

TERCEIRA MARGEM

TERCEIRA MARGEM

Revista semestral publicada pelo Programa de Pós-graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Divulga pesquisas nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, voltadas para literaturas de língua portuguesa e línguas estrangeiras, clássicas e modernas, contemplando suas relações com filosofia, história, artes visuais, artes dramáticas, cultura popular e ciências sociais. Também se propõe a publicar resenhas críticas, para avaliação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, *Terceira margem* segue fiel ao título roseano, à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Coordenador: Luis Alberto Nogueira Alves

Vice-coordenadora: Martha Alkimin

Editor Chefe

Ricardo Pinto de Souza

Editores Convidados

Antonio Jardim, Jun Shimada, André Lira

Conselho Consultivo

Ana Maria Alencar • Angélica Soares • Eduardo Coutinho

João Camillo Penna • Luiz Edmundo Coutinho • Manuel Antônio de Castro • Vera Lins

Conselho Editorial

Benedito Nunes (UFPA, *in memoriam*) • Cleonice Berardinelli (UFRJ) • Emmanuel Carneiro Leão (UFRJ) • Ettore Finazzi-Agrò (Universidade de Roma La Sapienza – Itália) • Helena Parente Cunha (UFRJ) • Jacques Leenhardt (École des Hautes Études en Sciences Sociales – França) • Leandro Konder (PUC-RJ) • Luiz Costa Lima (UERJ/ PUC-RJ) • Manuel Antônio de Castro (UFRJ) • Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa – Portugal) • Pierre Rivas (Universidade Paris X-Nanterre – França) • Roberto Fernández Retamar (Universidade de Havana – Cuba) • Ronaldo Lima Lins (UFRJ) • Silvano Santiago (UFF)



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Carlos Antônio Levi da Conceição

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa (PR2)

Debora Foguel

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Decana

Flora de Paoli

FACULDADE DE LETRAS

Diretora

Eleonora Ziller Camenietzki

Diretora Adjunta de Pós-graduação e Pesquisa

Angela Maria da Silva Corrêa

TERCEIRA MARGEM



Música e Linguagem

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CIÊNCIA DA LITERATURA DA UFRJ
ANO XV • N. 25 • JULHO-DEZEMBRO/ 2011

TERCEIRA MARGEM

© 2011 Copyright dos autores

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Todos os direitos reservados

Pós-graduação em Ciência da Literatura/Faculdade de Letras/UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 – Bloco F – Sala 323
Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP.: 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ
Tel: (21) 2598-9702 / **Fax:** (21) 2598-9795
Homepage: www.ciencialit.letras.ufrj.br
e-mail: ciencialit@gmail.com

Projeto gráfico

7Letras

Editoração

Letra e Imagem

Revisão

Adonis Nóbrega da Silva | Aline Fernandes Menezes
André Lira | Bruna Salgado Baldez
Bruno Nascimento dos Santos | Isadora Fernandes de Oliveira
Jun Shimada | Luciana Silva Camara da Silva
Luiza Rodrigues Chapper | Marlon Augusto Barbosa
Rafael Silva Lemos | William Cunha de Freitas

Impressão

Nova Letra Gráfica e Editora

Os textos publicados nesta revista são de inteira responsabilidade de seus autores.

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura.
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-
Graduação, Ano XV, n. 25, jul-dez. 2011.

267 p.

1. Letras- Periódicos I. Título II. UFRJ/FL- Pós-Graduação

CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 1413-0378

SUMÁRIO

MÚSICA E LINGUAGEM

FILOSOFIA E MÚSICA: O BOLERO DE SER E NÃO SER! 11
Emmanuel Carneiro Leão

MÚSICA, LINGUAGEM, CONHECIMENTO E EXPERIÊNCIA 17
Flavio Barbeitas

A MÚSICA DA LINGUAGEM 41
Kátia Rose Pinho

LINGUAGEM E FORMAÇÃO HUMANA 55
Lílian do Valle

MÚSICA, LINGUAGEM E ABISMO 73
Eduardo Gatto

MUSICALIDADE: O PENHOR DE APRENDER E ENSINAR 93
Manuel Antônio de Castro

INFLUÊNCIA, INSPIRAÇÃO E IMPROVISÇÃO
COMO CATEGORIAS HERMENÊUTICAS 127
Marcia Sá Cavalcante Schuback

MADRIGALI GUERRIERI ET AMOROSI:
O LIVRO OXÍMORO DE CLAUDIO MONTEVERDI 149
Maya Suemi Lemos

MÚSICA E LINGUAGEM: CAMINHO PARA O SABER
ORIGINÁRIO OU PARA SABER O ORIGINÁRIO? 171
Celso Garcia de Araújo Ramalho

O CORPO DE BAILE DA LINGUAGEM DA VIDA	191
Ronaldes de Melo e Souza	
MÚSICA, LINGUAGEM E POLÍTICA:	
REPENSANDO O PAPEL DE UMA PRÁXIS SONORA	211
Samuel Araújo e Gaspar Paz	
“A ERA DAS MUSAS”: A MÚSICA NA POESIA ANTIGA	233
Carlinda Fragale Pate Nuñez	
SOBRE OS AUTORES	259

CONTENTS

MUSIC AND LANGUAGE

PHILOSOPHY AND MUSIC: THE BOLERO

OF BEING AND NOT BEING	11
Emmanuel Carneiro Leão	

MUSIC, LANGUAGE, KNOWLEDGE AND EXPERIENCE	17
Flavio Barbeitas	

LANGUAGE'S MUSIC	41
Kátia Rose Pinho	

LANGUAGE AND HUMAN FORMATION	55
Lílian do Valle	

MUSIC, LANGUAGE AND ABYSS	73
Eduardo Gatto	

MUSICALITY: THE PLEDGE OF LEARNING AND TEACHING	93
Manuel Antônio de Castro	

INFLUENCE, INSPIRATION AND IMPROVISATION

AS HERMENEUTICAL CATEGORIES	127
Marcia Sá Cavalcante Schuback	

MADRIGALI GUERRIERI ET AMOROSI:

CLAUDIO MONTEVERDI'S OXIMORAL BOOK	149
Maya Suemi Lemos	

MUSIC AND LANGUAGE: PATH TO ORIGINARY

KNOWING OR TO KNOW THE ORIGINARY?.....	171
Celso Garcia de Araújo Ramalho	

THE CORPS DE BALLET OF LIFE'S LANGUAGE.....	191
Ronaldes de Melo e Souza	
MUSIC, LANGUAGE AND POLITICS:	
RETHINKING THE ROLE OF A SOUND PRAXIS	211
Samuel Araújo and Gaspar Paz	
“THE AGE OF THE MUSES”: MUSIC IN ANTIQUITY'S POETRY	233
Carlinda Fragale Pate Nuñez	
ABOUT THE AUTHORS	259

MÚSICA E LINGUAGEM

FILOSOFIA E MÚSICA

O BOLERO DE SER E NÃO SER!

Emmanuel Carneiro Leão

Com o homem, rompe-se o silêncio da noite cósmica de ser e não ser. Desde então, é tão difícil ser música como não ser música. Na ambiência eletroacústica, surgiu na Itália entre os músicos eruditos a seguinte *buttata*: antes, o difícil era ser música. Hoje, não. Hoje o difícil é não ser música, pois tudo é música.

Essa *buttata* perde logo seu lugar de origem e sua data de nascimento quando se pensa a essência da música. Então, se há de sentir e perceber que sempre será difícil, senão impossível, em qualquer tempo e lugar, ser música sem não ser música, não ser música sem ser música. É que, por imposição do bolero de ser e não ser, não existe nada que não vibre e vibre, de algum modo. É a estranheza própria de ser e não ser homem de todo homem, cantada por Sófocles no famoso coro de *Antígona* (v. 332):

Πολλὰ τὰ δεινὰ
Κ'οὐδὲν δεινότερον
ἀνθρώπου πέλει

Muitas são as coisas estranhas,
nada, porém, pulsa sendo mais estranho
do que um homem

É este pulsar estranho de ser e não ser homem dos homens no homem que constitui a música originária, i. é, a essência da música, fonte de toda criação, interpretação e escuta musical. Trata-se de entoação tão exordial que flui por toda parte, no ruído não menos do que no acorde. Nem mesmo é possível remontar-lhe o fluxo, de vez que é dessa entoação primigênea que nasce todo vigor inaugural do ir e vir sonoro, de subir e descer qualquer escala. Assim todo homem, em simplesmente

sendo e não sendo, já sempre produziu em si qualquer música que venha a escutar e/ou deixar de escutar, que chegue a compor e/ou deixar de compor.

Tal é a lição que nos deixou com Sócrates de Atenas Diotima, a sacerdotisa de Mantinea, segundo o testemunho de Platão no diálogo *O banquete* (v. 205 b5):

...ἢ γάρτα ἐκρή ὄντος
 Εἶς τὸ ὄν ἰόντι δῖψου ἄιτία πᾶσα ἔστι ποίνσιζ'

em tudo que responder pela passagem
 De não ser para ser, qualquer que seja,
 É criação musical!

Essa passagem de ir e vir entre não ser e ser perfaz a musicalidade de toda a música. Nesses termos, a música é a arte do arqueiro zen, de que nos fala uma antiga estória chinesa:

Quando um arqueiro atira sem alvo, nem mira, sem arco, nem flecha, está na originariedade da arte de atirar. Quando atira para acertar, instala-se uma divisão entre atirar e acertar. Sente-se nervoso e hesita. Quando atira por um prêmio, então, fica cego. Vê dois alvos, o disco e o prêmio. É o mesmo atirador, mas, a divisão lhe quebra a unidade. Preocupa-se mais em ganhar do que em atirar. Vê mais o prêmio do que o alvo. A necessidade de vencer o faz perder a identidade entre o arqueiro e o alvo, entre arqueiro e flecha, entre arqueiro e a arte de atirar!

A música é a arte de atirar, numa composição, numa interpretação, numa escuta, sempre antigas e sempre novas, ritmo e melodia, harmonia e timbre, tanto do compositor como do intérprete, tanto do produtor, como do ouvinte. O pensamento chinês atingiu o auge entre 550 e 250 a.C.. No final desse período, viveu, pensou e morreu Chuang-Tzu, um dos maiores pensadores da humanidade. Suas estórias nos presentiam com a pujança criadora do taoísmo antigo. Uma delas fala do bolero de ser e não ser da música na natureza:

Quando a natureza magnânima suspira,
escutamos o assobio dos ventos,
que, em silêncio, desperta viva
música nos seres, soprando neles.
Já lhes escutastes o ressoar profundo?

Lá está a floresta no alto da montanha,
velhas árvores com fendas e rachaduras,
focinhos abertos, goelas profundas, orelhas em pé.

