

MÚSICA E LINGUAGEM: CAMINHO PARA O SABER ORIGINÁRIO OU PARA SABER O ORIGINÁRIO?

Celso Garcia de Araújo Ramalho

No último parágrafo de “A doutrina de Platão sobre a verdade” (p. 238), Heidegger alerta-nos para o que é primeiro. Queremos começar por *Anfang*, origem, palavra que finda o texto heideggeriano e nos dá o tom introdutório para abordar o ponto de partida originário. Consideraremos a verdade provinda de *alétheia* e apreenderemos o verdadeiro no lugar em que o entrelaçamento de música e linguagem se dá propriamente. Por essas considerações, nos aproximaremos da questão obscura da verdade desejando fazer a trajetória siderada para saber o originário, estarecidos por enigmático entrelaçar, entre música e linguagem, em que sobressai a memória, a essência privativa do esquecimento corporificada em lugar de escuta. Quanto mais procuramos o próprio da presença memorável, mais perto chegamos de sua ausência, e quanto mais vislumbramos uma via privilegiada para pensar, mais nos empenhamos na singularidade da procura física e cura metafísica que entrelaçam em fundamentos poéticos música e linguagem.

Origem e originário são experiências que dimensionam a existência humana e, quando tomadas como questões, nos recolocam no estado obscuro e ignoto do conhecimento, fazendo-nos transitar por vias desusadas, esquecidas na contramão da prevalência e prepotência técnico-científica. Na contradança da semelhança e correção impostas pela falta de pensamento, irrompe diferença posta em caminho poeticamente habitado, onde escutamos e pensamos música como diferença, resposta poética ao apelo da linguagem em nós. Irrompe o sentido inaugural do princípio produtivo em que se manifesta angústia, diferença como unidade que ganha voz no gesto do tempo para escuta.

Começar pela “origem” poderia nos levar à ideia de uma escrita linear e cronológica. Evidentemente, não tratamos a origem nem o origi-

nário como os primeiros indícios ou início de uma história da sucessão lógica de fatos cronológicos. A perspectiva lógica dos fatos narrados em sequência linear, coerente e causal é uma ordenação inventada tal qual a invenção poética, sendo que a invenção lógica quer aparecer verdadeira através de sua clareza objetiva (pré-estabelecida, impõe semelhança modelar ao real) e a poética quer apreender a essência da verdade através de sua obscuridade desvelada pelo caos determinante (produz em vigor o real que se apresenta no próprio). A invenção poética, pela perspectiva lógica, dá origem à invenção lógica, mas isto não indica que uma esteja em estágio evolutivo superior à outra, ou seja, uma invenção melhor (*mytho* pela *mousiké*, música pela *techné*, arte pela *logiké*, lógica pela *epistéme*, *epistemologia* pela *scientia*, ciência pelo *signo*), que sugeriria a expectativa de anulação do anterior pelo posterior para revogar a “origem”, tornando-a sem efeito ou validade e substituindo-a pela invenção sucessora; não é assim com a invenção poética, não é assim com o saber, não é assim nem com a ciência quando pensa a si mesma. Origem e originário são questões do tempo presente, tensões aeólicas, são questões agora, foram ontem e serão amanhã sempre o mesmo. O caminho para saber o originário não é a indicação de um passado histórico do saber humano que necessita ser escavado em algum ponto do planeta após análises cartográficas de um mapa desenhado por um grande sábio. É uma questão para o pensamento contemporâneo. O que é originário? O saber ou a origem?

A sabedoria que procuramos é, ao sabor da origem, um traço fundamental do próprio ser, é o que contém de positivo a essência privativa de *alétheia*; não só um sinal evidenciado na língua grega no alfa privativo de *lethe*, mas conjuntamente o que mito, música, arte, técnica, poética, lógica, epistemologia e ciência e outros tantos recortes, saberes inventados poética ou logicamente por nós, podem responder à linguagem. Saber o originário é a experiência da origem do saber que podemos fazer quando escutamos a questão que atravessa toda cultura e perpassa as invenções e invencionices na verdade e mentira, apreendendo o ardid e a exatidão e vislumbrando a contradição entre o real e a ficção não como pólos de oposição e anulação recíproca, mas como componentes da realidade e instâncias criadoras de produção de mundo, lugares

concretos. Compreendemos a origem na colocação feita pelo pensador como entes tanto em invenções poéticas quanto lógicas, percebendo em suas diferentes perspectivas entificadoras possibilidades de mundo como instauração da dinâmica para abertura entre ser, existência e saber — lugares em que repousa o obscuro da origem. Em clareiras e iluminações, meditamos na ausência de luz, queremos o saber do silêncio escondido. O que há de afirmativo no silêncio?

No silêncio fala linguagem, e a escutamos.

