

MÚSICA, LINGUAGEM, CONHECIMENTO E EXPERIÊNCIA

Flavio Barbeitas

Nas conferências sobre a essência da linguagem, Heidegger fala sobre “fazer uma experiência com a linguagem”. Fazemos propriamente esta experiência, ele escreve, apenas lá onde os nomes nos faltam, lá onde a palavra se despedaça em nossos lábios. Este despedaçar-se da palavra é “o passo atrás no caminho do pensamento”.

Giorgio Agamben

Sendo o assunto deste texto a complexa relação entre música e linguagem, a correta investigação científica demandaria iniciá-lo com a definição desses termos e a delimitação clara do terreno em que se irá situar a discussão. O caminho escolhido aqui, todavia, inviabiliza esse procedimento por ao menos dois motivos: acima de tudo, porque as definições de música e de linguagem, talvez mais do que outras, não estão ao alcance da mão, à maneira de objetos que podemos examinar afetando um tranquilo distanciamento. Afinal, a menos que se queira setorizar e disciplinar de saída a discussão, partindo de um pressuposto que permaneça impensado, não há como tratar de música e de linguagem, dado o caráter primordial e constitutivo de ambas para o homem, sem colocar em questão o próprio horizonte cultural em que existimos e em que historicamente nos movemos. Ou seja, não se pode localizar um ponto externo, supostamente seguro e neutro, de onde, *a priori*, o sujeito do conhecimento dissesse o que é ou não é música, o que é ou não é linguagem. O segundo motivo, relacionado ao anterior, é que apenas uma lógica incerta sugere que os termos dessa relação, em si, antecedam e tenham vida própria independentemente da relação mesma. Justamente por serem manifestações primordiais, música e linguagem

podem admitir uma zona inicial de relativa indistinção. Nesse sentido – e objetivamente, aliás – estudos antropológicos mostram que em muitas culturas a distinção entre fala e canto, entre expressão linguística e musical, não é “natural”, nem tão clara e rígida quanto somos levados a acreditar baseados em nossa própria experiência.¹ Isso também parece sugerir que, melhor do que partir de noções estanques para, apenas no passo seguinte, verificar como elas se relacionam, é mais proveitoso embrenhar-se diretamente nos termos *em relação*. Em outras palavras, música e linguagem talvez possam se esclarecer mutuamente ou ter seus contornos mais bem delineados quando confrontadas em seus limites e forçadas em suas possibilidades.

Nesse caso, porém, como ativar a relação? Vale dizer: que elemento é capaz de articular os dois termos? Recapitulo, então, preposições e conectivos mais usados. Fala-se, de fato, em *música na linguagem* ou em *linguagem na música* e, assim, encaminha-se o assunto, por exemplo, para análises sobre poesia ou sobre canção. É comum também ouvir o enunciado *música como linguagem* ou vice-versa, em que a música e, digamos, a literatura, tendem a ser consideradas sistemas semióti-cos e comparadas em seus respectivos processos de estruturação. Outra possibilidade é *música e linguagem*, em que a aparente neutralidade da conjunção *e* não indicaria hierarquização alguma, como parece ocorrer nos demais casos, e preserva a autonomia de uma e outra manifestação também para eventuais comparações. Seja como for, é comum a todas essas possibilidades o fato de um determinado uso da linguagem servir para a construção de um discurso *sobre* a música. Eis que uma nova preposição é utilizada para instituir relação entre música e linguagem. Ocorre neste caso, porém, que a ordem dos termos não pode ser alterada. Não há problema em se falar de linguagem *sobre* música – talvez seja até a mais comum de todas as variantes apresentadas –, mas é impossível conceber *música sobre linguagem*. Justamente essa impossibilidade, a meu ver, merece ser pensada aqui, por ela indicar uma brecha no esquema epistemológico que temos à mão e que usamos para refletir sobre a questão, brecha que nenhum domínio disciplinar estabelecido está habilitado a transpor. Se for, então, para nos mantermos na proposta de um questionamento radical correspondente à primordialidade

de música e de linguagem para o homem, nada mais pertinente do que nos demorarmos nessa brecha.

A preposição *sobre*, como se sabe, deriva do latim *super*, que significa *acima de, além de*. Ou seja, indica que se está em uma posição, em um local superior, afastado, separado de outro que provavelmente se pretende observar. Estar *sobre* equivale, portanto, a estar *fora* de uma determinada situação, *além* dela ou mesmo *recuado* com respeito a ela, num ponto que se quer privilegiado de análise. Falar sobre algo é de algum modo organizar aquilo que se contempla, colocando-o sob a cobertura de uma representação. Quando estruturada em conceitos, a linguagem é maleável o bastante para essa operação, já que abstrai as infinitas particularidades do real para tudo reunir em um número limitado de noções e palavras. Com isso, aparentemente destacada do mundo, a linguagem cria a ilusão de uma disposição específica das coisas de um modo que, não se confundindo com a situação que representa, é capaz de falar dela e de se passar por ela. Ora, a música, em virtude de sua matéria-prima sonora, em nada se assemelha a esse modo de realização. Na verdade, o inconcebível não é apenas a existência de *música sobre a linguagem*, mas simplesmente a existência da música *sobre*. O modo de ser da música não lhe permite se destacar do real, pois ela é *sempre já* uma inserção radical no mundo, fruto de sua constituição sonora por natureza invasiva, arrebatadora, inconciliável com as inclinações mais contemplativas da linguagem conceitual, sem dúvida relacionadas às tão discutidas bases visuais do pensamento ocidental.