Ocos nos troncos, crateras nas pedras, veios na madeira.
Todos os buracos cheios d'água. Ouve-se tanto o mugir rouco
das profundezas, como o estrondo claro do trovão.
Assovios finos e gritos de comando, lamentações tristes
e flautas plangentes e afiadas.
Ventos suaves cantam timidez,
tempestades violentas rompem obstáculos
e de repente toda vibração cede.
Os últimos sons reboam em suspiros.
Já notastes como tudo treme e se apaga?

Yu e Wu responderam:
Vibração perpassa em silêncio todas as coisas
Surgem, então, os sons crescendo e esmaecendo.
Que vibração é esta?
Mistério de ser e não ser, música criadora!

Na música, como em tudo, é sempre o vazio que dá a possibilidade
de ser e não ser, de acordo com o *Tao-Te-King* de Lao-Tzu:

Trinta raios rodeiam um eixo,
mas é onde os raios não raíam
que roda a roda.

Vasa-se a vasa e faz o vaso,
Mas é o vazio que perfaz a vasilha.

Levantam-se paredes e se encaixam portas,
mas é onde não há nada
que se está em casa.

Falam-se palavras
e se apalavraram falas,
Mas é no silêncio
que mora a linguagem.

Ser presta serviços
Mas é não ser
Que empresta sentido.

Essência da música!

A essência da música não pode ser tocada, mas também não carece sê-lo. Pois a essência da música vem sempre pensada e não apenas em tudo que se toca e/ou se deixa de tocar, como em tudo que se é e/ou se deixa ser. É que a essência da música não é música nem ritmo nem melodia nem timbre nem harmonia. Também não é elemento, no sentido antigo de στοιχεῖον, como som e tom num acorde, como sintonia e distonia numa polifonia. Tudo isso já é música e assim supõe e cumpre a essência da música para vir a ser o que é e não é.

Ora, não ser nada de tudo que está sendo, de tudo que não é nem está sendo, não constitui privilégio da essência da música. Pertence a toda e qualquer essência. Assim, diz Heidegger, “quando se procura a essência da árvore, deve-se levar em conta e perceber que o vigor de ser e não ser que faz da árvore árvore não é uma árvore que se pudesse encontrar entre as árvores de uma floresta”. É da essência que vale o que os medievais diziam matéria primordial: *Nec quid, nec quale, nec quantum, nec ullum eorum quibus ens determinatur*, “não é quididade nem qualidade nem quantidade nem determinação alguma do que é e está sendo”. Para se referir a esse nada criativo, Aristóteles inventou uma formulação estranha: τὸ τὶ ἦν εἶναι, que Boécio traduziu para um latim não menos estranho: *quod quid erat esse*, “o que já sempre era de ser”. A essência é como se fosse pescada, o peixe que antes de ser já era sempre

pescada! Em sua essência, a música também já era sempre música antes de ser composta, tocada, escutada.

Está vigente aqui a pureza radical de todas as coisas, cantada por Hölderlin numa das estrofes do hino dedicado ao Reno:

*Ein Raetsel ist Reinentspnngenes. Auch
der Gesang kaum darf es enthuelen. Denn
wie du anfangst, wirst du bleiben,
so viel auch wirket die Not,
und die Zucht, das meiste naemlich
vermag die Geburt
Und der Lichtsrahl, der
Dem neugebornen begegnet!*

Um mistério o que brota da pureza,
nem mesmo a música consegue desvendar!
Por mais que possa a carência e a disciplina,
o mais poderoso é o nascimento e o raio de luz
que atinge a frente de quem nasce sempre de novo!

Num livro de 1939, *What to listen for in music*, Aaron Copland diz que todo compositor, intérprete e ouvinte são o que há de prático na música. Todo o resto é abstração, como essência. É o contrário do que Sócrates diz a Ião, o famoso músico-cantor de Homero.¹

Nota

¹ “– Sócrates – É o que me disponho a fazer, Ião, para explicar-te o que me parece ser a causa do que dizes. O dom de falares com facilidade a respeito de Homero, conforme concluí há pouco, não é efeito de arte, porém resulta de uma força divina que te agita, semelhante à força da pedra que Eurípides denomina magnética e que é mais conhecida como pedra de Heracles. Porque essa pedra não somente tem o poder de atrair anéis de ferro, como comunica a todos eles a mesma propriedade, deixando-os capazes de atuar como a própria pedra e de atrair outros anéis, a ponto de, por vezes, formar-se uma cadeia longa de anéis e de pedaços de ferro, pependentes uns dos outros; e todos tiram essa força da pedra. Do mesmo modo, as Musas deixam os homens inspirados, comunicando-se o entusiasmo destes a outras pessoas, que passam a formar cadeias de inspirados. Porque os verdadeiros poetas, os criadores das antigas epopeias, não compuseram

seus belos poemas como técnicos, porém como inspirados e possuídos, o mesmo acontecendo com os bons poetas líricos. Iguais nesse particular aos coribantes, que só dançam quando estão fora do juízo, do mesmo modo os poetas líricos ficam fora de si próprios ao comporem seus poemas; quando saturados de harmonia e de ritmo, mostram-se tomados de furor igual ao das bacantes, que só no estado de embriaguez característica colhem dos rios leite e mel, deixando de fazê-lo quando recuperam o juízo. O mesmo se dá com a alma do poeta lírico, como eles próprios o relatam. Dizem-nos os poetas, justamente, que é de certas fontes de mel dos jardins e vergéis das Musas que eles nos trazem suas canções, tal como as abelhas, adejando daqui para ali do mesmo modo que elas. E só dizem a verdade. Porque o poeta é um ser alado e sagrado, todo leveza, e somente capaz de compor quando saturado do deus e fora do juízo, e no ponto, até, em que perde todo o senso. Enquanto não atinge esse estado, qualquer pessoa é incapaz de compor versos ou vaticinar. Porque não é por meio da arte que dizem tantas e tão belas coisas sobre determinados assuntos, como se dá contigo em relação a Homero [...]”(PLATÃO, *Íão*, vv 533d–534e).

Tradução de Carlos Alberto Nunes, posta como referência à citação feita no final do texto pelos editores.

Resumo

Neste ensaio, Emmanuel Carneiro Leão mostra, em um diálogo rico com várias obras de pensamento e de poesia, a proveniência essencial de toda e qualquer música. A “essência” da música, longe de ser uma abstração, é a tarefa de um pensamento da música. Nesse sentido originário, toda música devém do silêncio e do nada, que alimentam e sustentam, como num bolero, tudo que é e, necessariamente, não é. A essência da música e a essência do ser, portanto, dizem o mesmo.

Palavras-chave

Música; essência; filosofia.

Recebido para publicação em
fevereiro de 2011

Abstract

In this essay, Emmanuel Carneiro Leão argues, in a rich dialogue with many works of thought and poetry, for the essential provenience of all and whichever music. The “essence” of music, far from being an abstraction, is the task of a musical thought. In this essential meaning, all music derives from silence and nothingness, which feed and support, like in a bolero, what is and, necessarily, is not. The essence of music and the essence of being, therefore, mean the same.

Keywords

Music; essence; philosophy.

Aceito em
julho de 2011

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 arquivamento, um ponto de fratura da contínua oposição entre sincronia e diacronia. Longe de ser algo abstrato e somente hipotético, um arquivamento 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 arquivamento, portanto, não se deixa traduzir e espelhar em fatos históricos, mas é sempre alguma coisa que nunca cessa de acontecer. Como arquivamento, 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 presenza*. 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

A MÚSICA DA LINGUAGEM

Kátia Rose Pinho

À primeira vista o título se mostra um despropósito. Talvez seja mais prudente falar “A linguagem da música”, todavia sobre o que não se sabe, se deve calar. Aventura-se a falar, pois, de onde já se está: na linguagem. Perscrutar a linguagem desde ela mesma faz com que aproxime de sua música, esta, diga-se de passagem, um tanto quanto misteriosa. Ao se atribuir à música tal qualidade se está penetrando no âmbito em que música e linguagem se inscrevem: o indizível. Como dizer o que é música se não a experienciando? Também não há palavras que possam dizer o que é linguagem enquanto linguagem sem que a ela se disponha em atenção e cuidado. Está-se, pois, diante de fenômenos que remetem aos versos do poema “Via Láctea”, de Olavo Bilac (1968, p. 45):

“Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo
Perdeste o senso!” E eu vos direi, no entanto,
Que, para ouvi-las, muita vez desperto
E abro as janelas, pálido de espanto...

E conversamos toda noite, enquanto
A via Láctea, como um pálido aberto,
Cintila. E, ao vir do sol, saudoso e em pranto,
Inda as procuro pelo céu deserto.

Dizeis agora: “Tresloucado amigo!
Que conversas com elas? Que sentido
Tem o que dizem quando estão contigo?”

E eu vos direi: “Amai para entendê-las!
Pois só quem ama pode ter ouvido
Capaz de ouvir e de entender estrelas.”

Este soneto mostra o diálogo entre o poeta e um interlocutor “amigo”, o qual pode ser tomado como a voz do senso comum, que o escarnece por “ouvir estrelas”. Esta ação se consubstancia numa insensatez (“Certo/ perdeste o senso!”). Em que consiste, porém, a perda de senso? Em ouvir estrelas? Estas emitem ondas sonoras, imperceptíveis, por certo, aos ouvidos humanos! Todavia, o poeta não apenas as ouve como também se põe a conversar com elas. Não é este o primeiro passo para que se possa, como o poeta ao ouvir estrelas, escutar a música da linguagem? Quiçá, se não se esquece que conversar não é mera troca de palavras ou de ideias com alguém. Em sua etimologia, encontra-se entre outros significados o de con-viver, que pressupõe afeto, visto que não se convive com o que se desgosta ou não se tem interesse. Conversar com estrelas, que a princípio soa como nefelibatismo, traz consigo a ação que vigora em todo o poema: ouvir. Este verbo, cujo radical vulgar *ouv-* advém do verbo latino *audio*, *is*, *ívil/i*, *ítum*, *íre*, o qual se liga à raiz indo-europeia **aus-* “orelha”, denota a percepção de som através do sentido da audição. Também ligado à audição está o verbo escutar, derivado do verbo latino *ausculto*, *as*, *ávi*, *átum*, *are*, ouvir com atenção. Na passagem do latim ao português, por dissimilação, cristalizou-se a forma “escutar” enquanto “auscultar” tornou-se uma forma culta, praticamente usada na acepção médica a partir do século XIX.

Ouvir, escutar, auscultar são verbos. Portanto, dizem “a ação, a atividade de um modo de ser possível, isto é, o vir-a-ser de uma possibilidade. Um modo de ser é um poder-ser, ou seja, uma possibilidade do viver, do existir, que vem a ser à medida que, na e pela ação, se faz” (Fogel, 1999, p. 210). Assim compreendidos, torna-se mutilante vincular o significado de tais verbos apenas ao sentido da audição, posto que evidenciam carizes diversos em correspondência à dinâmica de re(a)colhimento. Re(a)colher diz entrega-reunidora, a coparticipação na ação do que se faz audível. Esta coparticipação revela-se, também, como credenciamento da alteridade, isto é, acolher reunindo-se ao acolhido, resguardando o dizer do outro, fazendo-se escuta. Fazer-se escuta implica em se sintonizar na mesma cadência do que é dito, posto que todo dizer emana do silêncio. Assim sendo, silenciar é ação receptiva, não uma reação como se pode depreender das acepções encontradas no

dicionário (Houaiss, 2006). Compreendido enquanto ação, o silêncio se mostra como uma impossibilidade. Como dizer, pois, uma ação se não se deixando tomar por ela e, conseqüentemente, participando dela?