O silêncio da fala da linguagem como angústia da escuta

Que nomes dizem a manifestação de início, em que o ente não é e pelo menos uma vez, a diferença provoca o humano, poética, existencial ou epistemologicamente? No alemão *Not*, penúria, falta, dificuldade, angústia, espanto, aflição, miséria, imundície, a multiplicidade denota o singular da situação de um vazio pleno, descobrindo unidade na diferença entre memória e esquecimento para que sobressaia linguagem. Somos provocados ao deslocamento de estar no mundo, quando nos encontramos fora de nossa casa, carregados de mundanidade, embarcados pelo peso das coisas que carregamos no pescoço, na cabeça, na mente, nos pés, damos nossas passadas que nos fazem ser quem somos e nos sentir estranhos de um mundo vazio porque cheio de caos, tentamos preenchê-lo na ocupação de habitar produzindo pensamentos, escutamos ventos que sopram silêncio e os apreendemos em armações lógicas e poéticas.

Esse estado angustiante não pode ser constante a ponto de adocermos na sensação de uma miséria absoluta; para que se manifeste a plenitude da angústia e possamos apreender a linguagem em nosso próprio corpo, é necessário o contraponto da alegria; como num riso sarcástico de loucura, articulando o movimento harmônico das ações intramundanas, em recolhimentos físicos e metafísicos com linguagem. A gravidade do estado atual é a “angústia da falta de angústia”,¹ é não habitar linguagem e não nos percebermos deslocados na angústia provocada pelo silêncio da fala da linguagem e não apreendê-lo. Emude-

cermos por escutarmos no silêncio ausência de som e mais nada, e por esse emudecimento calarmos nossa capacidade produtiva de memória, contentando-nos em ouvir e ler os artefatos representacionais do mundo da música esquecendo o imundo da linguagem.

Há um exagero de coisas e palavras sobre as coisas pesando no pensamento. Quando somos instigados por enigma, espanto e angústia, devemos desejar a simplicidade da unidade em múltipla e singular presença para transitar nas vias inúteis de caminho profundo:

Carregado de mim ando no mundo,
E o grande peso embarga-me as passadas,
Que como ando por vias desusadas,
Faço o peso crescer e vou-me ao fundo.

O remédio será seguir o imundo,
Caminho onde dos mais vejo as pisadas,
Que as bestas juntas andam mais ornadas,
Do que anda só o engenho mais profundo.²

Escutamos penúria, aflição e imundície no poema. O poema não é uma explicação sobre a angústia de fazer poesia, mas uma resposta à pergunta: o que é poesia? E também resposta ao que escutamos angustiantemente na fala da linguagem. Como resposta à pergunta e à fala, interpretamos o poema, percorrendo o saber colocado em seu caminho até a poesia, para a auscultação da linguagem. Só a poesia pode nos oferecer esta oportunidade na escrita; ao transcrevermos o poema e interpretá-lo, é possível transitar pelo sentido verbal e poético ao mesmo tempo em que procuramos transcrever fundamentos do poema, porque já estamos na língua que faz o poema ser poesia e não um tipo de texto qualquer. O trato da poesia com a língua faz calar a dimensão verbal do texto, deixando-nos o som silencioso do vazio originário, deixando a resposta à linguagem ser questão e todo verso dúvida. Da fala-poema vaza o nada dinâmico a produzir sentidos para a palavra saltar, descolar-se do signo e ser auscultada como diferença em resposta à auscultação da linguagem.

A angústia de ser e andar por vias não usadas pela língua do uso comum fazem o poeta aprofundar-se no originário. Do sem mundo errático, escuta a ausência do necessário profundo e afirmação dos modos humanos em ornamentos superficiais. Compara a abundância do que encobre origem e não está velado, por isso nada desvela com a escassez da dimensão que alcança o obscuro e silencioso da fala. Denúncia, crítica ou constatação do que é a essência obscura da verdade? Por vias desusadas, fundo, imundo e profundo concordam sendo angústia na escuta do silêncio, fala linguagem no lugar poético aprofundado.

Origem é lugar de habitação poética

A origem da habitação humana em toda cultura é poética. Originariamente, a humanidade é possibilidade de co-responder à origem; a cultura, sendo junto com linguagem, propicia a inauguração de mundo e em cada habitar com linguajar próprio de língua, sotaque, idioma, dialeto, idioleto... Nas respostas e correspondências de a *physis* ser junto com linguagem, colocando, retirando, realocando e remediando gregoriamente o enlouquecer da ausência de mundo, fazendo poesia com os demais aflitos loucos-poetas; em *logos*, ser o próprio da *physis*.