Muito da incompatibilidade entre música e conhecimento na tradição ocidental certamente advém daí.² Acostumada a ver na possibilidade de representação a chave para a explicação de vários fenômenos, inclusive os artísticos, a modernidade, por exemplo, sempre se sentiu desafiada pela música, sobretudo a partir do momento em que ela se autonomizou da palavra. A indagação fundamental do conhecimento, da ciência, nesse caso desde cedo tomou a seguinte forma: afinal, o que a música representa, o que ela quer dizer, o que significa, a que se refere? Ou ainda: com a música, o que podemos conhecer, o que nos é dado entender? Num longo desfilar de respostas, a modernidade a quis inicialmente uma arte representativa dos sentimentos e dos afetos *tout*

court. Em direção contrária, já no século XIX, período culminante de busca da essência própria e característica de cada arte, Eduard Hanslick, no célebre tratado *Do belo musical*, encerrou-a no formalismo, postulando que, por natureza, a música era apenas som em movimento e não dispunha de qualquer meio para representar o real, sua verdade devendo ser buscada apenas na dinâmica das puras e concretas relações sonoras, em sua sintaxe, por assim dizer. Esse clássico dilema permaneceu influente no século XX, quando ganhou desdobramentos bem variados, podendo ser captado nesse trecho do musicólogo italiano Mario Baroni em que ele problematiza a hermenêutica musical:

Normalmente todo ser humano atribui um sentido a uma ação, a um discurso, a uma imagem, se estão ligados a situações de experiência que anteriormente viveu, conhece, ou que de algum modo solicitam os seus interesses. Também um texto artístico tem sentido e pode ser interpretado na medida em que evoca, direta ou indiretamente, eventos do mundo ou fantasias sobre o mundo, capazes de envolver e sensibilizar. Mas se os sons musicais não se referem a nada, se não evocam imagens de nenhuma espécie, se são sons e permanecem apenas sons, o que há neles de interpretável? E por que deveríamos interpretá-los?³

Anteriormente, nesse mesmo texto em que ao fim e ao cabo irá recusar a visão de uma música totalmente não referencial, Baroni relata como o formalismo de origem hanslickiana obteve maior lastro científico – desviando-se um pouco das intenções originais – com as tendências estruturalistas e semióticas que dominaram a musicologia e a análise musical nos anos 1960 e 1970, em correspondência, como era de se esperar, com a poética dos compositores vanguardistas do período, radicalmente antiexpressiva e devotada à criação de novos paradigmas estruturais. A hipótese à época era de que a música pudesse apresentar características muito semelhantes às da linguagem verbal e, portanto, ser estudada com o mesmo rigor científico que os linguistas dedicavam à língua. Rigor que acalentava a esperança dos musicólogos de escapar ao recurso das adjetivações e metáforas – muito comum nas interpretações sobre a música, mas que acabava lançando sobre elas a suspeição de subjetividade e de escassa cientificidade. O sucesso desses estudos,

contudo, esbarraria na dificuldade de achar-se uma semântica musical análoga à privilegiada nas análises linguístico-estruturalistas. Nos anos 1980 e 1990, em sentido contrário, sob influxo das teorias ditas pós-modernas, a musicologia (renomeada pelos seus seguidores de *New Musicology*) desenvolveu a prática de “atravessar” e confrontar o texto musical com temáticas antes consideradas irrelevantes e distantes da “música em si” (questões biográficas, sociológicas ou ligadas a estudos de gênero, por exemplo) para forçá-lo a revelar forças atuantes, mas recalçadas, que estariam em desacordo com as supostas intenções do compositor ou mesmo da própria obra, antes e tradicionalmente entendida como sistema construído e mais ou menos fechado, a cuja decifração estaria consagrado o intérprete.

Embora Baroni, mais fixado na grande tradição europeia da música artística, não trate do assunto, eu acrescentaria que também os estudos etnomusicológicos, ao abordarem o fato musical (não mais simplesmente *a música*) como intrinsecamente ligado à dinâmica específica de culturas e de grupos sociais, trouxeram nova complexidade às suas relações com a representação e com a significação. A etnomusicologia não se interessa pela organização sonora tomada em si mesma, por algo que pudesse se apresentar como uma *obra* (de arte) destacada, independente e autônoma, ainda que relativamente, da trama cultural mais ampla. Interessa-lhe, como ficou consagrado na fórmula de Allan Merriam, “o estudo da música na cultura” (expressão cujo sentido o autor mesmo posteriormente acentuou para “estudo da música como cultura”). E isso não apenas por ter lidado majoritariamente com repertórios da oralidade, distantes do ideal clássico de obra e intrinsecamente ligados a manifestações ritualísticas, mas também porque a noção de um grupo social com presença musical digna de análise, longe de se restringir aos antigos redutos “étnicos”, pôde ser gradualmente expandida ao coração da modernidade – às grandes metrópoles – e, no bojo da alardeada tendência ao fim das hegemonias culturais, a qualquer repertório, mesmo o de registro escrito ou de linhagem supostamente erudita. Assim é que, de alguma forma, pode-se dizer que a musicologia tornou-se ela mesma etnomusicológica, seja pelo fato de métodos de investigação originalmente ligados à etnomusicologia passarem a ser usados corriquei-

ramente em objetos da musicologia, seja porque o próprio repertório artístico, típico das análises musicológicas, numa leitura marcadamente pós-moderna e de viés democratizante e inclusivo, foi destronado do centro e passou a ser visto cada vez mais como representante de uma tradição cultural entre outras, de alguns grupos sociais entre outros.

A insistência problemática da interpretação dos significados da música até os dias atuais, como se depreende do breve relato histórico acima, é inegável e diz muito dos desafios que a música traz para as diversas ciências que sobre ela se debruçam. Como seria mesmo de se esperar de análises científicas, nota-se em todas as perspectivas citadas a busca obstinada, talvez nem sempre consciente, por uma positividade qualquer para responder às questões que envolvem música, significação e representação. Com positividade me refiro ao campo do que é objetivável e passível de ser estabelecido de fato, ao terreno do que é concreto e empírico. Tanto a tentativa de fixar uma semântica musical ou algo que minimamente cumprisse, em música, a função que a semântica tem na língua, quanto a resolução da música na cultura com vistas a localizar na trama sócio-cultural certos significados reais e palpáveis da linguagem sonora, outra coisa não fazem que determinar a sua correspondência com dados positivos. O mesmo se pode afirmar, é claro, das abordagens neurocientíficas da música – que o espaço exíguo não me permite comentar – ou de uma proposta como a de Mario Baroni e de Michel Imberty em que se procura superar a ideia de uma semântica musical absoluta para apontar a existência, na experiência da escuta, de evocações e referências simbólicas não necessariamente definíveis em termos conceituais, mas compreensíveis num plano intuitivo e, por fim, reconduzíveis a esquemas afetivos mais ou menos claros.