Silenciar é ter presente que “o silêncio não é o vazio, é a plenitude” (Lispector, 1999, p. 56). A plenitude predicada ao silêncio não é uma totalização estéril. Muito pelo contrário, acena para a integridade percebida por quem movido por um *páthos*, um afeto e *promovido* por ele, se põe na disponibilidade que “elide sujeito e objeto” (Andrade, 1976, p. 175), posto que se instaura um âmbito desde o qual a vigência da unidade é evocada, como se pode apreender dos versos finais do soneto de Olavo Bilac:

“Amai para entendê-las!
Pois só quem ama pode ter ouvido
Capaz de ouvir e de entender estrelas.”

“Amai para entendê-las!”. Sim. É preciso estar afeiçoado, perpassado de afeto para entender o que quer que seja, melhor, é necessário ser auscultar (“ter ouvido/capaz de ouvir e entender as estrelas”), fazer o movimento de se deixar ser/estar movido pelo interesse, pela intimidade¹ que se estabelece com o que afeta, no poema, “as estrelas”, no presente, pela música da linguagem. Desde este *páthos* e movido por ele, se é *promovido* às palavras de Heráclito: “*Auscultando* não a mim, mas o *Lógos*, é sábio concordar que tudo é um”.² Atente-se que se perpetra a unidade pela disposição de estar na mesma cadência do dizer do Lógos e para que se alcance este dizer necessário se faz silenciar. Tornar-se um com e no silêncio é o mesmo que possibilita experienciar o silêncio enquanto silêncio, isto é, o lugar em que se recolhe e acolhe, em abandono, a linguagem para de ela poder auscultar sua música, como procedeu a poetisa Alejandra Pizarnik (2001, p. 143):

silencio
yo me uno al silencio
yo me he unido al silencio
y me dejo hacer

me dejo beber
me dejo decir

Se apenas uma palavra constitui o verso inicial do poema é porque traz consigo a força de uma evocação, uma *provocação* a que se cuide do que se mostrará ao longo do poema. Não se trata de atribuir ao primeiro verso valor de um vocativo, mas percebê-lo como um *tópos*, como o lugar de reunião em que se realiza a *experienciação* revelada pelo e no poema, que por sua vez surge entretecendo-se nas malhas do silêncio para reunir e possibilitar que se realize, na mesma localidade, a outra *experienciação*, a do leitor.

O silêncio é o lugar de excelência do poema e, se ousa afirmar, que não apenas do poema, mas de tudo quanto há e é, porquanto eclosão da *Poiésis* se fazendo *Lógos*, isto é, tudo que há e é nasce, cria-se em e do silêncio e se mostra desde sua presença. Ao se instaurar o processo de interiorização, perfeccionado pelo e a partir do silêncio, torna-se possível a *experiência* dita nos versos,

yo me uno al silencio
yo me he unido al silencio

Unir-se ao silêncio dá a impressão de que o silêncio é algo/algum lugar do qual se está fora e ao qual se pode juntar-se, aproximar-se. Se o silêncio for tomado como um objeto ou ainda como uma extensão representativa, a abordagem é adequada, principalmente se prevalecer a ênfase no “eu” que inicia os dois versos e o silêncio for visto pela perspectiva subjetivista que lhe atribui o significado negativo de vazio ou de reação e não do âmbito desde o qual a vigência da unidade é evocada. Esta evocação mostra-se pelo verbo “unir” que não diz apenas aproximar, pôr-se em contato, mostra, antes, a conformação da unidade, a integração em uma unidade, atendendo ao apelo do que sustenta o princípio (*arché*) de todo dizer, a mensagem silenciosa do *Lógos*. Por e desde esta disposição, a poetisa pode afirmar: “*yo me uno al silencio*/eu me uno ao silêncio”. O que se revela neste verso é a *experienciação* da unidade tomada como determinação de um eu fazendo ação expressa pelo verbo

reincidir sobre si mesmo devido à forma verbal. O verbo pronominal faz voltar sobre o sujeito a ação verbal. Isto qualquer gramática ensina. O que ela, a gramática, não possibilita é ver o objeto indireto (silêncio) regendo toda a ação do verso. Se o silêncio não estivesse presente previamente não seria possível unir-se a ele, porque ele não é objeto e, sim, ação cujo movimento instaura a dinâmica de pertencimento que faz aparecer o sujeito/predicado, ou sujeito/objeto. Por esta perspectiva, o que se mostra no verso é o movimento de entrega que efetua e efetiva o pertencimento ao silêncio pela necessidade de fazer-se a si mesmo silêncio, pertencendo e sendo com ele neste pertencimento para poder viger no vigor de *Poiésis-Lógos*.

Esta necessidade é o princípio da liberdade a forjar o próprio como conquista a ser reconquistada para poder-vir-a-ser o que deve e precisa ser. Isto só é possível, contudo, porque a entrega já fora determinada, acontecera antecipadamente (“*yo me he unido al silencio/eu me uni ao silêncio*”), assim é porque “em tal ou qual experiência se entra, quando, de algum modo, já se está determinado por ela, nela ‘caído’ e, então, à sua escuta e à sua mercê” (Fogel, 1999, p. 209). A apropriação prévia explicita a decisão de ser una com e no silêncio, evidenciando a disposição de entregar-se e perpetrar o comum-pertencimento no âmbito do acontecer-apropriador,³ como revelam os versos,

y me dejo hacer
me dejo beber
me dejo decir

A segunda estrofe dá a conhecer o acontecer-apropriador, o evento que enquanto agente propicia um novo e mesmo acontecer. A conjunção “y”, iniciando a última estrofe, revela o acontecer-apropriante,⁴ o qual se realiza e se evidencia na coparticipação presente do acontecer expressa anaforicamente: “*y me dejo hacer/me dejo beber/me dejo decir* (e me deixo fazer/me deixo beber/me deixo dizer)”. Note-se, contudo, que a conjunção não adiciona ações ao que já se deu previamente tampouco tem caráter adversativo, antes traz à presença o que emerge da experienciação do acontecer-apropriador por se estar a seu sabor,

saboreando-o. Portanto, “deixar-se” diz o abandono consentido, o recolhimento acolhedor que reúne apropriando na propriedade do que é próprio desde a disposição ao acontecer-apropriador, ao silêncio. A partir deste abandono as ações se realizam, observando que a sequência em que se apresentam os verbos no infinitivo conduz às instâncias do acontecer edificado pelo âmbito dinâmico do silêncio.

A primeira instância a se mostrar é a do fazer: “*y me deajo hacer/me deixo fazer*”. Não se deve compreender este fazer como uma operacionalização ou ainda um produzir ao acaso. A experiência de ser harmonicamente na mesma sintonia, na unidade com o silêncio revela o “deixar-se *fazer*” acenando à espontânea submissão, compreendida como re(a)colhimento da força de realização do silenciar que resguarda em si o silêncio como princípio. O princípio se faz começo para e da poetisa, ou dito de outro modo, se faz começo do poetizar para que, assim sendo, a poesia se faça presente e se retraia no poder vir a ser não apenas poema, mas emergência da poetisa. Compreenda-se princípio e começo como desdobramento de uma única instância: a silenciosidade do silêncio. A partir da silenciosidade (princípio), o silêncio pode se configurar começo, melhor, geração, fundação de um momento inaugural. Toda gestação é silenciosa e se faz desde e no silêncio, veladamente, gestualizando para um produzir cuja ação invoca e provoca a realização da possibilidade de um poder vir a ser.

Como não se olvidou o âmbito de realização do acontecer, ou melhor, do comum-*pertencimento* ao acontecer-apropriador (o silêncio) dito nos versos anteriores, percebe-se o abandono, a entrega mais radical e necessária à tarefa de conquista de um próprio perfeccionado pela e na tessitura de um tempo cuja temporalidade e temporalização abstrai qualquer cronometragem, como evidencia o infinitivo verbal (*hacer/fazer*). Portanto, é possível perceber o acontecer desde a dinâmica de fazer e refazer-se, ou seja, retomada e repetição⁵ de um poder vir a ser que instaura a realização da possibilidade de se inaugurar quando imersa no próprio evento, como mostra o segundo verso: “*me deajo beber/me deixo beber*”. Não se trata, certamente, da ingestão de nenhum líquido tampouco se pode querer ver a liquefação do silêncio no verso lido. Antes, faz lembrar que durante a gestação não apenas o homem, mas todo

animal vertebrado superior está imerso no chamado líquido amniótico. Ao dizer que se deixa beber, a poetisa diz estar envolvida, absorvida e protegida por um âmnio,⁶ que é o próprio acontecer do silêncio, levando a considerar que, a partir dele é possível efetivar-se na conquista de um dizer, como está no último verso: “*me deajo decir*/me deixo dizer”.

Como pode ser isto “*me deajo decir*/me deixo dizer”? Dizer significa expor por meio de palavras alguma coisa. Ressoa aí a raiz indo-europeia **deik-/dik-*, qual seja, “mostrar”, fazendo com que se compreenda “dizer” como “mostrar com ou por meio de palavras”. Todavia há de se cuidar do que diz o verso: “*me deajo decir*/me deixo dizer”. Nele escuta-se o abandono, a entrega a um dizer anterior e esta ausculta possibilita à poetisa deixar-se dizer. Se deixar dizer não é o mesmo que dizer com a autoridade de um sujeito. A prevalência do dizer do poeta subsume-se ante um dizer que lhe é anterior e ao qual se pôs em ausculta, porquanto, todo dizer realiza-se a partir da ausculta. O que se fez auscultar foi a fala do próprio silêncio ao qual a poetisa uniu-se e, desde o qual emerge pelo vigor do que se mostrou no âmbito do acontecer-apropriador, propiciando-lhe vir a ser o mensageiro, o portador da mensagem deste acontecer que acontece na quietude do silêncio.