Não chegamos nem chegaremos ao ponto de definirmos linguagem; se chegarmos, deixaremos de ser nós mesmos ou perderemos a capacidade de sermos humanos. Talvez esta seja uma alternativa para pensarmos a alteridade do humano: não dar ouvidos à fala da origem; não auscultar linguagem, não responder nem corresponder poeticamente, ignorar a ignorância em que estamos imersos e se contentar com o saber lógico-racional, privar-se da escuta, fala e pensamento, rejeitar o imundo e ser sempre o mundo. Escutando linguagem e dando respostas a esta escuta, inauguramos nascimentos mundanos — o imundo seria isto que ainda não nasceu mundo. Assim, linguagem é o imundo remédio. Caminho que revela criticamente “mais” riso e sarcasmo sobre as pisadas das “bestas mais ornadas”, nesta crítica que corta a língua jocosamente, o poeta aponta a penúria mundana: o estado de falta do poético, tudo que parece ter mais importância e

valor nesse mundo aparente do que “o engenho mais profundo” ou “fecundo”.

Seria o caso da oposição entre aparência e essência? O que podemos pensar como engenho mais profundo em contrapartida às aparências, os ornamentos das bestas que caminham juntas no raso, sem profundidade, sem engenhosidade? O engenho profundo é fecunda capacidade de escutar e pensar e seguir o caminho imundo, crescer e ir ao fundo é ir à origem fértil, o caminho originário em que o mundo espera para ser pronunciado, esse é o engenhoso fundo do poço sem fundo estado de graça do saber que a poesia oferece ao poeta. Se as bestas são no raso resta ao poeta ser no riso; “fazer a lenta experiência de todos os poços profundos: longamente tem que esperar para saberem o que caiu em seu fundo”:³

Não é fácil viver entre os insanos,
Erra quem presumir que sabe tudo,
Se o atalho não soube dos seus danos.

O prudente Varão há-de ser mudo,
Que é melhor neste mundo, mar de enganos,
Ser louco c’os demais que só sisudo⁴

Diante da falta de angústia, do encantamento sem encanto, do espanto sem pavor, de insanos, pseudo-sábios e bestas ornadas, não adiantaria se colocar em uma postura crítica com sisudez séria, melhor ser crítico-louco, sarcástico como o poeta harmonicamente revela angústia na estrofe-coda em conselho tragicômico ou, como alternativa rítmico-melódica, Manoel de Barros anuncia a música louca da poesia, concentra o lirismo na musicalidade das palavras: “Poeta é um ente que lambe as palavras e depois se alucina. / No osso da fala dos loucos há lírios”.⁵

No excesso de sonoridade das aliterações soa uma poesia carregada de musicalidade, de palavras mélicas. Barros dita melodia em seus versos, faz a língua que declama cantar na palavra lida, fazendo-nos dizer que a fala dos loucos é musical, há lírios, há lírica, há música. O poeta-louco-músico é o único que talvez possa escutar a alucinação do

silêncio da fala da linguagem e não sucumbir à angústia na supressão vital, mas autoaniquilar o eu (lírico) e o ego (poético) para afirmar o lírico e o poético.

Tanto Matos quanto Barros superam a questão linguística colocada pelo signo da língua escrita sem eliminar o signo, mas inutilizando-o como objeto sinalizador. Eles concretizam o silenciamento da língua para deixar soar a origem musical sonorizando linguagem. O músico-insano-escritor comprova que na constituição da música está colocada a questão da linguagem e nas instituições musicais está em jogo a questão da cultura e da língua. Não que se queira com isso fazer uma oposição, apenas situar a reflexão e o horizonte para a questão da origem. A origem de todas as músicas originais é o gesto originário da linguagem. Aos alucinados que respondem e correspondem ao gesto originário da linguagem chamamos músicos e poetas, que produzem a articulação que perpetua o gesto como obra, como memória, como verdade.

O poeta responde auscultando, co-responde

A resposta em forma lírica de soneto narra a épica errância humana na dramática caminhada do poeta. Há certo exagero de força sobre nós, o peso da totalidade das coisas, quando compreendemos que a angústia de viver *carregado* de si no mundo é ser si mesmo. Como é isso? A via sarcástica do sátiro permite criticar as formas e formatos da vida humana; convenções, instituições e prescrições tornam pesados seus passos no cortejo. O saber que sabe tudo é prepotência, a poesia potencializa o saber deslocando o ente presumido e o agarra na origem do dizer, não como conselho previdente com o intuito de evitar os danos inerentes à vida, mas como prudência de quem sabe calar por não ter todas as respostas e por isso envolvido no estado de mudez escuta linguagem para inventar as coisas na língua. Do peso do mundo que pode nos levar à sisudez do mau humor carrancudo, propõe-se desfecho tragicômico que nos conduza à leve alegria da loucura, talvez seja essa nossa cura e procura que esquecemos pouco a pouco: a loucura dos poetas, a fala musical dos de-lirantes.

