta-me. Gosto também do ataque do segundo movimento e também o do terceiro. Adormeço feliz (MORIN, 1998, p. 372).

Ou então, na obra *Diário de Califórnia*, em que Morin relata o período dos festivais de música em Woodstock que reuniam milhares de jovens. Eram momentos de delírio e excitação, de sentimento de pertencimento a uma comunidade maior, de expressão do desejo de fraternidade e paz misturado com o desejo de revolução que habitavam o coração daqueles jovens. Neste mesmo livro, Morin narra sua experiência de contato com o místico, o religioso e o sublime em instantes musicais repletos de histeria ao escutar *The Sons of Champlin*. A revolução cultural dos anos 70 estava naquela canção.

En la *Matrix*, templo del rock. *The Sons of Champlin* tocaban la otra tarde. Hay algo místico y religioso en esta música que alcanza momentos sublimes en la histeria. Cada fragmento, como un espiritual, lleva su sentido predicador, en el que se expresa una de las grandes verdades de la revolución cultural. Así, el *It's time to be what you are* (...), y ese fragmento que nos grita de for-

ma obsesiva, punzante: ‘*Open the door! You can fly!*’ (MORIN, 1973, p. 148).

Nossa vida é uma alternância entre o poético e o prosaico e a música (melodia, ritmo, canto, dança) é o que melhor exprime e que consegue atingir, talvez, o estilo de vida que a humanidade busca. Esse *fenômeno marginal* que é a música afeta profundamente a natureza humana e se manifesta em todos os tipos de sociedade, por meio de cantos, cadências, danças. A música está presente nos momentos cruciais da vida: “a entrada na vida é ninada, a entrada na morte será envolvida de música”. (Morin, 2003, p. 77). Pela música, atingimos o estado poético e, ao mesmo tempo, ela já é a expressão desse estado. Diz Morin: “A música é, ao mesmo tempo, meio e fim, que exprime e encarna o estado poético” (MORIN, 2003).

ILYA PRIGOGINE E A MÚSICA

No artigo “*A ciência como bifurcação: uma homenagem a Ilya Prigogine*”, Maria da Conceição de Almeida conta que, em julho de 2001, fez uma visita ao Instituto de Química da Universidade Livre de Bruxelas para ter uma conversa com Prigogine. Segundo ela, a sala de trabalho de Prigogine expressava muito bem uma ciência do diálogo e da religação à qual ele tanto se referia: Ela diz: “*O espaço de circulação da sala, o ambiente acolhedor, os objetos de arte pré-colombianas, as estantes cheias de livros, tudo estava em simbiose, tudo lembrava um acontecimento novo no âmbito da velha ciência dura demais, pesada em demasia, fragmentada, esquizofrênica*” (ALMEIDA, 2004, p. 80).

Para Prigogine, reunir saberes tão distintos não parecia demandar esforço nenhum. Desde sua adolescência já era muito curioso e nutria grande interesse pelas diferentes áreas do conhecimento, como psicologia, arqueologia, filosofia e música. Em seus textos autobiográficos, ele relata um fato contado por sua mãe. Segundo ela, antes de adquirir a capacidade de ler palavras escritas, Ilya já lia notações musicais. Prigogine sempre teve grande familiaridade com a música. Aliás, tocar piano era seu passatempo favorito.

Prigogine viveu uma juventude movida pelas interrogações essenciais. Desde sua adolescência, ele ficou enfeitiçado com uma observação feita pelo filósofo Bergson no livro “*Evolução Criativa*” acerca da natureza do tempo como

duração - “tempo vivido”-, no sentido de invenção e criação contínua da novidade. Essa noção de tempo bergsoniana seria fonte de inspiração para que, mais tarde, Prigogine juntamente com a química e filósofa da ciência Isabelle Stengers, escrevesse o livro “*Entre o tempo e a eternidade*” publicado pela primeira vez na França, em 1988 (1992).

Se na obra “*A nova aliança*” (1944), Prigogine e Stengers já anunciavam a necessidade de um saber científico como “escuta poética” da natureza, portanto, processo de conhecimento como aventura que compreende fazer “aliança” entre a história dos homens, a história da sociedade e a história de todos os saberes - diálogo permanente entre homem, natureza e cultura -, no livro “*Entre o tempo e a eternidade*”, os mesmos autores solidificam o argumento retomando mais radicalmente a problemática do tempo e abrangendo com maior extensão teorias científicas já referidas em “*A nova aliança*”. Envolvidos num clima científico permeado de solidariedade mútua e o “poder provocativo das interrogações”, os autores exploram diversas teorias da ciência física atual que toma como referência os sistemas caóticos e os colocam em confronto com a noção de tempo, agora reinterpretada, ou seja, no sentido de uma “quebra da simetria temporal”, a saber, uma irreversibilidade que promove o rompimento da idéia do tempo linear que estava na base da física clássica por três séculos.