O silêncio se faz como escuta, quer dizer, como abandono atento, como entrega cuidadosa a isto que, assim, nesta e desde esta participação, se faz ação atividade, uma vez que tal transcendência é em si e por si mesma *ação, atividade*, isto é, autoexposição, fazer-se e aparecer desde si. (Fogel, 1999, p. 220)

Pôr-se em conjugação na ação de um agir, ou seja, ser desde a consonância de quietude, torna possível um modo de ser que se realiza na conquista da liberdade de poder vir a ser o que se é como revela o poema de Alejandra Pizarnik. Desde aí evidencia a abertura para todas as demais ações, inclusive, escutar a música do silêncio. Torna-se imprescindível, pois, estabelecer “um horizonte de cumplicidades imprevisíveis. [...] Ele [o silêncio] é muito mais uma energia do que uma forma, ele é uma central produtora de formas, não sendo necessariamente uma forma” (Portella, 1999, p. 15). Sendo em cumplicidade com o silêncio as formas aparecem, autoexpõem-se, fazem-se visíveis e/ou audíveis

desde si mesmas, como, então, não escutar a música da linguagem? O torvelinho do viver hodierno não mais conduz a esta senda, antes propicia que se distancie dela por não haver mais tempo para doações sem retorno imediato. Todavia, se não se doar à escuta não é possível perceber nem a linguagem menos ainda sua música. Para tal é preciso estar dis-posto ao que se dá e torna audível o já sempre escutado. Instalado no âmbito da abertura do que sempre esteve presente percebe-se que a música da linguagem é sentido, sentimento em todos os sentidos e intersecções sensoriais. A dimensão do seu ser é a dimensão da possibilidade de poder-ser-escuta perfazendo-se a partir da “possibilidade de con-verter em com-posição instâncias substantivas fenomênicas, instâncias substantivas que sejam e/ou façam o movimento em direção ao mostrar-se” (Jardim, 2005, p. 80). Deixar-se tomar pelo ritmo pregnante da linguagem, corresponder-lhe, permite que se perceba que não se tratam de coisas distintas, música de um lado e linguagem de outro. Ao se propor a escuta da “música da linguagem”, propõe-se o pertencimento a unidade de um evento que se mostra singular pela sua pluralidade.

Nota-se, pois, que se está a tratar de um evento do qual não se está fora e ao qual se possa aproximar-se ou adentrar, pois nele já se está. Como explicar? Como formular descritivamente tal evento de modo a torná-lo assimilável? Não há como explicá-lo e por um motivo muito simples: se se desfizer a dobra, esta deixa de ser o que é: dobra. Etimologicamente “explicar” é trazer para fora da dobra, desdobrar. Carece, então, que se faça o movimento de volta para a dobra! Mais não seja: refletir. Porém, sendo “mais fácil reagir do que refletir” (Valéry, 1999, p. 170), deixa-se de lado a ação, que convoca à reflexão, para exibir uma reação que pode ser representada, formulada e aceita como verdade, ou ainda como absoluto. Não há como representar a música menos ainda a linguagem. Aliás, ambas não são representação, escapolem da esfera da representação conceitual ditada pelos preceitos da D. Lógica da Razão, uma senhora de bengala e salto alto, que se nunca pôde ver a “tarde sentada sobre uma lata ao modo que um bentevi sentado na telha” (Barros, 2007) também não sabe ouvir com os ouvidos da parte de trás da cabeça. Não é demais lembrar: “é de fenômenos sutis que estamos tratando” (Rosa, 2001, p. 120), o que exige tão somente que se deixe

envolver pela mesma luz, pela claridade que os revela⁷ e para tanto talvez seja necessário “aprender primeiro a existir no inefável” (Heidegger, 1995, pp. 33-34).

Se inefável diz o que não se fala, que estranha aprendizagem é esta a que se deve submeter em primeira instância? Aprender de modo algum se refere à aquisição de um conhecimento utilizável, tampouco submissão a um saber institucionalizado ou pré-determinado por algo ou alguém. Trata-se antes de experienciar o que não se fala, o que não é de modo algum emudecer ou perder a fala. Trata-se de se subtrair à tagarelice, ao palavrório vazio a fim de não apenas apaziguar necessidades momentâneas, mas também de pôr sob a égide de um “ismo” qualquer o que se diz e assim, adequar a um conceito, a uma definição apressada, conseqüentemente, descuidada. Aprender o inefável acena à disposição de Cura, do cuidado e desde e neste cuidado deixar que se realize a música da linguagem enquanto “diálogo originário”, ou seja, “a apelação sempre sem palavras do que nos é destinado”.⁸ Não é de bom alvitre dizer que o pensador chama “diálogo originário” ao silêncio, como modo de traduzir em uma única palavra “apelação sempre sem palavras do que nos é destinado”. Se “apelar” é dirigir-se a alguém, falar a alguém (e de algum modo, é também chamar atenção para o que se tem a dizer), como pode, pois, esta apelação acontecer sem palavras? Porém, por que se precisa sempre de palavras? Ainda que lancem em direção à (é o que etimologicamente diz “palavra”) linguagem, é uma das possibilidades de a linguagem se mostrar, não se restringindo unicamente a esta. O “que nos é destinado”? A apelação, ora! É o que o pensador disse, pois não? Certamente, todavia “o que nos é destinado”? Sabendo que destinar diz fixar, prender, pode-se perguntar: o que nos é prende, nos fixa no mundo? A “apelação sempre sem palavras do que nos é destinado”! Ou melhor, vigor vigente da linguagem.

O homem olvidou-se que o Ser se abriga na linguagem e ele, enquanto homem que é, é um ser vivente⁹ adotado pela linguagem, pois é ela que lhe concede a possibilidade de poder-vir-a-ser o que é, presença no mundo enquanto diálogo. Descurado para com a linguagem e, conseqüentemente, esquecendo o Ser, o homem tecnicizou-se a tal ponto que tudo precisa estar revestido de sentido humano para que assim ele,

homem, torne-se sujeito-criador e confira sentido, do ponto de vista de sua humanidade (ou do que concebe como sendo sua humanidade), ao mundo que o cerca, ainda que hoje já não saiba o que confere a si humanidade ou o que o faz ser humano. Talvez precisasse tão somente Ser, sem adornos e adereços.

Por outro lado, o olvidamento da linguagem evidencia não apenas o descuido para com o que se diz, como também confere à linguagem o caráter de meio de expressão de um sujeito falante a comunicar suas ideias. Desta perspectiva a linguagem deixa de ser o que permite a cada um que se mostre e se oculte no seu dizer para constituir-se um objeto atrelado à língua. Língua, enquanto objeto de estudo, um organismo que conforma um sistema passível de ser amplamente estudado por parâmetros tecno-científicos. Importante que assim se proceda. Afinal o homem é um sujeito falante! Contudo há de se pensar que a linguagem não é uma expressão desse sistema e se apresenta sendo enquanto tal: linguagem. Lembrando as palavras do professor Manuel de Castro,¹⁰ “a língua é o corpo vivo da linguagem e a gramática o esqueleto da língua”. Corpo e esqueleto podem ser estudados em sua “materialidade” e, mais ainda, em partes. O mesmo não se dá com a linguagem. A linguagem acontece a partir de si mesma, e se revela música das musas: “Apelação sempre sem palavras do que nos é destinado”, isto é, mostra-se canto de memória que revela “ser o homem um indivíduo e, como tal, sendo assim ele mesmo e a espécie inteira, de tal sorte que a espécie inteira participa no indivíduo e o indivíduo na espécie inteira”.¹¹ Não se trata de memória genética ou algo que o valha. O homem, sendo um ser histórico, é inscrito no tempo e esta inscrição dá-se a partir da e na linguagem, não sendo esta propriedade particular de cada homem individualmente tampouco começando nele. Ela acontece, se mostra e, concomitantemente, apropria o homem, o adota, ainda que este não perceba esta adoção e se creia detentor de faculdade superior porquanto só a espécie humana se manifesta desde a linguagem, a falar e a dizer-se, embora não saiba dizer quando começou esta ação. Que importa saber quando e/ou em quem começou a ação da linguagem? Sempre sem palavras esteve e está presente ressoando a música do mundo, pois como diz o poema “Memória” (Hölderlin, 1991, p. 429): “O que fica, os

poetas o fundam”. O que permanece foi gerado no seio de Mnemósine e entregue ao homem/poeta¹² para que este desse a conhecer aos outros homens a música da linguagem.

Não se olvida, porém, que esta música sem dono, sem voz enunciadora, que vigora desde si mesma, anterior a qualquer representação, exige o experienciar silencioso do instante em que esta se apresenta, se re-vela. Desde este silêncio instaurador se dá a possibilidade de experiência do *Lógos-Poiesis*. Heráclito de Éfeso procedeu a esta experiência e no-la disse: “Auscultando não a mim, mas o *Lógos*, é sábio concordar que tudo é um”. O *Lógos* se apresenta como sendo e não-sendo o mesmo do pensador, mortal, transitório. Entre o transitório do pensador e o permanente do *Lógos* instaura-se a condição de ser: temporalidade que traz consigo o tempo de toda a humanidade, se perfazendo ausculta. Todo auscultar conclama o abandono não apenas para credenciamento do outro, mas principalmente para re(a)colher interiorizando o que é dito. Desde e neste instante de re(a)colhimento dá-se a vigência do *Lógos* que eclode em e do silêncio a (se) revelar a tessitura de “uma sonora ou silenciosa canção”.¹³

Notas

¹ Alude-se à intimidade que prevalece no prefixo *inter-*, que compõe a palavra interesse.

² οὐκ ἔμοῦ, ἀλλὰ τοῦ λόγου ἀκούσαντας ὁμολογεῖν σοφὸν ἔστιν ἐν πάντα εἶναι. (Cf. Heráclito, 2005, p. 71).

³ Trata-se de “o âmbito dinâmico em que homem e ser atingem unidos sua essência” (HEIDEGGER, 1973, pp. 377-385), o qual se compreende como o lugar (silêncio) em que acontece a poesia da qual irrompe poeta e poema.

⁴ Resgata-se o valor verbal da desinência *-nte*, presente no participípio presente latino.

⁵ O destaque conferido ao prefixo *re-* chama a atenção para o sentido intensificador e não apenas iterativo que lhe é característico.

⁶ Palavra derivada do grego *amnion*, usada para designar “membrana que, desenvolvendo-se em torno do embrião dos vertebrados superiores, forma o saco ou cavidade amniótica em que está contido o líquido amniótico, o qual se destina a proteger o embrião contra choques e aderências” (cf. HOUAISS, 2006).

⁷ A expressão grega φαίνομενον, a que remonta o termo “fenômeno”, deriva do verbo φαῖν-εσψαι, que significa: mostrar-se e, por isso, φαίν)μενον diz o que se mostra, o que

se revela. Já em si mesma, porém, $\phi\alpha\leftrightarrow\nu\epsilon\sigma\psi\alpha\iota$ é a forma média de $\phi\alpha\leftrightarrow\nu\omega$, trazer para a luz do dia, pôr no claro. $\Phi\alpha\leftrightarrow\nu\omega$ pertence à raiz $\phi\alpha-$ como, por exemplo, $\phi\lambda\omega$, a luz, a claridade, isto é, o elemento, o meio, em que alguma coisa pode vir a se revelar e a se tornar visível em si mesma. Deve-se manter, portanto, como significado da expressão “fenômeno” o que se revela, o que se mostra em si mesmo.