Evidentemente, não se trata de contestar a validade de nenhum desses caminhos. O acúmulo do conhecimento científico, não há dúvida, ilumina aspectos do fenômeno musical, alterando inevitável e profundamente até o que nós mesmos entendemos com a palavra *música*. Isso quer dizer que qualquer reflexão sobre a questão musical deve necessariamente levar em conta o lugar em que as ciências nos colocam em relação ao problema. É assim que, talvez, insistir sobre o fato de a música ser absolutamente avessa a qualquer possibilidade referencial,

como ocorre na tese hanslickina, seja uma posição que despreza muito rapidamente a capacidade de evocação que a experiência da escuta compreende – evocação que muitas vezes pode se constituir num modo, ainda que muito particular, de ativar a memória de situações extramusicais e de reportar-se ao mundo, de “falar” dele. Pode ser redutor encerrar a música numa fôrma simbólica, mas parece-me igualmente difícil sustentar que ela não dispare qualquer *possibilidade* simbólica, isto é, que não gere eventualmente sentido por meio de relações analógicas ou de codificações culturais. A etnomusicologia, por exemplo, demonstra que em várias situações a música se presta justamente a ativar determinados processos de significação que não se estabeleceriam sem ela; e isto não pode ser desconsiderado se quisermos hoje elaborar um discurso sobre *música* – assim, no singular – que se mantenha legítimo.

Todavia, o que pretendo apresentar aqui é uma reflexão que não persegue a positividade como modo de responder às perguntas sobre significação e representação em música. Até porque, se o procedimento fosse esse, teríamos forçosamente de trabalhar a relação entre música e linguagem – a que nos interessa aqui – nos termos de uma analogia. Como, no entanto, o que quero explorar são os *limites* e as *interseções* entre música e linguagem – as diferenças entre essas experiências – nada mais impróprio que a analogia e nada mais improdutivo que a positividade. Ao invés, prefiro apostar que há uma dimensão experiencial trazida e sustentada pela música que julgo obscurecida pelo domínio absoluto da necessidade de codificação, representação e significação exigida pelo tipo de conhecimento que produzimos hoje e que tem na linguagem verbal um paradigma e praticamente uma condição de possibilidade. Para saber que dimensão é essa e para explorar o que ela tem a oferecer, parece importante abdicar da ciência como referencial teórico para, em seu lugar, acolher algumas indagações filosóficas.

Retomemos então a discussão acerca do *sobre*. Dizia que, embora difícil conceber *música sobre a linguagem*, era bastante comum depararmos com a *linguagem sobre a música*. O fato de ser comum, contudo, não traduz a eficácia dessa relação, uma vez que, como já disse, tendo sempre se constituído um desafio para o pensamento ocidental, a música o foi igualmente para a linguagem como veículo – ou morada – desse

pensamento. Na realidade, trata-se de uma dificuldade extensível ao relacionamento da linguagem com as demais artes por razões que Pierre Bourdieu, por exemplo, associa ao modo e à qualidade da “comunicação” que no caso está em jogo, irredutível a uma apreensão meramente conceitual:

Em graus diferentes segundo a arte, gênero e estilo, a obra de arte nunca é apenas a *cosa mentale*, espécie de discurso destinado somente a ser lido, decodificado, interpretado, em conformidade com a visão intelectualista. [...] Ela contém sempre, igualmente, algo inefável não por excesso, conforme pretendem os celebrantes, mas *por falta*, algo que se comunica, se é que se pode falar assim, de corpo a corpo, como o ritmo da música ou o sabor das cores, ou seja, aquém das palavras e dos conceitos.⁴

Se todas as artes estão aquém das palavras e dos conceitos, aceitando-se a afirmação acima, não há dúvida de que com a música – e a sequência do texto de Bourdieu trata exatamente disso – a tendência se agrava. “Quando tentamos falar de música, dizer a música, as palavras, ressentidas, travam a garganta”, confirma George Steiner.⁵ Uma vez sendo claro que não poderíamos mesmo pensar em traduzir arte alguma com palavras ou conceitos – de outro modo, elas não teriam sequer razão de existir –, é fato que diante da música as palavras costumam dizer apenas banalidades ou se colocar a serviço de descrições dispensáveis e laterais à experiência da escuta. Por que isso ocorre? Historicamente, a reflexão produzida a respeito indicou modos de conceber o problema que, em que pese diferenças de conteúdo e expressão nada desprezíveis, apontam o denominador comum de uma alteridade radical da música em relação às outras experiências artísticas – estas, em tese, um pouco mais dóceis com respeito a uma apreensão conceitual tradicional. A dissociação da música, sem dúvida, estaria ligada às já citadas bases visuais do conhecimento ocidental que, em última análise, marcaram uma escolha cultural tão profunda e radical que na prática excluiu a dimensão sonora do modo como o Ocidente fundamentou e construiu o conhecimento. Nos limites deste texto, tomo como representante das reflexões em torno da especificidade da música a especulação de Vladi-

mir Jankélévitch em *La musique et l'ineffable*, livro que, embora escrito em 1961, nunca foi traduzido no Brasil e, talvez por isso – ou por certo hermetismo que não raro lhe confere ares esotéricos – seja pouco explorado pela parcela de nosso meio acadêmico que se ocupa de música. Para Jankélévitch, “a música testemunha o fato de que o essencial em todas as coisas é *um não sei o quê* de intangível e inefável; ela reforça em nós a convicção de que a coisa mais importante do mundo é mesmo aquilo que não se pode dizer”.⁶

A esse *não sei o quê*, Jankélévitch dá o nome de *charme*, para indicar precisamente a gratuidade, o caráter imotivado, a falta de razão como fundamento paradoxal das coisas. Todo o problema estaria no fato de a linguagem conceitual, base do pensamento ocidental, configurar-se em torno da busca de um fundamento seguro, palpável e logicamente apreensível, ao passo que a música, gratuita e inefável, despista a linguagem nessa tarefa principal, fazendo com que esta possa, no máximo, corresponder-lhe, dizendo *o seu mistério* ao revelá-lo justamente como aquilo que não pode ser dito. Afinal, “a música não é feita para revelar o sentido. Ela revela o sentido subtraindo-o, naquele momento em que o torna volátil e fugaz, no ato mesmo em que o revela”.⁷ A música seria o próprio sentido, em resumo, e não um instrumento para chegar a ele. Querendo-se, poderia ser considerada uma configuração única, uma espécie até de linguagem ao seu modo (daí as palavras poderem somente corresponder-lhe, não substituí-la), capaz de espelhar o real na sua completa tensão – indefinível e *inefável* – entre vida e morte. Trágica, portanto.