O remédio é o melódico chamado para seguir o imundo, nele estamos no caos em oposição ao cosmos mundano; calamos por prudência para escutar o apelo que faz o poeta cantar e para conviver com os insanos. Seguindo o caminho da origem do mundo no imundo, linguagem dá voz à palavra, poesia ao pensamento e memória à língua. É como o poeta corresponde à linguagem, re-spondendo (*ex-pondo*), colocando a coisa posta na música da língua para que outros tenham obediência (*ob-audire*), envolvam-se na auscultação da música no poema. A obediência do poeta à auscultação da linguagem tanto será mais quanto responder às possibilidades de auscultação que o poema oferece conjugada à ação co-respondente de auscultador que está empenhado em cuidar a linguagem na poesia do poema — *per-scrutações* como perspectivas auscultadas compreendidas no poema.

A visão da poesia nunca é uma visão garantida, certa e segura, as respostas e correspondências não são definições e medidas para o poético. A cada co-responder abrem-se *per-scrutativas* atualizadas em caminhos errantes para a dúvida de ser poesia, por isso o poético é a origem de todos os erros. O primeiro erro da humanidade é a errância produtiva (poética). E por essa errância música se faz memória da língua errada no canto do poeta. É de um errante ódico que provém o canto verdadeiro, o aedo erra em caminhos de nascimentos narrados respondendo à linguagem em sua performance linguomusical.

Tentativas de apreensão das res-postas

Pensamos que a apreensão da música se dá como movimento partícipe da escuta, uma escuta que pensa ou um pensamento que escuta. Mas tudo isso são palavras que procuram se aproximar da relação entre música e linguagem a partir do pensamento e da escuta. Seria a língua verbal o único caminho que viabilizaria a elucidação da apreensão musical? O método que temos à disposição na escrita para nos referirmos à música é linguístico, é a língua escrita. Os métodos linguísticos, caminhos do discurso verbal sobre a música, são tentativas de apreensão do real através de correspondências perceptivas humanas. Essa poderia

ser uma leitura do título “Música e Linguagem”, a relação da linguagem verbal, da língua falada ou escrita como meio e acesso explicativo sobre a música. A música não diz como a língua diz. Como vivemos numa sociedade lingocêntrica que privilegia o conteúdo verborreico, é mais importante falar a língua verbal para se comunicar com os outros mesmo que não se diga nada com sentido, é usar os signos da língua como índice de diálogo comunicacional. O dizer da música está na contramão do desvio comunicativo. O texto sobre música é um excerto musical, como fragmento é algo apartado da música e como fixação é um escrito errado.

Descritivo e analítico, o musicográfico deriva representações, esquemas, partições, reduções, leituras diacrônicas e sincrônicas. Ferramentas duvidosas, porque impõe a dúvida, os erros e os riscos que o escritor deve correr ao utilizá-los. Lançamos mão dos métodos de apreensão musical para representação linguística do fenômeno, mas conjuntamente dinamizamos as representações com dúvida que possibilitará os questionamentos da escuta da cultura: às *perspectivações* da auscultação dizemos *perscrutativações*. Fazer a ciência da música como verdade na questão que pergunta por si mesma: o que é música? Buscar a origem como metodologia que transita nos métodos. Propomos recuperar a capacidade de correspondência humana à linguagem a partir da *perscrutação* das respostas culturais, a escuta da cultura é um método *perscrutativo* de apreensão do real.

O que os métodos e modelos de análise pretendem exercer sobre o fenômeno musical e lingual?

Se a tentativa for de explicação como elucidação do funcionamento da linguagem, o que ocorrerá é uma inversão: nós é que funcionamos na linguagem, nós não podemos usá-la quando queremos como fazemos com um objeto, uma ferramenta que se usa, gasta, jogamos fora e substituímos por outra. Por exemplo, quando dizemos “esta linguagem não me serve mais, vou utilizar outra linguagem agora”, a linguagem é sempre a mesma, é sempre linguagem e não outra coisa, nossa resposta é que muda ou nosso modo de responder, de mostrar a coisa, torná-la visível ou audível, o produzir também é sempre o mesmo, as respostas são também, *mutatis mutandis*, as mesmas. O que muda então, se o que

permanece é o caráter imutável de responder produtivamente a escuta da linguagem para nos fazermos humanos?

Como apreender a relação entre música e linguagem?

Aprender música fornece um aprendizado do real, não como medida, quantidade duracional do tempo, mas como tempo de escutar ou a escuta do tempo, e quando falamos escuta do tempo é do tempo e do espaço inaugurados pela resposta poética humana do lugar em que música é. O lugar produzido pela música é o mais concreto, pois é via direta à memória.