⁸ HEIDEGGER, 2005, p. 137.

⁹ Recupera-se o valor verbal do participípio presente latino do verbo *vivo, is, vixi, victum, vivere*.

¹⁰ Apontamentos da aula ministrada em 12. abr. 2006.

¹¹ KIERKEGAARD, 1930, p. 44. Tradução livre a partir da espanhola feita pelo prof. Jose Gaos: “Ser el hombre un individuo y, como tal, a la vez él mismo y la especie entera, de tal suerte que la especie entera participa en el individuo y el individuo en la especie entera”.

¹² Compreende-se por poeta não apenas aqueles que fazem versos, mas pintor, músico, escultor, enfim todos aqueles que eclodem a partir da apropriação do que lhes é próprio, correspondendo à necessidade de co-nascimento com o que lhe toma.

¹³ MEIRELES, Cecília. Epigrama nº 1. In: *Obra poética* em volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, p. 81.

Referências

- ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES, HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Introd. Emmanuel Carneiro Leão; trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. 4 ed., Bragança Paulista: São Francisco, 2005.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. 9ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- BARROS, Manoel de. *Poeminha em língua de brincar*. Ilust. Martha Barros, Rio de Janeiro: Record, 2007.
- BILAC, Olavo. *Poesia*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Agir, 1968. (Col. Nossos Clássicos)
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. 5ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FOGEL, Gilvan. *Da solidão perfeita*: escritos de filosofia. Petrópolis: Vozes, 1999.
- FOGEL, Gilvan. O desaprendizado do símbolo (A poética do ver imediato) In: *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, nº 171, pp. 39-51, out./dez.2007.
- HEIDEGGER, M. *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein, São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Col. Os Pensadores, vol. XLV)
- HEIDEGGER, Martin. *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Trad. Helena Cortés e Arturo Leyte. Madrid-ES: Alianza Editorial, 2005.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. rev. e apres. Márcia S. C. Schuback. 2 ed. Petrópolis-RJ: Vozes; Bragança Paulista: EDUSEF, 2006.

- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006. 1CD-Rom.
- JARDIM, Antonio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*. Uma sencilla investigación psicológica orientada hacia el problema dogmático del pecado original. Trad. José Gaos. Madrid: Revista de Occidente, 1930.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Filosofia grega: uma introdução*. 1ª ed., Teresópolis-RJ: Daimon, 2010.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar*. Vol. II, 2 ed., Petrópolis: Vozes, 2000.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopra de vida* (Pulsações). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MEIRELES, Cecília. *Obra poética* em volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caetano*. São Paulo: Cia. de Bolso, 2005.
- PIZARNIK, Alejandra. Árbol de Diana. In: *Poesia completa*. 2 ed., Barcelona: Lúmen, 2001.
- PORTELLA, Eduardo. Os paradigmas do silêncio. In: LOBO, Luiza (org.). *Globalização e literatura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, pp. 11-19.
- ROSA, João Guimarães. O espelho. In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, pp. 119-128.
- VALÉRY, Paul. *Varietades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Resumo

A música da linguagem conforma uma unidade, cujo princípio impõe que não se pense a ambas separadamente, porquanto se trata de instâncias substantivas que se mostram desde o silêncio. Destarte, proceder à ausculta do silêncio é pôr-se na disponibilidade de comum-perencimento ao *Lógos*, acontecer-apropriante e, assim, poder escutar sua música.

Palavras-chave

linguagem; silêncio; música; poesia.

Recebido para publicação em
março de 2011

Abstract

The song of language configures a unity whose principle requires not the consideration of each separately, as they are substantive instances that show themselves from silence. Thus, to listen to silence is to put oneself on the availability of belonging-together to *Logos*, the event of appropriation, and therefore to be able to listen to its music.

Keywords

language; silence; music; poetry.

Aceito em
agosto de 2011

LINGUAGEM E FORMAÇÃO HUMANA

Lílian do Valle

A reflexão da linguagem é, a uma só vez, reflexão sobre os últimos e os primeiros problemas da filosofia, não porque ela os reabsorva, mas, bem ao contrário, porque é, para eles, uma encruzilhada privilegiada, que parte em todas as direções.¹

É tão vasto o terreno de reflexões descortinado pelo tema da linguagem que é quase impossível vislumbrar toda a gama de interesses que atrai. Particularmente no que concerne à investigação sobre o humano e sobre a sociedade, a linguagem está sempre presente, como cerne daquilo que deve ser pesquisado e fazendo ser as possibilidades e os limites do próprio pensamento. Como, pois, ignorar a enorme relevância que adquire para a reflexão sobre a formação humana?

E se, além disso, considerarmos que o compromisso com a formação humana define, antes de tudo mais, a exigência da autonomia, então a questão da linguagem não pode deixar de se relacionar ao problema da autocriação. Ora, aqui, como em tantos outros domínios, a linguagem se apresenta como modelo e como sintoma. Modelo, a linguagem é, ao mesmo tempo, *instituição* e atividade *instituinte*. Mas, sintoma, ela nos deixa entender nosso *modo de relação* como essas duas dimensões inelimináveis da existência individual e coletiva.

Tomando como base o *Ensaio sobre a origem das línguas*, de Jean-Jacques Rousseau, nosso propósito aqui será de examinar as diferentes camadas em que a linguagem se manifesta tais como a leitura percussiva de dois especialistas ajuda a descortiná-las, para em seguida refletir sobre o sentido que essas considerações podem ganhar no campo da educação.

Primeira aproximação: *instrumentalidade versus expressividade*

Porque o valor de um texto filosófico não se mede apenas pelas elucidações a que dá diretamente acesso, mas igualmente pela fecundidade das reações, comentários e análises que suscitou, o *Ensaio sobre a origem das línguas*, de Jean-Jacques Rousseau, pode seguramente ser contado entre os grandes textos já produzidos sobre a linguagem. Com ele se reintroduzem questões que o campo da educação tem sem dúvida muito negligenciado, ainda que devam ser dadas como essenciais para toda reflexão sobre a formação humana, já que dizem respeito diretamente à emergência do sujeito e da sociedade.

Fiel a um estilo, aqui como no *Discurso sobre a origem da desigualdade entre os homens*, Rousseaubusca remontar às *origens e causas* do advento da linguagem – reencontrando, na situação primitiva em que a natureza ainda domina, o primeiro gesto de ruptura, a primeira instituição, o fio da história da espécie humana, sempre encarnada nas sociedades concretas que o autor retraça. A palavra, “primeira instituição social”, é o que distingue o humano dos demais viventes; na história, ela se estabelece como diversidade linguística correspondente à pluralidade das sociedades humanas.² Mas a palavra tem apoio em causas naturais, que antes disso fizeram ser uma protopalavra ligada à simples sobrevivência. “Grito da natureza”, esta linguagem primitiva se reduz à comunicação gestual característica da ação, composta por designações concretas, sempre particulares, por onomatopeias. É que, para manifestar adequadamente as necessidades, o gesto era amplamente suficiente. Se a primeira clivagem estabelecida pelo *Ensaio* é, pois, aquela que traça a fronteira entre a natureza e o artifício humano, a segunda, que sobre ela se apoia, é a que permite distinguir, como Jean Starobinski evidencia, o caráter *instrumental* da língua de sua função *expressiva*.

Nenhuma dessas duas distinções deve, porém, ser vista como originalidade do *Ensaio*: pelo contrário, elas parecem dar continuidade à análise aristotélica que, distinguindo a *phōnē* animal do *logos* humano, afirma o caráter natural e imediato da primeira, por oposição à convencionalidade da linguagem propriamente humana;³ e coloca igualmente em relevo a distinção entre a função *instrumental* – ou meramente

demonstrativa – dos signos e sua função *comunicacional* – já presente, afirma Aristóteles, no animal.⁴

Assim, num primeiro momento, rompendo o espesso silêncio da natureza em que vagam, indistintos e solitários, os humanos, emerge uma palavra primitiva, língua das hordas, limitada e rudimentar.

A língua da horda é a da necessidade material; é a linguagem do pedido de ajuda. Ela comporta uma primeira emergência: “o grito da natureza”, que é ainda inarticulado. Ela é sobretudo linguagem de ação, composta de gestos indicativos ou imitativos; a linguagem vocal se desenvolve para se fazer onomatopéia (que é a forma vocal da linguagem de ação). Essa língua é evidentemente “grosseira e imperfeita”. Ela é, no entanto, uma língua *universal*.⁵

Universal, porém “grosseira e imperfeita”, a linguagem primitiva não comporta recursos lógicos e é inapta para as abstrações, permanecendo prisioneira do instante e restrita à designação do particular.

É então que intervém a grande ruptura implicada pela *expressão*: e é a passagem do nomadismo para o sedentarismo, segundo Rousseau inteiramente fortuita e circunstancial, que traz consigo essa grande mudança, a introdução da *palavra* e da *entonação*. Não tendo raízes na natureza, a nova ruptura é artificialidade que marca a própria origem da sociedade: para que emergissem idiomas e “nações”, foi preciso, diz o autor, que o ser humano, libertando-se do imperioso jugo da necessidade material, descobrisse as novas exigências do reino do desejo e da paixão, pois, se “as necessidades ditaram os primeiros gestos, as paixões arrancaram as primeiras vozes”.⁶ Até aí, bastara a quem somente queria indicar sua fome ou sua sede a instantaneidade da gesticulação; mas, uma vez despertada a força do sentimento, torna-se imperativo captar o interesse amoroso, e por isso faz-se preciso apelar para as inflexões e acentuações da voz, capazes de “comover o coração e inflamar as paixões”, de encadear os sons segundo o curso de um tempo que somente a palavra inventa.⁷

Originam-se assim os primeiros idiomas – no plural, pois, como vimos, a perda da língua universal dos gestos corresponde à ruptura da homogeneidade que caracterizava o humano estado de natureza e o

aparecimento dos grupos sociais diferenciados. Eis como Rousseau instala, desde o início, a linguagem sob o signo do paradoxo, o progresso na comunicação entre indivíduos se realizando ao preço do isolamento dos grupos:

Tendo desenvolvido seus idiomas próprios, suas particularidades culturais, os grupos se fazem mais estrangeiros uns aos outros do que jamais o foram os indivíduos solitários dos começos. A socialização, que reduz a separação em um sentido, não pode evitar produzi-la e aumentá-la em um outro sentido.⁸

Como frisa Starobinski, esta é, contudo, para Rousseau, a época de ouro da comunicação humana, momento de plenitude da linguagem e do sentimento: pois as primeiras línguas são feitas de ritmo e de entoação, respondendo não à necessidade material, à razão operosa, mas ao impulso do sentimento e ao desabrochar do desejo nos momentos de vacância, de lazer, de festa e de fruição que pontuam a vida ativa da sociedade primitiva: e “o canto e a dança, verdadeiros filhos do amor e do lazer, transformam-se em divertimento, ou antes na ocupação de homens e mulheres ociosos e reunidos em grupos”.⁹ Tendo por causa as paixões, esses primeiros idiomas são compostos por tropos, metáforas, translações, hipérbolos.