No entanto, o percurso ocidental da música refletiria a tentativa de fazê-la “representar”, se não os objetos (a realidade física, a presença), ao menos uma espécie de ser ultraterreno, o profundo das coisas ou mesmo os sentimentos. Tal concepção de música é pressuposta por um horizonte cultural que acredita mesmo na existência de uma realidade substancial, profunda, oculta, de modo que, eventualmente, faz a música integrar a engrenagem de representação dessa realidade. Sendo a música, porém, um fenômeno que se dimensiona à margem da verdade (do ponto de vista lógico, como adequação a uma realidade de fato), ela teria mais a ver com a magia do que com a ciência demonstrativa.

Ecoando a opinião de seu conterrâneo Bourdieu, Jankélévitch afirma que a música se dirige menos ao complexo racional do indivíduo do que a seu complexo psicossomático; ela se relaciona com a persuasão e encantamento bem mais do que com o convencimento argumentativo.⁸

Mas a história da música – ou melhor, a história de como a música é concebida – no Ocidente nada mais seria do que uma sequência de desvios à aceitação dessa condição. É que, alcançada a idade da razão – paradigma moderno –, o homem teria se voltado contra essa força encantatória – característica primitiva – que remete à sedução e ao engano. “Ficar fascinado é indigno de um homem racional”, comenta Jankélévitch.⁹ Sob esse prisma, o filósofo identifica três diferentes comportamentos que seriam, pelo que se depreende do texto, ao mesmo tempo, causa e sintoma de todo o destino ocidental da música:

- 1) a busca pelo uso correto: implica a distinção entre a boa música e a má. No primeiro caso, o *Melos* não conflita e não desmente o *Logos*; a música se destina à cura, à serenidade ou mesmo à exaltação da alma. O seu intento seria mais didático que persuasivo, mais moral que musical, orientando-se para despertar a virtude e não para o encanto e a sedução. No segundo, a música é, acima de tudo, suspeita: concorre com o *Logos* ao desviar a atenção do conteúdo das palavras e, por conseguinte, embaralha o entendimento, paralisa o raciocínio.
- 2) o ressentimento passional: ilustrado por uma frase de Tolstói, segundo a qual, “se querem escravos, é preciso que haja o mais possível de música”. A frase é lapidar quanto à suposição ocidental de incompatibilidade entre música e diálogo e, portanto, entre música e política, esta última baseada na troca de ideias em regime de igualdade e colaboração. Uma vez que opera por meio de uma comunhão imediata e indizível, em senso único, de hipnotizador a hipnotizado, a música penderia muito mais para a sujeição do que para a paridade.
- 3) a recusa pura e simples: comportamento que, por implicar a atribuição de um significado metafísico à música, a vê como portadora de uma mensagem críptica. Esse comportamento sempre encontra

um espaço de vigência pelo fato de os sons não imporem, como as palavras, nenhum limite à interpretação. Não possuindo significado inerente, docilmente se dispõem a aceitar todo e qualquer significado que lhes seja dado posteriormente. A música torna tudo plausível: as ideologias mais fantasiosas, as hermenêuticas mais insondáveis. Assim, mesmo as atitudes ditas musicófilas na tradição filosófica (Schopenhauer, e mesmo algo de Nietzsche) – as que de algum modo lhe concedem o *status* de arte mais próxima da verdade – revelam-se ao fim e ao cabo como recusa da música em si, em benefício de algum fundo verdadeiro do qual apenas a música poderia se aproximar.

Desnecessário salientar que os comportamentos acima não são dispostos pelo autor em ordem cronológica, como a indicar evolução do percurso histórico da música em nossa tradição. Eles convivem ao longo do tempo sem que a presença de um estabeleça a superação e o esquecimento do outro. Tanto é assim que nos vários contextos contemporâneos é possível localizar a vigência de todos eles.

O fundamental da descrição passa ao largo da mera categorização para simplesmente fazer notar que a tradição ocidental, de um modo ou de outro, esquivou-se a um confronto com o que a música traz de próprio e que é, em última análise, incompatível, inconciliável com as construções mentais que pretendem sempre ver e exprimir a razão última, a chave do mistério ou o cálculo de todas as coisas. Para Jankélévitch, portanto, a música seria nada menos do que a concretização da verdadeira dinâmica do real, o testemunho de que, no final das contas, o fundo dos entes, o fundo do ser é algo que não pode ser trazido à luz, à visão, ao conhecimento, ao dizer; não pode ser transformado em objeto ou representado objetivamente. Pois ele é, antes, um abismo inatingível e inefável. Muito distante do esquema expressivo e representativo no qual foi encaixada pelo modo ocidental de conhecimento, a música seria, ainda que nos termos desse mesmo modelo, a perfeita contradição: uma expressão que se nega enquanto tal, que não se deixa apreender na significação. “Expressivo-inexpressivo”: eis então o regime instaurado pela música, a presentificação de um sentido que não se

completa jamais em uma fórmula qualquer e que escapa infinitamente de todas as representações.

Mas como se aproximar dessa contradição, como conhecê-la? Em outras palavras, que linguagem é possível usar para abordar a música? Jankélévitch não tem dúvidas: apenas uma linguagem paralela que corresponda ao mistério da música; não aquela que procure desfazê-lo, isto é, representá-lo. Uma linguagem que, dentro de um paradigma lógico, seria na verdade impossível, em suma, pois negaria a codificação em benefício de uma alta concentração de musicalidade. Um dizer poético, talvez místico, que resguardasse e respeitasse o caráter inefável da música, que aludisse eventualmente ao seu sentido pirilampejante, mas que não o quisesse enclausurar na expressão definitiva e falseadora. Enfim, uma linguagem que simplesmente aceitasse que não pode tudo, que reconhecesse a existência do inefável como algo ineludível, em vez de, no fundo, amedrontar-se diante dele.