A música opera como irrealidade mais real na densidade das realizações humanas. É a poética que nos dá a escutar o tempo (não medido, não quantificável, não verificável) por isso mais irreal do ponto de escuta do aprendizado matemático, contudo mais real como não-realização mensurável.

Como a música cresce e prospera no ócio, as relações negociáveis colocaram a música num status de menor valor, visto que seu aprendizado é imensurável, não representável, insignificante e sem-símbolo, não simbolizante. O que vemos hoje é a conjuntura de uma cultura musical centrada não no ócio da obra musical, mas nos negócios da obra sonora. Música é a escuta do tempo realizado, um tempo e espaço como lugar de resposta poética à linguagem. Esse tempo é tempo concreto, não é um tempo universal, abstrato, é tempo como lugar do imaginado, como experiência única do produtivo habitado. Ao ouvir música sabemos o que é o tempo? A música aparece como resposta poética e nos dá a concreção temporal de um lugar habitado. Não sabemos o tempo escutando música ao falar e comentar sobre o fenômeno, o discurso e a explicação são formas de não-saber, agnose da música, devolvemos a escuta ao desconhecido, à ignorância do tempo. O tempo da escuta musical é sábio conhecimento do real, e tempo enigmático, porque não se dá a compreender fora de seu lugar de aparição.

Sob diferentes *perscrutações*, a humanidade habita em seu modo próprio de ser: música. Da física à metafísica, do som para o sentido musical e linguístico, da natureza à cultura e vice-versa para o apelo da linguagem em nós, e nós sob o descontrole da língua, ruminamos e desarrumamos os sons para construir e habitar o âmbito e âmago do ser

em linguagem no corpo. Para escrever sobre música e linguagem devemos estar loucos, alterar nossos modos habituais de pensar, sentir e agir; pelo ouvido, boca, cabeça, mãos, pés, coração, pensamento e escuta que juntos colaboram enlouquecidos para compreensão da relação dita aqui originária entre música e linguagem. Nossa loucura poética é uma resposta que mostra o entreaberto do laço musicolinguagênico.

A música deixa linguagem ser linguagem.

Língua e música e linguagem

Pode-se tratar a relação entre música e linguagem como uma relação entre a música e a língua portuguesa, entre os poemas escritos em língua portuguesa, no caso de nossa localidade. Evitamos a redução da música às análises de letras de músicas ou de poemas como se estivéssemos analisando de fato a unidade da canção que articula palavra e memória. Música e língua conformam-se em onomatopeias do real, na relação criativa da musicalidade concreta do nome. As questões são variações sobre o tema e suscitam a reflexão da origem poética comum entre língua e música. Como o nome diz e mostra o fenômeno que nomeia? Como o fulgor do real possibilita a *poiesis* do *onoma*? Música da língua e língua musical? A musicalidade da língua e do corpo, o fonológico, o filofônico, o fonódico e o melofônico. Como se dão as metáforas sonoras na canção? Seria possível construir um léxico das onomatopeias para o processo de musicalização em língua portuguesa? Há uma tarefa de entrelaçamento do estudo da música com o estudo da língua que está a ser feito.

Mas se a poesia oferece única oportunidade de transito teórico-poético, a música oferece, mais que o poema, trânsito direto à memória, a ponto de chamarmos a poesia mais memorável de canção. O gênero primário como geração poética é sempre música, pois toda arte quer fazer memória. Se pensarmos a forma musical como modelo para as outras artes encontraremos um caminho de desenvolvimento das formas musicais análogo ao das formas orais da poesia, da dança, das artes plásticas e do pensamento da língua. Os registros da cultura artística, da cultura da língua escrita e da cultura musical escrita se rebatem em um paralelismo histórico que necessita ser pesquisado, analisado e interpretado.

As formas prosaicas e as formas musicais transformadas radicalmente pela técnica da composição escrita preservam em maior ou menor grau o caráter melódico que une em princípio música e língua, gesto e palavra, frase musical e frase linguística, som musical e sentido verbal. Podemos situar o início deste processo na doxografia dos primeiros pensadores gregos. As formulações, argumentações, debates, discussões, polêmicas tornam-se as regras do jogo intelectual e político na *polis* grega.⁶

Substituímos a velha deusa pela explicação geral e positiva de como conhecemos o mundo. Afirmando e negando, abandonamos o modo de conhecer o mundo cantando arcaicamente. Outra resposta para a forma memorável da velha música, *mousike*, da velha deusa que guarda como memória *ab origine* o conhecimento total do mundo.

Cantar não é nem afirmar ou negar, cantar é uma outra modalidade de relacionamento com o conhecimento. O canto do poeta é saber originário porque ao cantar a sabedoria, a escuta para linguagem se presentifica na canção. Cantar, assim como pensar, não exige a exposição da sentença conclusiva que nega ou afirma o que é. Pensar e cantar analogamente como imaginamos e hipoteticamente na história produtiva do conhecimento são formas questionantes, tentativas harmônicas de colocar à disposição o fenômeno, dizer e contradizer, encobrir e declarar, tornar presente o enigma que traz à tona o entrelaçar de música e linguagem: manifestar origem na angústia.