Firmemente enraizadas na afetividade, as primeiras línguas são, na concepção rousseuniana... Música.

Aqui como no *Ensaio sobre a origem das desigualdades*, a “palavra-música” se estabelece como ideal linguístico para Rousseau, no qual a comunicação atinge o grau máximo de sua expressividade:

Os sons da melodia não agem sobre nós *apenas como sons*, mas como *sinais* de nossas afecções, de nossos sentimentos; é assim que *excitam em nós os movimentos* que exprimem, cuja imagem reconhecemos.¹⁰

A comunicação direta possibilitada pela melodia faz com que aos sons corresponda imediatamente um movimento, uma mudança em nossos sentimentos, *sem qualquer intervenção da razão*: ela estabelece, sob esse pano de fundo da primazia estética – dessa força incoercível das

sensações que não caracteriza, no humano, qualquer excepcionalidade, senão seu pertencimento ao conjunto dos viventes – a base de toda moralidade.

O vínculo entre as sensações e a moralidade havia sido descrito por Aristóteles em termos de uma progressão:

O homem é, entre todos os animais, o único a ter a palavra (*logos*). A voz (*phōnē*) é o signo da dor e o prazer e por isso pertence [também] aos outros animais: sua natureza permite-lhes ter a sensação da dor e do prazer e de significá-lo entre si. Mas a palavra (*logos*), quanto a ela, serve para exprimir o útil e o nocivo e, em seguida, também, o justo e o injusto. Tal é, com efeito, o próprio do homem entre todos os animais: somente ele tem o sentimento do bem e do mal, do justo e do injusto, e os outros valores...¹¹

Nesses termos, a excepcionalidade humana estaria caracterizada, na análise aristotélica, pela posse do *logos-palavra*, da razão-linguagem-discurso, que seria o único acesso à moralidade.¹² Em Rousseau, o liame entre sensação e moralidade é, ao contrário, assegurado pela *palavra-música*, linguagem expressiva que, superando a mecânica instrumentalidade, faz ressoar os afetos. A expressividade não está presente no grito da natureza, na pura experiência dos sentidos, mas nem tampouco advém do trabalho sempre mediato do *logos*: ela é garantida pelo “efeito moral” que decerto “recebemos através dos sentidos, mas dos quais esses últimos são apenas as causas circunstanciais”.¹³

É este o contexto em que a música desponta, para Rousseau, como paradigma da linguagem ideal. Desde então, ainda que a idade de ouro “em que a palavra, música, dança, poesia eram confundidas” esteja para sempre revoluta, este ideal servirá para ressaltar a perda cada vez mais profunda da intenção expressiva que obriga as línguas da civilização a irem em busca do que Starobinski denominará “um suplemento de energia”.¹⁴

Na civilização, a palavra vai perdendo sua força, sua acentuação e suas inflexões, tornando-se lógica, fria e monótona; a música, por sua vez, seguirá seu caminho, e a melodia, expressão da alma, verá sua supremacia ameaçada pelas virtuosidades

harmônicas dos músicos modernos. Quanto à poesia, confiada à escrita, ela perderá o poder soberano que a caracterizava em Homero e nas grandes obras da tradição oral. Toda aquisição do progresso não é senão o reverso de uma perda essencial.¹⁵

A língua dos civilizados é incapaz de assegurar uma comunhão pela expressão, embora tenhasse tornado um meio eficaz de ação. Palavra útil, inodora e impessoal, vã palavra, jactância, superficialidade, os idiomas contemporâneos não são capazes de veicular a paixão e a vida, mas evidenciam a triste realidade de uma civilização que mergulha na ilusão, no engano e na falsidade.

Instala-se, comenta Starobinski, um “novo silêncio” em que vagueiam, solitários... os modernos. A linguagem enfraquecida corrói o que antes se construiu, sem nada deixar no lugar. E os humanos voltam a estar acuados ao instante, à fugacidade da ação: não há como negar a genialidade premonitória de Rousseau, que anteviu até que isso daria lugar a uma nova filosofia.¹⁶

Segunda aproximação: *comunicabilidade versus retórica*

Prefaciando a edição brasileira do *Ensaio*, Bento Prado Junior propõe uma outra leitura da obra rousseauiana, que substitui a “primazia do triângulo desejo-representação-presença junto a si [...] as noções de força, imitação e interpretação”.¹⁷ Trata-se, portanto, de arrancar a análise da linguagem rousseauiana do solo em que foi solidamente fincada pela filosofia da consciência, marcado pela referência contínua à verdade *lógica*, pela exigência expressa de transparência, pela sobrevalorização da *função representativa*. De fato, do ponto de vista do que, desde Derrida, ficou conhecido como “concepção logocêntrica”, a linguagem deve, tanto quanto possível, apresentar, presentificar aquilo que é; deve, tanto quanto possível, fazer o caminho do acesso direto à verdade – e é inegável, como vimos, que, longe de escapar a estas exigências, a análise de Rousseau se apresenta como terreno privilegiado de sua realização. Bento Prado Jr. sugere, no entanto, uma inversão radical de perspectiva, pela qual – vez que as línguas da civilização já não podem expressar a

fidelidade à presença desde todo sempre perdida – a obra de Rousseau passaria a dar acesso a uma crítica da linguagem que prioriza sua função “oblíqua” e sempre subjetiva de *interpretação*.

São dois os gestos teóricos que definem o horizonte da ideia de interpretação: a escolha da música – linguagem indireta por excelência – como paradigma de qualquer linguagem e o questionamento da comunicação por uma reflexão sobre as condições da *intersubjetividade*. Mas, com a obliquidade essencial da linguagem assim reconhecida, é o quadro da *epistème* clássica que sofre implosão: a destruição da concepção lógico-gramatical da linguagem tem, de fato, muitos ecos no campo do pensamento. A ideia da interpretação, assim fundada, repercute imediatamente – passando da ótica do receptor à do emissor – na ideia de *imitação*: a imitação, nas línguas como a música, liberta-se do paradigma pictórico, do império do olhar, e corta toda ligação com a ideia de representação.¹⁸

De forma superficial, a música tem, tanto quanto a pintura, uma *função representativa*; a diferença crucial estaria no fato de que a música é capaz de dar acesso também ao irrepresentável, ao silêncio, ao invisível. Por isso, afirma Bento Prado Jr., a universalidade da música não advém, na obra de Rousseau, de seu poder de *representação*, mas de sua capacidade de realizar uma “mimética generalizada”: não se funda, pois, na presença, mas exatamente no distanciamento que garante sua “independência em relação à passividade do entendimento e da sensação.”¹⁹

Este afastamento condiciona o que Bento Prado Jr. denomina de “natureza indireta ou oblíqua” da imitação. A linguagem existe porque o humano *se distanciou* da natureza; realizando-se, portanto, necessariamente como transgressão da natureza selvagem e muda, a música só presentifica a natureza pela afirmação de *sua diferença* – como comentou Derrida.²⁰

É a obliquidade da imitação que fornece a unidade destes dois movimentos contraditórios, na aparência, da linguagem que ultrapassa e excede a natureza, para alcançá-la. Se a imitação deve ultrapassar a natureza para alcançá-la – e aí acreditamos encontrar o “paradoxo” mais profundo da ideia de imitação – é porque é apenas pela *imitação* que a natureza se mostra e se deixa ver.²¹

A linguagem exerce sua função imitativa quando é indireta, quando afeta a alma e a disposição do coração, sem necessariamente representar as coisas, que são apenas a ocasião destas afecções. Longe se está do sentido cognitivo da palavra: “É no coração do homem, e não diante do seu olhar, que se anima o espetáculo da natureza”.²² A *força* da linguagem não reside no poder de *fornecer imagens* às coisas, mas no poder de *pôr* a alma *em movimento*, de colocá-la numa disposição que torne visível a ordem da natureza.²³

Se a leitura de Starobinski ressaltava a exigência de ruptura em relação a uma visão redutora da linguagem, que deixa na sombra a exigência de sentido, a livre atribuição do valor, o comentário que Bento Prado Jr. oferece para o *Ensaio* põe em evidência a atividade do sujeito, sua liberdade criadora, presente já “desde o nível mais elementar da percepção”:

Já na sensação [...], que jamais é livre de impressões morais, a interpretação está em ação e determina o sentido da experiência do objeto. [...] Rousseau mostra que nenhum sentido pode colar às sensações sem o exercício do julgamento e, portanto, da liberdade. A constituição da própria ideia de coisa, a superposição dos diversos campos sensoriais que a torna possível, tem como condição a livre interpretação dos dados da passividade, quer dizer, a “comparação”.²⁴

Não há acesso direto, nem às coisas, nem aos outros: renunciando ao ideal de transparência, a reflexão de Rousseau projeta o espaço aberto pela linguagem para o poder de intervenção que acompanha a experiência humana no mundo:

É a mesma obliquidade notada na relação entre o universo da linguagem e o universo do real que se reproduz, agora, na mediação que a linguagem estabelece entre as almas: cortando a relação direta da representação, a teoria rousseauniana da linguagem corta, também, a relação direta da *comunicação*. Se a linguagem dá acesso ao “quadro da Natureza” apenas renunciando a figurá-lo diretamente, ela estabelece a comunicação entre as almas apenas renunciando a uma comunicação igualmente direta. De um lado, a linguagem mostra as coisas apenas ao excitar os sentimentos que *acompanham* a visão do quadro; de outro, ela torna-se comunicativa apenas quando visa a algo de diferente da mera comunicação.²⁵

Essencialmente imitativa, a linguagem musical representa as coisas indiretamente, agindo sobre os sentimentos que as representações provocam. A sensação musical é então, para Rousseau, e paradoxalmente, “insensível”: ela não se limita ao ouvido, e dá acesso a um universo moral; e ela o faz de forma irrefletida, obscura, que transtorna a concepção clássica da comunicação, em que a informação é o elo cognitivo que apoia o mútuo reconhecimento e a relação entre um emissor a um receptor. Por si só, a música teria o poder de criar uma outra forma de relação, comenta Bento Prado Jr: uma “cumplicidade sem reflexão”. Mas essa não se realiza a menos que haja disposição da vontade e do entendimento para acolher a linguagem imitativa que, feita interpretação e eloquência, manifesta enfim toda a sua força.²⁶

Força, imitação, interpretação: são estes os conceitos de que se vale Bento Prado Jr. para demonstrar que a teoria da linguagem que Rousseau desenvolve no *Ensaio* realiza um desvio em relação ao paradigma lógico-gramatical, reintroduzindo sua *função retórica*.