No extremo oposto da positividade descritiva requerida pelas ciências, Jankélévitch não foge do que reconhece ser a especialidade da música numa configuração epistemológica que lhe é estranha. Contudo – ou talvez por isso mesmo –, parece não ter outro caminho para resolver as questões que ligam música, significação e representação do que apontar para uma fronteira entre música e linguagem, superável apenas se a última, respeitando a equivalência entre música e real, comportar-se como um espelho que replique o jogo musical na sua fascinante coexistência de presença e ausência, de expressividade e inexpressividade. Vale notar, todavia, que Jankélévitch não inova tanto diante de certa tradição filosófica a qual, incrédula das tentativas de fundamentar objetivamente a “linguagem dos sons”, conseguiu apenas evidenciar a alteridade absoluta da música com relação à linguagem e conseqüentemente ao modo de conhecimento que se pratica no Ocidente. Uma alteridade que, na impossibilidade de ser propriamente conhecida – dada a ausência de linguagem para a sua “análise” – poderia ser apenas “vívda”, por assim dizer, quase que experimentada numa relação mística.

Assim, o impasse que temos diante de nós e que procurei retratar até aqui apresenta, de um lado, o empenho objetivante e redutor das ciências que abordam a música procurando encaixá-la nos padrões

epistemológicos plenamente estabelecidos – ainda que diversamente de acordo com a disciplina envolvida –, fundamentando a música em analogias linguísticas, representações sociais, esquemas afetivo-psicológicos ou mesmo em redes fisiológico-neuronais; de outro, a especulação filosófica que, embora ateste a irredutibilidade da música aos sistemas analíticos habituais, aponta para a passividade e mesmo para o silêncio como via de acesso à música. Silêncio que, seja dito de passagem, acaba por, de certa maneira, alhear a música do próprio homem, quase como se aquela não fosse obra deste. Em resumo: de um lado, a linguagem como instrumento para a demonstração de relações positivas para a música; de outro, a total inadequação da linguagem para tratar de um fenômeno essencialmente negativo.

A meu ver, na busca de uma compreensão que julga tão válido quanto parcial – e necessariamente redutor – o que as ciências podem oferecer e que, por isso mesmo, deseja alargar e desvelar o horizonte de sentido que envolve a música, é necessário ir além do silêncio para, de alguma maneira, indagar os limites da linguagem. Limites, no entanto, que não devem ser identificados simples e talvez apressadamente com o indizível, tal como na reflexão de Jankélévitch, mas sim com a possibilidade de se fazer a própria experiência da linguagem, o que significa: ter claro que a linguagem, conquanto constitutiva do homem, não assinala a sua totalidade, não corresponde a um universo no qual ele está desde sempre imerso, mas *revela-se originariamente em diferença com o humano*. Em outras palavras, fazer a experiência da linguagem implica considerar que o homem tem não exatamente a linguagem, mas a *faculdade de linguagem* e que, portanto, pode, num limite quase virtual, tanto falar quanto não falar. A essa experiência, o filósofo italiano Giorgio Agamben deu o nome de *infância* (do latim *in-fantia*: incapacidade de falar), procurando indicar-lhe “até certo ponto a lógica e exibir-lhe o lugar e a fórmula”. A partir daqui, sustentado pela reflexão de Agamben – que, contudo, não se debruçou sobre a música – procuro direcionar a discussão para habitar esse lugar, o limiar do homem como ser linguístico, mas talvez, de há muito, a sua morada como ser musical.

Se a infância agambeniana, como dissemos, é uma experiência na qual aquilo que se experimenta é a própria linguagem, ela se afasta de

tudo o que poderia ser positivo: não é um fato de cujo início seja possível fixar o lugar cronológico, nem um estado ou uma idade psicossomática anterior à linguagem – espécie de “paraíso que, em dado momento, abandonaríamos para sempre a fim de falar”. Tampouco a infância equivaleria ao terreno do inefável:

Se o grau de todo pensamento se mede de acordo com o modo em que ele articula o problema dos limites da linguagem, o conceito de infância é, então, uma tentativa de pensar esses limites em uma direção que não é aquela, trivial, do inefável. O inefável, o irrelato, são categorias que pertencem unicamente à linguagem humana: longe de assinalar um limite da linguagem, elas exprimem o seu invencível poder de pressuposição, de modo que o indizível é precisamente aquilo que a linguagem deve pressupor para poder significar.¹⁰

Não se identificando com nada disso, portanto, a infância, como ficará esclarecido adiante, é uma condição que coexiste originalmente com a linguagem e é constituída paradoxalmente a cada vez que o homem se produz como sujeito através de expressões como “existe linguagem” e “eu falo”. Essas expressões indicam uma tomada de posição, a consciência da linguagem que corresponde, necessariamente, a um recuo em relação a ela. Significam a experiência que encontra diante de si a pura exterioridade da língua, uma dimensão perfeitamente vazia, justamente o *experimentum linguae* de que fala Agamben.

Como, então, elaborar a experiência da infância? Onde ela se dá? Para Agamben, a partir de algumas fissuras fundamentais que foram esquecidas pela metafísica ocidental, mas que, não por acaso, constituem precisamente os seus momentos fundadores. A primeira delas é a diferença entre língua e palavra (*langue e parole*) ou, nos termos de Émile Benveniste, entre semiótico e semântico. A tradição – e Agamben vai delineá-la principalmente a partir de Aristóteles – recalcou essa distinção radical, isolando a língua, como momento de pura significação, da realidade concreta da palavra. Ou seja, a lógica ocidental, vendo na palavra apenas um acionamento da língua, nasceu de uma suspensão, de uma *epoché* da palavra, da ideia de que um dizer “sem conexão” (como estabeleceu Aristóteles) – palavras soltas como “homem, boi,

corre, vence” – exista realmente na linguagem humana. Entre língua e palavra, porém, o fato é que não há passagem, não há continuidade:

Pois é claro que, para um ser cuja experiência de linguagem não se apresentasse desde sempre cindida em língua e discurso, que fosse, portanto, sempre já falante, sempre já em uma língua indivisa, não existiriam nem conhecimento nem infância, nem história: ele seria sempre já imediatamente unido à sua natureza linguística e não encontraria em lugar algum uma descontinuidade e uma diferença na qual algo como um saber e uma história poderia ser produzido.¹¹