Nos cantos da *Ilíada* escutamos sabedorias musicais da origem desvairada e imaginativa do humano, dizer sábio do poeta, o que é dito não só é sabedoria porque é canção, o canto do poeta é um pensamento melófilo, de melodia aletófila. No Canto I da *Ilíada*, linhas 246 a 249, ao anunciar a fala de Néstor, o poeta "homérico" canta os atributos dele: "Grande orador, voz melíflua de Pílio, palavras de mel". Não somente os atributos da fala de Néstor cantados por Homero, mas o canto do próprio Homero, todo ele, são melífluos e melófilos, o canto do poeta é palavra sábia de mel, não porque expressa algo sábio através da melodia das palavras articuladas, mas porque o canto é a própria sabedoria. A sabedoria dos cantos não está no conteúdo expresso, no significado extraído do texto escrito, a sabedoria para ser compreendida como saber musical, desloca-se da representação literária ou da análise linguística

do discurso para colocar-se como saber originário cantando a origem da escuta para linguagem, canta o que é, desde a origem, verdade. A ode mélica é sabedoria aletófila ao mesmo tempo em que a verdade, ao ser cantada, canta a verdade do saber. Essa relação primordial entre música e linguagem, entre o que sabemos e o que podemos saber verdadeiramente escutando na *physis* e pronunciando os nomes do ser ou as onomatopeias humanas, comemora a inauguração da humanidade.

Mas será assim também hoje na música “popular”, na canção folclórica, no *Lied* erudito tanto quanto nos cantos arcaicos dos povos que inauguraram as instituições da língua ocidental — o vocabulário poético das raízes das línguas modernas, os romances e glosas?

Esta herança cultural persiste em nossa habitação linguística e constituirá imemorialmente o nascimento culturador do humano, é através dela que nascemos no dialeto do dia-dia, no vernáculo e gentílico das culturas e línguas que inaugurarão mundo sempre que nasce um humano. Precisamos dizer o mundo e dizemos com o verbo velho as novidades para nós que nascemos hoje e estamos a descobrir as tautologias da linguagem.

Se a resposta poética da *physis* à linguagem é *physis*, a resposta poética dos humanos à linguagem é música, é a memória das ações poéticas, é o que é memorável como resposta à escuta para linguagem: música, arte, língua e cultura. As formas musicais desenvolvidas pela cultura são os dramas do conhecimento ou o que se pode conhecer do desconhecido, da possibilidade que a linguagem nós dá a dizer, e dizer de novo o mesmo: eis a tautologia; o que dizemos não é o novo, a novidade, mas sempre o mesmo, sempre o mesmo permitido pela escuta para linguagem. A tautofonia entre música e linguagem, o “mesmo”, o “simultaneamente”, a música diz o mesmo que linguagem, uma tautologia: humanos e linguagem são o mesmo.

Caminho e músicas: lugar da escuta e a escuta do lugar

A linguagem está presente *ab origine* na *physis* humana, e quando fornecemos em nosso canto a performance corporal como música, memória corporificada em obra, inauguramos as narrativas de nas-

cimentos culturais. Tais nascimentos narram os caminhos para saber origem; saber originário é o aprendizado radicado na *physis* humana, é o caminho que desvela o saber articulador da linguagem, a forma ganha corpo em obra de memória para nomearmos música e, na cultura de cada língua, chama canção.

Para apreender o relacionamento do homem com a Terra, necessitamos aprender a cantar a partir da origem. São várias e diferentes canções que narram os nascimentos e percursos dos caminhos da cultura. As trilhas percorridas nos caminhos do canto são marcações geopoéticas, não são simplesmente mapas geograficamente demarcados pelos lugares ancestralmente habitados, preservados nos cantos. As descrições imagéticas, evocações de paisagens, animais, plantas, deidades e eventos ocorridos num tempo eterno, no tempo da origem, sem começo e sem fim, comemoram nas canções os caminhos que devem ser trilhados para que se apreenda o saber originário, saber que importa para ser considerado desde o princípio, este é o saber do imaginar, do sonhar e projeção do poético.

Para estar *ab origine* é essencial saber cantar a canção do caminho que se quer trilhar. Apreendendo todas as canções teremos um mapa completo para saber o originário. Este não é um aprendizado apenas auditivo, como se pudéssemos gravar os cantos e memorizá-los reproduzindo-os em nossos *players* caseiros. Para saber o caminho *ab origine*, temos que co-memorar o caminho cantando. Percorrer fisicamente peregrinando de canto em canto nas planícies, montanhas, florestas, rios, córregos, cavernas e relevos da paisagem de cada lugar, na *physis* performatizar em desempenho musical a origem.