É importante frisar que não foram as convicções que abriram esse novo caminho, mas, como ressalta Prigogine, foram as “razões internas” da física que permitiram uma mudança da física atual. O modelo de estudo do cosmos sobre o qual a relatividade geral introduziu a relação simétrica entre espaço-tempo e matéria não tornava possível abarcar a compreensão do nascimento do Universo, que foi marcado pela instabilidade geradora da produção de entropia simultaneamente à origem da matéria. Hoje, a mecânica quântica e a cosmologia se constituem em referências fundamentais para compreender a condição do ‘devir’ tanto quanto a condição de possibilidade nas quais a humanidade e o universo se inscrevem.

Hoje, devir e inteligibilidade já não se opõem, mas a questão da eternidade nem por isso abandonou a física. Muito pelo contrário, ela reaparece sob nova luz, como veremos, na possibilidade de um eterno recomeçar, de uma série infinita de universos a traduzir

a eternidade incondicionada dessa flecha do tempo que confere à nossa física sua nova coerência (PRIGOGINE e STENGERS, 1992, p. 19).

Para Prigogine, o par determinismo e possibilidade tece a história dos fenômenos do mundo, e também a vida dos sujeitos humanos. Transitamos permanentemente nos rumos do determinismo e nos “ramos” das possibilidades, do aleatório. Por isso, somos atravessados pelo que Prigogine chama de *flecha do tempo*, como condição de todo ser vivente e não-vivo, como uma realidade em construção, aberta e incerta.

Na entrevista intitulada “*Das ciências e dos homens: a razão do otimismo*”, parte integrante da coletânea “*Ciência, razão e paixão*” (2001), Prigogine afirma que a obra de arte é o símbolo do nosso universo atual, constituindo-se como a mais nova metáfora da ciência. Ela remete a uma “simetria desfeita”, porque somos destacados do “agora” e conduzidos a um tempo criativo, a um tempo interno, o tempo da criação. Assim, essa irreversibilidade que se caracteriza por uma instabilidade no contato com o novo, com o estranho, provoca uma condição de independência em relação ao espaço, às circunstâncias, ao mundo externo – uma autonomia - que, segundo o autor, pode ser melhor exemplificada no tempo musical:

Em cinco minutos mecanicamente medidos de uma obra de Beethoven existem tempos prolongados, acelerados, repetições, premissas de tudo o que acontecerá a seguir, tudo isto nos cinco minutos do tempo astronômico (PRIGOGINE, 1988, p. 72).

Sobre a ordem hierarquizada das relações da música (a continuidade) experimentamos a instabilidade da desordem caracterizada pelo prolongamento das notas intercaladas com sua aceleração (a descontinuidade) e, rapidamente, somos conduzidos novamente à continuidade, o que permite um sentimento de totalidade.

A metáfora da fuga de Bach ajuda compreender de que forma nosso universo opera por desvios, por imprevistos e por regras – *bifurcações*: um misto de *determinismo* e *imprevisibilidade*.

A fuga de Bach que ressoa no aposento me dá a melhor analogia deste Universo onde tento pensar a unidade e o vir-a-ser. Ela responde a regras estritas, mas estas regras



não são suficientes. Elas são as condições para o evento inesperado, para a produção daquilo que as supera. Sempre pensei que o único modelo satisfatório para o Universo, essa mistura do vir-a-ser de regularidades e de eventos, era a obra de arte, sobretudo a obra musical que constrói seu próprio tempo e cria a via estreita que lhe permite escapar tanto do arbitrário quanto da previsibilidade (PRIGOGINE, 2001, p. 61).