Relacionada a esta, outra fissura fundamental existe entre voz e linguagem, entre *phoné* e *logos*. Em sua leitura de Aristóteles, Agamben mostra como o filósofo grego entendeu que a voz era comum ao homem e ao animal por ser signo apenas da dor ou do prazer, enquanto a linguagem era característica somente do ser humano, pois com ela podia-se manifestar o conveniente e o inconveniente, o justo e o injusto. Em razão de a natureza animal não permitir esse passo, ela não consegue construir aquilo que é consequência dele: a habitação e a cidade. Mas o que seria próprio da voz humana, segundo Aristóteles, e que tornaria realizável a passagem para a linguagem? A resposta do Estagirita foi: a letra (*grammata*); é ela que possibilita a articulação da voz e o advento da linguagem, ocupando o hiato entre *phoné* e *logos* e compondo a estrutura original da significação. Evidentemente, para Agamben, as coisas não se resolvem desse modo; a letra não pode servir de elo articulador. E não apenas porque a linguística demonstrou que isso é uma completa ilusão, nem porque há a chance de outro elemento, que não a letra, eventualmente cumprir melhor a função: simplesmente porque não há articulação possível entre voz e linguagem.¹² Da mesma forma que ocorre entre língua e discurso, também aqui é a fissura, a ruptura, a diferença, o espaço vazio entre *phoné* e *logos* que possibilita o surgimento da ética e da *polis*.

Somente porque o homem se encontra jogado na linguagem sem ser a ela conduzido por uma voz, somente porque no *experimentum linguae*, ele se arrisca, sem uma “gramática”, nesse vazio e nessa afonia, algo como um *ethos* e uma co-

munidade se tornam para ele possíveis [...]. O único conteúdo do *experimentum* é que *existe linguagem* e isso nós não podemos representar, segundo o modelo que dominou a nossa cultura, como uma língua, um estado ou um patrimônio de nomes e de regras que cada povo transmite de geração em geração; ele é bem mais a ilatência impresumível que os homens já sempre habitam e na qual, falando, respiram e se movem. Não obstante os quarenta milênios do *homo sapiens*, o homem não se pôs verdadeiramente à prova para assumir essa ilatência, para fazer a experiência de seu ser falante.¹³

Contrariamente ao que pensava Aristóteles, Agamben sugere que a passagem da língua à palavra (ao discurso), longe de ser um passo natural e evidente dado pela letra, é o fenômeno central da linguagem humana, perceptível dessa forma, hoje, graças aos estudos da linguística moderna, especialmente os de Benveniste. Assim, não seria a língua *em geral* o elemento caracterizador do homem entre os seres vivos, mas a *cisão* entre língua e palavra, entre semiótico e semântico, entre sistema de signos e discurso:

Os animais não são privados de linguagem; ao contrário, eles são sempre e absolutamente língua, neles *la voix sacrée de la terra ingenua* [...] não conhece interrupções nem fraturas. Os animais não entram na língua: estão sempre já nela. O homem, porque tem uma infância, porque não é sempre já falante, cinde essa língua una e se coloca como aquele que, para falar, deve se constituir como sujeito da linguagem, deve dizer *eu*.¹⁴

O terceiro ponto não é tanto uma fissura, mas uma confusão. Refere-se exatamente ao sujeito que a modernidade, por obra sobretudo da filosofia kantiana, teria elaborado como transcendental sem perceber que, na realidade, se tratava de um sujeito linguístico. Sempre fundamentado nos estudos de Benveniste, Agamben diz que é na linguagem e através dela que o homem se constitui como sujeito. É *ego* quem *diz* ego. A subjetividade não existe fora da linguagem; pelo contrário, é um fenômeno linguístico que ocorre quando um locutor se apropria de toda a língua, designando-se como *eu*, um termo que não pode ser identificado senão como instância de discurso, na medida em que reme-

te exclusivamente a uma realidade discursiva. Exatamente a confusão do sujeito transcendental com o sujeito linguístico, jamais tematizada por Kant, é que o impediu de traçar com clareza os limites do transcendental:

O sujeito transcendental não é outro senão o “locutor”, e o pensamento moderno se construiu sobre essa premissa não declarada de o sujeito da linguagem como fundamento da experiência e do conhecimento.¹⁵

Considerando-se as fissuras e a confusão resumidas acima, o nó da questão passa definitivamente a se caracterizar em como construir um lugar lógico para a experiência, um lugar que não pode ser confundido com o espaço subjetivo a menos que se admita a experiência completamente enquadrada na linguagem e no discurso, visto que o “sujeito” é uma realidade de discurso. Essa suposta coincidência absoluta entre linguagem e experiência, pelo que se viu, não poderia valer exatamente porque na linguagem humana existe a diferença entre *langue* e *parole*, entre semiótico e semântico, entre voz e linguagem; diferença que, de resto, ocorre em cada indivíduo.

Uma experiência originária, longe de ser algo de subjetivo, não poderia ser, então, outra coisa senão aquilo que, no homem, é anterior ao sujeito, isto é, anterior à linguagem: uma experiência “muda” no sentido literal do termo, uma *in-fância* do homem, da qual a linguagem deveria justamente assinalar o limite.¹⁶

Todo o problema está em que essa experiência muda não pode ser traduzida como uma espécie de substância psíquica pré-linguística (nem como fluxo de consciência, nem como inconsciente) uma vez que isso se revela um mito tal como a ideia de um sujeito pré-linguístico. E mais: é impossível pensar num homem separado da linguagem, de modo que pudéssemos, por assim dizer, apreender e delimitar uma experiência que ocorresse independentemente dela. Na imagem utilizada por Agamben, não há acesso à infância sem o choque com a linguagem, pois esta parece “guardar-lhe a entrada tal qual o anjo de espada flamejante vela a soleira do Éden”.¹⁷ Se a linguagem é manifestação

primordial, ou seja, se ela é constitutiva do homem no modo como o conhecemos, não há possibilidade alguma de conceber-se um “antes”, um “fora” da linguagem ou de traçar-se com exatidão o seu início. E o aparente paradoxo, então, é que ao mesmo tempo em que se percebe que humano e linguístico não coincidem plenamente, que é possível fazer-se a experiência da linguagem e, inclusive, traçar a história de uma confusão entre sujeito do conhecimento e sujeito linguístico, não se pode, entretanto, ter acesso a essa porção do humano não coberta pela linguagem sem justamente passar pela linguagem.