Com o processo de industrialização e crescimento das cidades nossa condição originária precisou se adaptar e conviver em vida dupla, híbrida, entre a urgência de imaginar e cantar os caminhos para as gerações atuais memorarem as tradições ancestrais e o imediatismo em sustentar-se trabalhando como indivíduo funcional na estrutura da sociedade civilizada. Apesar deste hibridismo, nunca nos perderemos da linguagem, nossa língua guarda o saber originário do canto como caminho para o tempo ilimitado da imaginação sem juízo, sem começo e sem fim da presença da linguagem na Terra.

Música abre caminhos para pensar linguagem. As canções são aberturas históricas para pensarmos origem, como memorar por trilhas e cantar atualizando o originário. Nas trajetórias das canções o canto pode ser caminho para culto, caminho para cura, caminho polêmico, caminho épico, caminho tragicômico, sempre um caminho. Os caminhos da canção abrem a clareira da memória presente, não de uma memória como lembrança ou representação abstrata das coisas vividas e lembradas, os caminhos da canção são lugares de corpos-presentes, cada caminho é obra singular no canto de cada poeta, um caminho como unidade do caminho narrado em obra de memória.

CODA AD HOC

Assumimos os riscos e limitações do tema “Música e Linguagem”, bastante abrangente, e que dificilmente contribuirá para os estudos (etno)musicológicos e (etno)linguísticos. Consequentemente (“é um tema inútil e sem o menor proveito, pois este foco amplo não permite se aprofundar em um objeto e dele extrair elementos que permitam o desenvolvimento das áreas”). Com essa afirmação podemos: 1) rasgar tudo o que foi escrito sobre música e linguagem ou 2) ler a afirmação como atestado da rasa ignorância embotadora do pensar. A negação de pensar é conclusão predominante e retrata o sintoma da indigência de pensamento. Se não necessitamos pensar, recorreremos às pesquisas minimalistas, objetivas, úteis, conclusivas, explicativas, pesquisas que resolvam as pequeníssimas dúvidas sobre as obras, autores e suas biografias, pesquisas do código genético dos detalhes íntimos dos artistas. Nem sentimos ou ressentimos o império microgenético da pesquisa em arte, ressaltamos a origem como caminho para o pensamento, se quisermos seguir por ele. O originário é sempre origem, a qualquer época e independente da moda das pesquisas.

Num momento em que se quer dar voz aos agentes sociais, em que interessa observar o jogo dos atores na comunidade, manipulamos os papéis de refletidos e de refletores, procuramos tomar partido e mudar de posição no diálogo para sermos provocadores e provocados, agora

que temos ferramentas conscientes para justificar o registro do discurso alheio nos apropriando da alteridade, num mundo pretensamente globalizado pela linearidade de informações e circularidade de idéias, vivemos a maldição de todos os caminhos ou nenhum caminho. Nem todos ou nenhum e muito menos “O” caminho único, unívoco da verdade como correção e semelhança de exemplos para serem seguidos pela padronização da escuta; o que o pensamento da escuta indica é um caminho e ao seguirmos neste caminhar no um, na unidade de escuta e pensamento, somos levados à transiência da fala da linguagem.

Assim, música e linguagem são origem do humano e uma unidade de medida existencial da habitação. Medida não-métrica, não-aritmética, e sim configurativa e rítmica, do apreendido delirantemente e não do que se pode aprender no *mathemata*. Medir como cuidar e pensar, meditar como escutar e questionar, é o vínculo auscultativo entre música e linguagem, a escuta da cultura é uma escuta meditativa em que a música é a medida para o gesto culturador humano, desde a relação fisiológica do gesto criador da língua que percorre e provoca a sonoridade dos corpos num movimento articulador da glossa que saliva, cospe, suga, mastiga, macera, engole e sopra moldando o mel das palavras, no nascimento cultural da melodia. O canto articulado *melode* em incentivo à vida conformando o que jamais se pode esquecer que é o que esquecemos como seres mortais e por isso imortalizamos existindo em comemoração — nossa alegria à vida e merecimento à morte: o existir tragicômico.

A tarefa do músico compositor é *in fieri*, a se fazer, nunca acaba, assim como a tarefa do pensador ou a tarefa de pensar música também é *in fieri*, sempre exigida em qualquer época. Esse trabalho a se fazer é o trabalho de consolidar memória conformando a cultura em tempo e espaço de escuta, escuta da memória obrada ou corporificada, uma obra como um corpo que instaura a ocupação de um lugar espacial e temporalmente. É isso que escutamos nas obras musicais, na música memorável não sequestrada pelos suportes eletrônicos e representacionais. Fazer música é um trabalho a se fazer concordar a cultura da época: passado, presente e futuro — o tempo tripartido é reconduzido ao estágio primitivo do tempo aeódico, do *aion ab origine* da composição musical, em

que não temos mais a cronologia para nos orientar, mas tão somente o tempo presente da origem inaugurando música como memória em corpo de obra presente.