Também aqui valerá a pena lembrar que Rousseau não foi o único em sua época – longe de lá! – a chamar a atenção para a face não-gramatical da palavra: no seio da filosofia das luzes, a tradição empirista voltou igualmente suas preocupações para o uso particular e não cognitivo da linguagem prática – que visa, por exemplo, como pretendia Berkeley, a “despertar uma paixão, levar à ação ou dela desviar-se, colocar a inteligência numa disposição particular”.²⁷

Mais, inclusive, do que em sua teoria, no gesto que impele Rousseau a fazer uso da linguagem escrita, a *função retórica* acaba por destoar, assim, as funções representativa e comunicativa da linguagem e sua ênfase cognitiva: o que importa já não é apenas a clareza da informação, já não é a submissão da linguagem às regras da verdade, mas o efeito que a palavra consegue sobre o outro. Poder-se-ia dizer que, assim, a linguagem finalmente volta a se estabelecer no mundo dos humanos, em um aqui e agora que não podem mais ser abstraídos:

À utopia da gramática – quer dizer, a uma concepção da linguagem que ignora todo lugar, geográfico ou histórico [...] a linguística de Rousseau opõe uma topologia que procura sobretudo as diferenças de lugar, no espaço e no tempo, mas também no interior de uma mesma sociedade.²⁸

Não há uma língua universal da qual as línguas particulares seriam recortes, ou potencialidades a serem atualizadas, não há língua fora da história, fora do existir concreto de seres encarnados. O que as diferentes línguas têm em comum não é um modelo intemporal, universal ou original de língua. Mais ainda, existindo por e fazendo existir o mundo social-histórico, a língua exprime não só o fato dessa existência, mas concomitantemente a forma particular que ela toma:

Para compreender a linguagem, é preciso, portanto, remeter-se a esse movimento do sujeito – é preciso mesmo dizer: do ser vivo – que ele não pode se impedir de possuir, mesmo quando nada faz; de que sua própria imobilidade nada é senão um modo; que faz com que ele só pode ser saindo de si mesmo, sendo “projeto do mundo”. Na expressão, manifesta-se plenamente o caráter essencial do ser-sujeito que se esclarece como o que é irresistivelmente levado para fora de si – e que subentende a impossibilidade de distinguir de forma absoluta intenção e gesto, dentro e fora, e, finalmente, o sentido da frase e a própria frase.²⁹

Com isso, é a secular dominação que a ideia de verdade manteve sobre o pensamento e a expressão que se vê contestada: a busca da verdade não só nada tem de natural, como não possui qualquer valor em si, de nada vale sem a noção de justiça. A função retórica da linguagem não é a aceitação do relativismo, ou uma outra forma de pragmatismo – em Rousseau, ela assinalada a exigência ética que cabe à palavra humana:

É como se a ideia de verdade não fosse mais pensada segundo o modo da adequação, mas segundo o modo do *contato* ou da *dívida*; [...] passagem da relação do *cogito* solitário, em seu diálogo com o mundo, à relação que constitui a trama da sociabilidade...³⁰

Terceira aproximação: educar para a criação?

Para a formação humana, a reflexão sobre a linguagem é essencial, já que é somente no terreno da linguagem que emerge o sujeito, como falante e como sensível, como exigência de sentido, como poder de

criação. À luz das inspiradas análises de Starobinski e Bento Prado Jr., sobressaem no *Ensaio* estes diferentes estratos que compõem a experiência humana da autoformação, provocando o interesse do educador.

O primeiro desses estratos – cuja dominação, segundo a antropologia rousseauiana, o ser senciante se vê obrigado a romper em razão de um acontecimento fortuito – define a determinação *funcional* de toda existência: pois, desde os níveis mais elementares, todo organismo vivo se volta para a manutenção do statu quo, para a sobrevivência individual e a reprodução da espécie. O segundo estrato, de eclosão da linguagem, abre para o humano o extenso campo *simbólico* em que, juntamente com a vida em comum, *moralidade* e *racionalidade* se desenvolvem.³¹

Na comunidade humana, as “necessidades reais” extrapolam o simples domínio das necessidades biológicas. A sociedade inventa e define suas necessidades, novas necessidades e novas respostas para as necessidades que ela se dá. Introduce-se, assim, o domínio do simbólico, como irredutibilidade da vida humana a essas necessidades “reais”, isso é, objetivas e, portanto, observáveis, como produção de uma subjetividade que permanece inacessível à análise funcionalista.³²

Entre esses dois estratos, Rousseau instala o acaso, o acontecimento inesperado, dir-se-ia que apenas para melhor destacar as trágicas consequências da iniciativa humana, presente em toda parte.

É que, no ser humano, a liberdade tempera desde o início a sensibilidade, fazendo ser em seguida a moralidade e a racionalidade que nela se apoiam: e, não tendo nenhum instinto que lhe seja próprio, o humano deve apropriá-los a todos.³³ Por isso, o domínio da sensibilidade é já imediatamente o cultural:

Que aquele, portanto, que deseje filosofar sobre a força das sensações comece por afastar das impressões puramente sensuais as impressões intelectuais e morais que recebemos através dos sentidos, mas dos quais são apenas causas ocasionais.³⁴

Logo, não há uma linguagem universal da razão, pela qual a natureza se faria inteligível ao homem. No *Emílio*, Rousseau proclama a

anterioridade da sensibilidade em relação à inteligência: “Existir é sentir”, diz ele.³⁵

[...] Não é tanto o entendimento que faz, entre os animais, a distinção específica do homem, mas sua qualidade de agente livre. A natureza comanda todo animal, e a besta obedece. O homem experimenta a mesma impressão, mas se descobre livre para aquiescer ou resistir [...].³⁶

Coetâneas, moralidade e racionalidade são “produtos diferentes de uma história comum”³⁷ que conduziu à dominação da segunda sobre a primeira. A criação revela-se, portanto, desde os primórdios do pensamento rousseauiano, como condição da existência tanto dos indivíduos quanto da espécie; e também como diretamente responsável por toda infelicidade e pela decadência que acompanha o progresso civilizatório. No entanto, dessa criação tão depreciada a obra de Rousseau se torna, paradoxalmente, um primeiro e vigoroso contraexemplo. Não é, pois, por acaso que este paradoxo se torna especialmente límpido no discurso sobre a linguagem; nem que, ao tentar explorar as contribuições deste texto, os comentaristas mais talentosos e perspicazes acabam por realizar, cada um a seu jeito, uma reabilitação em regra do gesto criador. Poderia a prática educacional seguir-lhes o exemplo?

Essa é, reconheça-se, uma das questões mais espinhosas da formação humana: a impossibilidade de uma “educação para a criação”. No terreno da linguagem, como vimos, emerge o sujeito, como sensível, como falante, como ser de razão: mas sendo a linguagem em ato, como bem resumiu Castoriadis, modelo de *atividade instituinte*, tanto quanto instrumento e primeiro representante da *instituição*, é amplamente essa segunda dimensão que acaba sempre por se impor.³⁸

Diferentemente do que Rousseau imaginou para o homem da natureza, a existência do filhote de homem é já, desde o nascimento, social: a língua em que ele é imediatamente introduzido não organiza somente um mundo natural, ou seja, perceptivo, mas faz existir um mundo histórico e faz os dois de uma só e mesma vez. A mãe, dizia Castoriadis, é “a sociedade mais três milhões de anos de hominização”.³⁹ Mas o filósofo genebrino estava consciente disso: o aprendizado da língua não

requer, pois, qualquer tipo de intervenção especial: “Não importa o que se faça, as crianças aprenderão a falar da mesma maneira”.⁴⁰

É aqui que incide a questão da *expressividade*: a linguagem, de fato, nunca é apenas instrumento: *o sujeito não pode não se exprimir*, deixar de sair de si, de ser, ao mesmo tempo, um dentro e um fora, intenção e gesto, sentido e expressão. O problema, no entendimento de Rousseau, é que a linguagem não segue o ritmo da experiência, mas se autonomiza: cria-se assim uma divisão entre as palavras e as coisas, entre as palavras e a própria existência. A solução do *Emílio* é que se busque evitar que a criança possua “mais palavras do que ideias, que ela saiba dizer mais coisas do que pode pensar”.⁴¹

A palavra teria assim, segundo Rousseau, que ser útil? A chave para o que pode parecer mais uma contradição no pensamento rousseauiano é o conceito de *utilidade*, que está longe da pura funcionalidade: se a linguagem deve estar colada ao *uso* que dela se faz, é porque importa, antes de qualquer outra coisa, o *sentido* que a ela se pode dar, a expressão que se realiza. É preciso, porém, como indicou Bento Prado Jr., liberar a exigência de expressividade do contexto em que a metafísica tradicional a instalou, e no qual ela acaba reduzida à representação de algo dado como inteiramente instituído: o sujeito em sua “verdade” interior, a verdade das coisas em sua suposta irredutibilidade – sem o que nada mais lhe resta senão a tarefa da simples comunicação. Mas nada há de simples na comunicação, na medida em que, para o ser humano, ela não vem separada do sentido e do processo de autoformação. Se a linguagem é também intervenção, ação sobre o mundo e sobre si, como pode a educação aproximá-la? Como distinguir, para fins educacionais, essas funções da linguagem: a comunicação, a expressão, a ação?

A educação escolar passou, ao longo do século XX, do obstinado respeito pela função comunicativa da linguagem à abusiva imposição do valor da expressividade. De dócil mecanismo de decodificação das verdades consignadas no ser do mundo e da sociedade, e “nas profundezas” da alma humana, a linguagem tornou-se aos olhos da opinião escolar corrente um instrumento não menos dócil de produção de novas codificações, de contínua invenção de verdades novas e provisórias. Mas, num caso como no outro, a docilidade jamais foi senão aparência: é que, força de

singularização, a linguagem se cristaliza e define-se se não veicula o novo que insiste em resistir ao instituído; e, modelo e exemplar da socialização, ela é simplesmente inconcebível sem a cultura que, entranhada nas palavras, faz de sua resistência a própria matéria da criação. Mais ainda, ali onde a tentativa de valorizar a face instituinte da palavra fracassou, isso se deveu exatamente ao descaso com essas duas outras funções solidárias, da comunicação e da retórica, ou da performance. A criação, lembrava Castoriadis, é *ex nihilo*, mas isso não quer dizer que ela se dê *in nihilo* ou *cum nihilo*: eis aí uma evidência que a educação correntemente despreza.

No dizer do filósofo, a autonomia “não é desinserção em relação à efetividade”, mas “transformação lúcida da efetividade (de si mesmo e dos outros) *a partir* desta efetividade”. Porque isto seria menos válido no caso da educação?