O paradoxo, contudo, sobrevive apenas se insistirmos em pensar a infância, e por conseguinte a origem da linguagem, como um estado anterior do ponto de vista cronológico. Agamben alerta que a infância deve ser compreendida como um arquitevento, um ponto de fratura da contínua oposição entre sincronia e diacronia. Longe de ser algo abstrato e somente hipotético, um arquitevento é uma figura teórica presente em certos sistemas explicativos como, por exemplo, na ideia do indo-europeu na qualidade de raiz originária de diversas línguas históricas. Na verdade, não se pode atestar a existência do indo-europeu como língua real e falada, mas é ele que garante a inteligibilidade e a coerência da história linguística. Além disso, tal como a infância em relação à linguagem, o indo-europeu é uma instância presente e operante nas línguas históricas, não um passado perdido e circunscrito no período inicial das línguas. Um arquitevento, portanto, não se deixa traduzir e espelhar em fatos históricos, mas é sempre alguma coisa que nunca cessa de acontecer. Como arquitevento, a infância nem é um fato independente da linguagem nem, por outro lado, um estado por ela completamente coberto e resolvido. A sua colocação absolutamente especial em relação a uma manifestação constitutiva do homem e seu potencial de elucidação de uma porção da experiência humana que não é linguagem faz com que a infância não seja um evento entre outros no âmbito da história ou uma simples característica dentre as que identificam a espécie humana:

A infância, de fato, age antes de tudo sobre a linguagem constituindo-a e condicionando-a de modo essencial. Pois exatamente o fato de que haja uma tal infância, de que haja a experiência como limite transcendental da linguagem,

exclui que a linguagem possa apresentar-se como totalidade e verdade. Se não houvesse a experiência, se não houvesse a infância do homem, certamente a língua seria um “jogo” cuja verdade coincidiria com seu uso correto segundo regras lógico-gramaticais.¹⁸

O que expus até aqui sobre a infância – apesar da inevitável superficialidade – parece suficiente para a retomada da questão musical. Se é válida a tese agambeniana de que a linguagem não pode totalizar a verdade do homem e se, tal como procurei desenvolver anteriormente, música e linguagem são campos fundamentalmente não coincidentes, de que é prova a dificuldade muito própria de se efetivar uma linguagem *sobre* a música, então não é mesmo descabido pensar a música como uma área da experiência humana que a linguagem não consegue atingir plenamente, bem como não está apta a representar como de costume. Este passo, contudo, pouco acrescenta, por si só, ao que de alguma forma a reflexão filosófica já havia estabelecido. Jankélévitch, por exemplo, apontara, com outros termos, algo semelhante. A novidade, de fato, está no passo seguinte, naquilo que a elaboração do arquitevto da infância – dimensão em que a ausência de linguagem é entrevista e se deixa apreender como experiência passível de ser pensada – apresenta como potencial teórico: de um lado, a reposição da música no âmbito do humano, afastando-a do exílio místico do inefável; de outro, a possibilidade de se pensar a música em diálogo e em limite reciprocamente constitutivo com a linguagem.

Em outras palavras, a noção de infância permite recuperar para o pensamento o que foi relegado – desprezado mesmo – pela tradição que tantos passaram a chamar de logocêntrica, isto é, marcada pelo centramento absoluto da antiga noção de *logos* no plano da significação e da presença. Centramento que, ao mesmo tempo e fundamentalmente, é também uma redução empobrecedora da linguagem à lógica da codificação e ao predomínio do semântico, de tal maneira que a *phoné* (em seu duplo sentido de voz e som) é sistematicamente tratada apenas como significante acústico, veículo para a consagração do significado. A esse processo da tradição ocidental, Adriana Cavarero deu o nome de “desvocalização do *logos*”, concomitante a outro que a mesma autora caracterizou como o percurso em que a “filosofia tapou os ouvidos”.¹⁹

Enquadra-se perfeitamente nesse processo, por exemplo, aquela solução de continuidade entre *phoné* e *logos* que Aristóteles propôs sob a forma da *grammata*. Pois a integridade do raciocínio aristotélico aponta o traço distintivo da humanidade para o elemento mental e significativo em oposição ao simplesmente sonoro que o homem compartilha com o animal. Por isso a voz humana, em Aristóteles, é *phoné semantiké* (voz significante), enquanto a voz animal permanece apenas *phoné*. Por isso também o homem é o *zoon logon echon* que, ao pé da letra, não está por *animal rationale* como quer a tradução latina, mas por “viventente que possui o *logos*”, onde justamente o *logos* é marcado pela capacidade de significação. Ora, a histórica compreensão nesses termos da voz e do som como elementos menores e residuais de uma engrenagem linguística totalmente dedicada a significar explica algumas das razões do complexo destino ocidental da música e a dificuldade de seu enquadramento epistemológico. Pois é claro que a secundarização do sonoro não se deu “apenas” no âmbito da palavra e da linguagem; pelo contrário, este constituiu o passo fundamental de uma decisão cultural bem mais ampla que desprezou, na verdade, o potencial de sentido do som.