Encontraríamos na música de Bach, portanto, a possibilidade, o “vir-a-ser”, aquilo que transita do que deixou de ser ao que ainda não é, o inusitado, o imprevisível que se reorganiza sobre a estrutura, união perfeita de todos os elementos, constituindo-se como criação. A música, como sabemos, somente se realiza no instante de sua escuta. Tem a qualidade de nos dissociar do tempo passado, presente ou futuro: há um tempo fluido, de criação. Irreversível, como diria Prigogine. No contato com a música, criamos um tempo e espaço próprios. Construimos um novo tempo e, simultaneamente, estamos e sabemos que estamos atrelados às regras da composição musical. Essa dinâmica do tempo musical acontece igualmente na história da humanidade e na história do Universo.

WERNER HEISENBERG E A MÚSICA

Werner Heisenberg escreveu sua autobiografia intelectual por meio da reconstituição das lembranças de conversas travadas com Albert Einstein, Niels Bohr, Max Plank e outros colegas, no livro intitulado “*A parte e o todo*”. No livro, a autobiografia de Heisenberg se bricola com os 50 anos de desenvolvimento da Física Atômica.

Os diálogos expressam os movimentos de reflexão dos cientistas, seu processo criativo e cooperação mútua em torno de hipóteses e interpretações que iluminam a compreensão dos fenômenos, no campo das ciências naturais, inseparáveis por sua natureza das questões que envolvem a existência humana. Heisenberg revela uma ciência feita de carne e osso, uma ciência próxima da vida, uma ciência unida à paixão e à

sas. Disso trata Heisenberg quando relata sobre uma caminhada ao redor do lago Starnberg junto com os amigos Robert e Kurt, com os quais conversava sobre reflexões acerca do alcance da ciência e da técnica, mesmo incompleto, para acessar o conhecimento das coisas. Quando, de um lado, Robert a considerar a limitação da representação do mundo, e, por último, Kurt, defendendo apenas a visão científica pautada na experimentação sem investigação filosófica, alguém aparece com um convite: “*Que tal uma música?*” Nesse instante, observa Heisenberg, todos começaram a cantar e essa polifonia, adicionada à visão da paisagem circundante, foi mais real do que todos aqueles pensamentos:

Começamos a cantar e, de repente, o som animado das vozes juvenis e as cores das pradarias em flor foram muito mais reais do que todos os nossos pensamentos sobre os átomos. Dissiparam-se as fantasias a que nos havíamos entregado (HEISENBERG, 1996, p. 24).

A música tem essa propriedade de causar a impressão de uma realidade “mais real”, com relevo, cor, luz, mais vida. Ela aguça todos os nossos sentidos. As lágrimas caem, um sorriso emerge dos lábios, os olhos se fecham e, imagetivamente, se desviam há um tempo circunscrito na memória.

Não é possível deixar de enfatizar a referência que Heisenberg faz a uma imagem que ficou impregnada em sua memória. Nas últimas páginas do livro “A parte e o todo”, ele relata uma viagem com sua esposa Elisabeth e seus dois filhos mais velhos, na subida da serra entre os lagos Starnberg e Ammer, a caminho de Seewiesen, em visita ao seu amigo biólogo, Erich Von Holst, que também era tocador de viola e construtor de violinos.

Heisenberg comenta sobre o colorido da paisagem natural ao redor da casa de Holst e sobre o sol que penetrava através das portas e janelas. Imagino que tenha sido um daqueles momentos raros da vida, em que as preocupações diárias e tudo o que é transitório escapa, cedendo lugar à corporificação das essências do sublime e da beleza que habitam a natureza do mundo. Relata assim, Heisenberg, aquele momento:



Von Holst buscou sua viola, sentou-se entre os dois rapazes e juntou-se a eles na execução da *Serenata em ré maior*, uma obra da juventude de Beethoven. Ela é transbordante de alegria e força vital; a confiança na ordem central dissipa a covardia e o cansaço. Enquanto eu ouvia, fortaleceu-se minha convicção de que, avaliadas pela escala temporal humana, a vida, a música e a ciência prosseguiriam para sempre, ainda que nós mesmos não sejamos mais do que visitantes transitórios, ou, nas palavras de Niels, simultaneamente espectadores e atores do grande drama da vida (HEISENBERG, 1996, p. 286).

Não restringindo a importância da reflexão e das opiniões que são, certamente, importantes operadores de conhecimento, Heisenberg fala de um outro operador que funciona como um elo pacificador da relação entre as pessoas, que diz a realidade que não conseguimos verbalizar e pensar tal qual é, dissipando nossas diferenças em torno de um centro unificador. Esse operador é a música.

POR FIM...