Nossa época faz muito mal pensar, não atentamos para origem. Enquanto se quiser buscar a verdade na reciprocidade do correto, exato, adequado, semelhante à ideia, a forma estática da verdade, estaremos próximos da clareza objetiva que obscurece o originário. Não é de se estranhar por que não nos espantamos com a dinâmica de velamento e desvelamento inaugurada pela música na ação auscultativa e performática dos músicos como correspondência à fala da linguagem. Estamos cheios de sons processados, estamos imersos na verdade fantasmática sonora das músicas musicografadas, memória conservada nas estátuas inauditas que chegam às nossas orelhas ou nos audiovisuais que penetram em nossos órgãos sensoriais, representações em corpos suportáveis. Estes, em última análise, são potencialidades corporais presentes na fisicalidade do material, oferecidas pelo suporte usado para o armazenamento da obra representada, mas sem as possibilidades do corpo memorável que produz presença do lugar corporificado como dinamicidade da obra.

Artefatos autômatos que assumem o lugar do real. Nessas coisas, música se ouve como som gravado ou como vídeo e áudio conservados nos formatos de escrita. A pesquisa objetiva procura os objetos sonoros na música ou subjetivamente introduz objetos objetificando memória, música, linguagem e verdade. O minimalismo investigativo da racionalidade representacional encontra a segurança da utilidade na coerência lógica de sua organização autorreferencial, isto é, o investigador procura e acha aquilo que ele mesmo projeta objetivamente na coisa, nada pode ser mais correto e coerente, portanto inquestionável e científico. Nada mais fácil e seguro do que pesquisar objetos estáveis que podemos manipular através de técnicas de reprocessamento dos sons estocados nas prensas vídeogramofônicas. A música, assim como linguagem e memória, não são objetos manipulados pela racionalidade da fala e discursividade da verborragia humana. O sentido musical não está gravado no disco fonográfico como som. O sentido musical está guardado na origem como *alétheia*.

Alétheia é outro nome para memória, não-esquecimento, música sendo memória não como *veritas*, mas como *alétheia*, conduz o músico à condição de aletófilo, aquele que performatiza em música uma memória própria e nos faz pensar o lugar do memorável na música como verdade.

Música não deseja provar nada como se prova numa tese acadêmico-científica, esse texto também não é uma comprovação de nada, talvez possamos dizer nestes termos que música guarda um saber que comprova a possibilidade de memória reunida em um lugar corporificado como obra espaço-temporal para escuta do que há de mais originário na aletologia humana: linguagem.

Notas

¹ Heidegger, *Platons Lehre der Wahrheit*, p. 237.

² Amado, *Gregório de Matos – obra poética*, p. 347.

³ Nietzsche, *Assim falou Zaratustra*, p. 68.

⁴ Amado, *Gregório de Matos – obra poética*, p. 347.

⁵ Barros, *O guardador de águas*, p. 44.

⁶ Vernant, *As origens do pensamento grego*, pp. 55-6.

Referências bibliográficas

AMADO, James. *Gregório de Matos – obra poética*. 2 v. Rio de Janeiro: Record, 1990.

BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. *Iliada de Homero*: vol. I. São Paulo: Arx, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *Platons Lehre der Wahrheit*. In: _____. *Wegmarken*. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1976, pp. 203-238.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

Resumo

Procuramos compreender a articulação entre linguagem e música na composição poética como saber originário das relações de mundo. A interpretação das produções humanas nos conduz à compreensão da musicalidade do corpo, do fenômeno musical como memória das relações primárias do conhecimento. Conhecer como método para descobrir a diferença que engendra realidade da criação e real da criatividade; o sentido do saber e apreender, ciência primeira que se funda no próprio da experiência musical.

Palavras-chave

Música e Linguagem; Teoria da Música; Música e Pensamento; Filosofia da Música.

Recebido para publicação em
abril de 2011

Abstract

We seek to understand the relationship between language and music in poetic composition as an originary form of knowledge of the world's relations. The interpretation of human production leads to the understanding of the body's musicality, of the musical phenomenon as a memory of primeval relationships of knowledge. Knowing as a method of discovering the difference that engenders both the reality of creation and the real in creativity; the sense of knowing and apprehending, the primary science founded on the proper musical experience.

Keywords

Music and Language; Music Theory; Music and Meaning; Philosophy of Music.

Aceito em
agosto de 2011