Na perspectiva da infância, a sonoridade que ainda não é significação, que ainda não é linguagem – e eu acrescentaria, então, a música como experiência dessa sonoridade – não surge como alteridade radical em relação à linguagem, não brilha como mistério inefável e místico. É antes a dimensão que, em diferença, diálogo e tensão com a linguagem, torna-a possível e a coloca como o lugar em que essa experiência deve se transformar em verdade. É o que diz Agamben neste trecho:

Assim como a infância destina a linguagem à verdade, a linguagem constitui a verdade como destino da experiência. A verdade não é, portanto, algo que possa ser definido internamente à linguagem, mas tampouco fora dela, como um estado de fato ou uma “adequação” entre este e a linguagem: infância, verdade e linguagem se limitam e se constituem um ao outro em uma relação original e histórico-transcendental.²⁰

Acredito que a perspectiva agambeniana dê ainda maior consistência ao caminho trilhado por diversas correntes que, ao longo das últi-

mas décadas, se dedicaram à oralidade e ao vasto campo dos estudos sobre a voz e que foram também responsáveis, em certa medida, pela grande atenção ultimamente devotada ao lado sonoro da linguagem. No campo especificamente musical, a noção de infância pode nos aproximar mais radicalmente de realidades culturais em que a *música* – ou o que quer que se apresente em seu lugar – jamais deixou de figurar como forma fundamental de saber e de conhecer, até por não ter sido julgada com base em parâmetros que a excluem de antemão – caso do moderno sujeito do conhecimento que, como se viu, se constituiu já no terreno linguístico, já no campo lógico da significação ao qual a música originariamente não pertence. Caso ainda seja direcionada e aprofundada nas questões musicais, a infância de Agamben desnuda a origem da dificuldade ocidental para com a especificidade da música, tão bem retratada por Jankélévitch no esboço apresentado neste texto. Pois como não pensar no *Melos* que conflita com o *Logos* em analogia com uma *phoné* ainda não domesticada, ameaçadoramente animal frente à humanidade do conceito? Como não pensar que a política incompatível com a música é a mesma que crê que o significado do discurso é a verdade do discurso, independente e indiferente à voz que o pronuncia e ao som em que se concretiza? Como não pensar que a música que aceita docilmente qualquer interpretação que as palavras lhe dão o faz porque simplesmente nada tem a ver com narrativa e significado, tendo se configurado num plano da experiência ainda preliminar à lógica do código? Perguntas seminais, essas, que apontam para a continuidade inevitável dessa reflexão em trabalhos futuros.

Notas

¹ Valha como exemplo o seguinte trecho de Rosângela de Tugny: “Acho que é possível afirmar que entre os ameríndios, os povos-espíritos nunca se comunicam pela fala habitual, mas sim por aquilo que amplifica as qualidades acústicas da fala: os aerofones e o canto. Os xamãs, quando querem ouvir e falar com estas alteridades amplificam seus corpos, colocando-se em um estado limite, uma via de diluição de suas fronteiras para receber as outras falas”. TUGNY, Rosângela de (org.). *Cantos e histórias do morcego-espírito e do hemex*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p. 17.

² O assunto encontra boa síntese em HIKIJI, Rose S. Gitirana. Possibilidade de uma audição da vida social. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvania Caiuby

(orgs). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2005, pp. 271-294. A autora analisa, inclusive, a recorrência cada vez maior à noção de *performance* em estudos etnográficos como maneira de suprir o distanciamento entre música e conhecimento no Ocidente, determinado em razão de o discurso verbal ser incapaz de apreender a música – ela mesma um modo particular de conhecimento e ação.

³ BARONI, Mario. L'ermeneutica musicale, In: NATTIEZ, Jean-Jacques (org). *Enciclopedia della Musica*. Torino: Einaudi, 2002, v.2 (Il sapere musicale), pp. 633-658, p. 636. Esta e as demais traduções do italiano, neste artigo, são minhas.

⁴ BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008, p. 77.

⁵ STEINER, George. *Vere presenze*. Milano: Garzanti, 1999, p. 188.

⁶ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La musica e l'ineffabile*. Milano: Bompiani, 2001. (A citação do autor é retirada da introdução de Enrica Lisciani-Petrini, p. XIII.)

⁷ JANKÉLÉVITCH, op. cit., p. 40.

⁸ Cf. JANKÉLÉVITCH, op. cit., p. 3.

⁹ JANKÉLÉVITCH, op. cit., p. 4.

¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Infanzia e storia: distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi, 2001, p. VIII.

¹¹ *Ibidem*, p. XI.

¹² Não é difícil perceber como a crença aristotélica de que a voz é capturada e compreendida pela letra só podia aparentar alguma consistência por estar ancorada na escrita alfabética. Contudo, vale notar que a fonética nunca conseguiu demonstrar que as letras estão implícitas na palavra. Pelo contrário, “um filme do foneticista alemão Paul Menzerath mostra como é impossível descobrir qualquer sucessão e qualquer subdivisão no ato de palavra, que, do ponto de vista articulatorio, apresenta-se como um movimento ininterrupto, no qual os sons não se sucedem, mas se ligam um ao outro. Mesmo uma análise estritamente acústica revela em cada som da palavra uma tal quantidade de particularidades que é impossível ordená-la em um sistema”. Desse modo, conclui Agamben, o nascimento da fonologia equivaleu à “desencarnação da língua em relação à voz, e à ruptura do vínculo entre língua e voz que permanecera inquestionado desde o pensamento estoico até a fonética dos neogramáticos. Com a consumação dessa ruptura, torna-se evidente a radical autonomia da língua em relação à voz e ao ato concreto de palavra”. *Ibidem*, pp. 56-57.

¹³ *Ibidem*, p. XIV.

¹⁴ *Ibidem*, p.50.

¹⁵ *Ibidem*, p. 44.

¹⁶ *Ibidem*, p. 45.

¹⁷ *Ibidem*, p. 46.

¹⁸ *Ibidem*, p. 49.

¹⁹ Cf. CAVARERO, Adriana. *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli, 2005.

²⁰ AGAMBEN, op. cit., p. 50.

Resumo

O artigo é uma reflexão de caráter geral sobre as questões referentes a música, linguagem, significação e representação na tradição ocidental. A investigação identifica as repercussões históricas do modo de inserção da música no quadro epistemológico da modernidade, analisa casos emblemáticos de como ciência e filosofia costumam abordar a questão musical e, valendo-se da noção agambeniana de *infância*, aponta um horizonte alternativo para se pensar a complexa relação entre música e linguagem.

Palavras-chave

música e linguagem; música e conhecimento; Giorgio Agamben.

Recebido para publicação em
março de 2011

Abstract

the article is a general reflection on issues relating to music, language, meaning and representation in the Western tradition. The text identifies some historical implications of the insertion of music in the epistemological framework of modernity; analyzes emblematic both scientific and philosophical approaches to the music issue; and, drawing upon the agambenian notion of *infancy*, indicates an alternative horizon for thinking the complex relationship between music and language.

Keywords

music and language; music and knowledge; Giorgio Agamben.

Aceito em
julho de 2011