‘Onde estamos quando pensamos?’ ‘Onde estamos quando escutamos?’. O espírito cria os invisíveis como um artifício de sobreviver à condição material que não responde às suas necessidades mais íntimas. Cria um habitat e um tempo para si. A música é uma estratégia desta fruição espiritual. Quando escutamos, estamos num ‘agora’ como idealidade, como experiência metafísica.

Pela escuta musical, o sujeito participa, por

instantes, do universo do criador. A ‘flutuação’ permitida por essa experiência pode abrir possibilidades, reordenar, bifurcar, gerar novos acontecimentos na interioridade do sujeito. A condição humana, complexa por natureza, é convidada pela música a potencializar sua criatividade, a encontrar novos sentidos e significações, e a reconstruir novas respostas. A música pode ser um operador de bifurcação do sujeito.

E se concebemos a relação dialógica entre viver e conhecer podemos afirmar que a reconstrução de um conhecimento em parâmetros mais complexos supõe uma aposta na reforma de nossa maneira de estar no mundo. Requer um debruçar-se sobre o próprio pensamento, verificar suas travas, seus dogmatismos, sua arrogância, suas certezas para poder penetrar no desconhecido que, apesar de incerto, contém o germe da criação, da criatividade e do inusitado.

Dessa perspectiva, cabe à ciência reatar seus laços com outras formas de dizer do mundo, com a arte e, em particular, com a música desde que a compreendamos como parceira da interioridade humana e mobilizadora de sua complexidade.

Abrir-se à escuta da sonoridade do mundo e à própria música é umedecer o discurso filosófico, abrindo as experiências cognitivas a outras dimensões, que não se reduzem a puras abstrações, mas a um ‘algo’ que diz de cada um de nós: expressão do indizível, dos sentidos que buscamos, dos valores que fundam nossas escolhas, das sensações, das percepções primeiras, do nosso querer, nossa vontade.

NOTAS

* Graduada em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Aluna do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Pesquisadora do GRECOM – Grupo de Estudos da Complexidade – Natal.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria da Conceição de. A ciência como bifurcação: uma homenagem a Ilya Prigogine. In **Revista FAMECOS mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre: n. 23, abril de 2004.
- ARENDETT, Hannah. **A Vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar**. 3. ed. Tradução ABRANCHES, Antônio, ALMEIDA, César Augusto R. de, MARTINS, Helena. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- KEITH, Swanwick. **Ensinando música musicalmente**. Tradução OLIVEIRA, Alda Oliveira e TOURINHO, Cristina. São Paulo: Moderna, 2003.
- KOVADLOFF, Santiago. **O silêncio primordial**. São Paulo: José Olympio, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. Tradução PERRONE-MOISÉS, Beatriz. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Relógio D’Água Editores, 1997.
- _____. O Método 5. **A humanidade da humanidade**. 2. edição. Tradução SILVA, Juremir Machado da. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- _____. **Um ano sísifo: diário de um fim de século**. Tradução COELHO, Maria da Conceição Coelho e AZÓIA, Maria de Fátima. Portugal: Publicações Europa-América, 1998.
- _____. **X da questão: o sujeito à flor da pele**. Tradução MURAD, Fátima. Porto Alegre: Artmed, 2003a.
- _____. **Diário de Califórnia**. Espana: Editorial Fundamentos, 1973.
- _____. **Meus Demônios. Meus Demônios**, 3. edição. Tradução DUARTE, Leneide Duarte e MEIRELES, Clarisse. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- PRIGOGINE, Ilya, **Ciência, razão e paixão**. Organização CARVALHO, Edgard de Assis e ALMEIDA, Maria da Conceição de. Belém: EDUEPA, 2001.
- _____. e STENGERS, Isabelle, **A nova aliança. Metamorfose da ciência**. Tradução FARIA, Miguel de e TRINCHEIRA, Maria Joaquina Machado. Brasília. Editora UNB, 1997.
- _____. e STENGERS, Isabelle. **Entre o tempo e a eternidade**. Tradução FERREIRA, Roberto Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- RODRIGUES, Rodrigo Fonseca e. A experiência da música e as escutas contemporâneas. In: **Revista FAMECOS**. N. 19. Porto Alegre: PUCRS, 2002.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do belo**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- _____. **Metafísica do amor, metafísica da morte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. **O mundo como vontade e representação**. III Parte, São Paulo: Coleção Os Pensadores, Abril Cultural, 1980.
- SEKEFF, Maria de Lourdes. **Da música – seus usos e recursos**. São Paulo: UNESP, 2002.