Em termos pedagógicos atuais, a questão deveria, portanto, ser retraduzida: como é possível ensinar para além da “realidade do aluno”? – válida para qualquer que seja o sentido que se queira, ou que se possa dar a esta última expressão – tal é a força com que se instituiu, soberana e incontestada, a crença de que sempre se deve partir dessa “realidade”. As múltiplas versões, as variações que se produziram para o tema transformaram o que deveria ser o objeto de um questionamento em uma verdadeira injunção, retransmitida de geração em geração entre os educadores. Assim, ela se diz, ainda hoje, como uma verdadeira profissão de fé – política (trata-se da valorização da “cultura” do aluno), mas também pragmático-pedagógica (só há efetiva aprendizagem daquilo que se experimenta) e cognitiva (a criança é “incapaz de abstração”, embora as estruturas que lhe permitirão fazê-lo estejam nela, em potência). A aceitação pública e incondicional do postulado encobre, no entanto, o que faz o verdadeiro enigma da aprendizagem: a questão de como passar (e de como fazer passar) do mesmo ao *outro*.⁴²

Particularmente no que se refere à educação escolar, a linguagem é o terreno desse embate. E, se não há receitas que garantam a educação para autonomia, que ao menos a injunção negativa seja aqui de alguma valia: comunicação, expressão, ação e criação são faces indiscerníveis de uma misteriosa realidade que, em suas variadas formas, a linguagem humana descortina.

Notas

¹ CASTORIADIS, Cornelius. O dizível e o indizível: homenagem a Maurice Merleau-Ponty. In: _____. *Encruzilhadas do labirinto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 136.

² ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essaisurl'origine des langues*. In: _____. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1995, p. 375 [trad. bras. Fúlvia M. L. Moretto, *Ensaio sobre a origem das línguas*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003, p. 99].

³ Cf. LABARRIÈRE, Jean-Louis. *Langage, vie politiqueetmouvement des animaux. Études aristotéliennes*. Paris: Vrin, 2004, p. 26, nota 1: “A voz [*phônē*] é naturalmente ‘signo de’ (o que também vale para a voz dos seres humanos), mas a linguagem [*logos*], que é um articulação da voz, é por esta mesma razão convencionalmente ‘signo de’ (o que não deveria valer senão para os seres humanos)”.

⁴ É ao menos a tese que J.-L. Labarrière (*Langage, vie politique et mouvement des animaux. Études aristotéliennes*. Paris: Vrin, 2004, pp. 19-33) defende brilhantemente, cotejando a *Política* com outros textos menos trabalhados, que compõem a chamada *Parva naturalia*.

⁵ STAROBINSKI, Jean. Rousseau etl'origine des langues. In: _____. *Jean-Jacques Rousseau: La transparence etl'obstacle*. Paris: Gallimard, 1971, p. 366.

⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essaisurl'origine des langues*. In: _____. *Œuvres complètes*, t. V. Paris: Gallimard, 1995, p. 380 [trad. bras. Fúlvia M. L. Moretto, *Ensaio sobre a origem das línguas*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003, p. 105].

⁷ ROUSSEAU, Jean-Jacques. Op. cit., p. 377 [p. 102].

⁸ STAROBINSKI, Jean. Rousseau etl'origine des langues. In: _____. *Jean-Jacques Rousseau: La transparence etl'obstacle*. Paris: Gallimard, 1971, p. 368.

⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*. In: _____. *Œuvrescomplètes*, t. III. Paris: Gallimard, 1964, p. 169.

¹⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques. Op. cit., p. 417 [p. 159].

¹¹ Aristóteles, *Política*, I, 1253a 10-12.

¹² Não é decerto a posição de Jean-Louis Labarrière (*Langage, vie politique et mouvement des animaux. Études aristotéliennes*. Paris: Vrin, 2004, p. 59): “Apesar de uma análise de ordem psicolinguística acerca da diferença entre o *logos* e a *phônē*, análise que sob muitos aspetos nada fica a dever a de alguns de nossos contemporâneos, Aristóteles não hesita em levar muito longe as capacidades da *phônē* animal, ao ponto de reconhecer entre certos pássaros a existência de uma *dialektos*, reconhecimento que nada tem, aliás, de contraditório com a afirmação de que a *dialektos* é própria ao humano. Assim sendo, não é surpreendente que Aristóteles possa conceder também a certos animais a função da língua em vista do bem”.

¹³ “Percebe-se algo desse efeito moral inclusive nos animais”. Jean-Louis Labarrière (*Langage, vie politique et mouvement des animaux. Études aristotéliennes*. Paris: Vrin, 2004, p. 59). Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues*. In: _____. *Œuvres complètes*, t. V. Paris: Gallimard, 1995, p. 417.

¹⁴ STAROBINSKI, Jean. Rousseau et l'origine des langues. In: _____. *Jean-Jacques Rousseau: La transparence etl'obstacle*. Paris: Gallimard, 1971, p. 376.

¹⁵ STAROBINSKI, Jean. Rousseau et l'origine des langues. In: _____. *Jean-Jacques Rousseau: La transparence et l'obstacle*. Paris: Gallimard, 1971, p. 375.

¹⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*. In: _____. *Œuvres complètes*, t. III. Paris: Gallimard, 1964, p. 419.

¹⁷ PRADO JR., Bento. A força da voz e a violência das coisas. In: _____. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. Campinas: Ed. da Unicamp, p. 28.

¹⁸ PRADO JR., Bento. A força da voz e a violência das coisas. In: _____. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. Campinas: Ed. da Unicamp, p. 28.

¹⁹ PRADO JR., Bento. A força da voz e a violência das coisas. In: _____. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. Campinas: Ed. da Unicamp, p. 61.

²⁰ Cf. DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967, p. 282: "Pode-se analisar [...] o funcionamento sutil das noções de natureza e de imitação. Em diversos níveis, a natureza é solo, grau inferior: é preciso ultrapassá-la, excedê-la, mas também ir ao seu encontro. É preciso voltar a ela, mas *sem anular a diferença*. Esta última deve ser quase nula: a que separa a imitação daquilo que ela imita. Deve-se, pela voz, transgredir a natureza selvagem, muda, infante ou gritante; pelo canto, transgredir ou modificar a voz. Mas o canto deve imitar os gritos e os lamentos. Há então uma segunda determinação polar da natureza: ela torna-se a unidade – como limite ideal da imitação e daquilo que é imitado, da voz e do canto. Se esta unidade se realizasse, a imitação tornar-se-ia inútil: a unidade da unidade e da diferença seria vivida na imediatez. Esta é a definição arqueo-teleológica da natureza segundo Rousseau".

²¹ PRADO JR., Bento. A força da voz e a violência das coisas. In: _____. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. Campinas: Ed. da Unicamp, p. 62.

²² PRADO JR., Bento. A força da voz e a violência das coisas. In: _____. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. Campinas: Ed. da Unicamp, p. 63.

²³ PRADO JR., Bento. A força da voz e a violência das coisas. In: _____. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. Campinas: Ed. da Unicamp, p. 64.

²⁴ PRADO JR., Bento. A força da voz e a violência das coisas. In: _____. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. Campinas: Ed. da Unicamp, p. 65.

²⁵ PRADO JR., Bento. A força da voz e a violência das coisas. In: _____. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. Campinas: Ed. da Unicamp, pp. 66-67.

²⁶ PRADO JR., Bento. A força da voz e a violência das coisas. In: _____. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. Campinas: Ed. da Unicamp, p. 74.

²⁷ BERKELEY, George. *Traité des principes de la connaissance humaine*. In: _____. *Œuvres choisies*. Paris: Aubier, 2002, p. 197 apud PRADO JR., Bento. A força da voz e a violência das

coisas. In: _____. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. Campinas: Ed. da Unicamp, pp. 76-77.

²⁸ PRADO JR., Bento. A força da voz e a violência das coisas. In: _____. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. Campinas: Ed. da Unicamp, p. 80.

²⁹ CASTORIADIS, Cornelius. O dizível e o indizível: homenagem a Maurice Merleau-Ponty. In: _____. *Encruzilhadas do labirinto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 139.

³⁰ PRADO JR., Bento. A força da voz e a violência das coisas. In: _____. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. Campinas: Ed. da Unicamp, p. 85.

³¹ Cf. SALOMON-BAYET, Claire. Jean-Jacques Rousseau. In: CHÂTELET, François. *Histoire de la philosophie – Idées, doctrines*. Vol. IV. Paris: Hachette, 1972, pp. 280-338.

³² CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 140.

³³ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*. In: _____. *Ceuvres complètes*, t. III. Paris: Gallimard, 1964, p. 173.

³⁴ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*. In: _____. *Ceuvres complètes*, t. III. Paris: Gallimard, 1964, p. 419.

³⁵ ROUSSEAU, J.-J. *Émile ou de l'éducation*. In: _____. *Ceuvres complètes*. T. IV. Paris: Gallimard, 1969, p. 491.

³⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*. In: _____. *Ceuvres complètes*, t. III. Paris: Gallimard, 1964, p. 141-142.

³⁷ Cf. Cf. SALOMON-BAYET, Claire. Jean-Jacques Rousseau. In: CHÂTELET, François. *Histoire de la philosophie – Idées, doctrines*. Vol. IV. Paris: Hachette, 1972, p. 322.

³⁸ CASTORIADIS, Cornelius. O dizível e o indizível: homenagem a Maurice Merleau-Ponty. In: _____. *Encruzilhadas do labirinto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 135.

³⁹ CASTORIADIS, Cornelius. A crise do processo de identificação. In: _____. *Encruzilhadas do labirinto IV. A escalada da insignificância*. Rio de Janeiro: Paz e Terras, 1996, p. 129.

⁴⁰ “As crianças escutam falar desde seu nascimento; fala-se com elas não somente antes que compreendam o que lhes é dito, mas antes que possam reproduzir as vozes que escutam.” ROUSSEAU, J.-J. *Émile ou de l'éducation*. In: _____. *Ceuvres complètes*. T. IV. Paris: Gallimard, 1969, p. 293.

⁴¹ ROUSSEAU, J.-J. *Émile ou de l'éducation*. In: _____. *Ceuvres complètes*. T. IV. Paris: Gallimard, 1969, p. 298.

⁴² VALLE, Lílian do. *Enigmas da educação. A paideia democrática entre Platão e Castoriadis*. Rio de Janeiro: Autêntica, 2002, p. 273.

Resumo

No que concerne à investigação sobre o ser humano e sobre a sociedade, a linguagem está sempre presente como cerne daquilo que deve ser pesquisado e fazendo ser as possibilidades e os limites do próprio pensamento: como, pois, ignorar a enorme relevância que adquire, para a reflexão sobre a formação humana? Aqui, a reflexão sobre a linguagem é essencial, já que é somente no terreno da linguagem que emerge o sujeito, como falante e como sensível, como exigência de sentido, como poder de criação.

Palavras-chave

instrumentalidade x expressividade; comunicabilidade x retórica; formação humana.

Recebido para publicação em
março de 2011

Abstract

Language is a relevant topic whenever it comes to investigating human being and society, as the core both of what should be researched and of the possibilities and limits of thought itself. How is it possible, thus, to ignore its significance for education? Such significance is considered essential, since it is only within this field that the subject, as a talkative and sensitive being, emerges in his quest for meaning, as power of creation.

Keywords

instrumentality vs. expressiveness; communicability vs. rhetoric, human formation.

Aceito em
agosto de 2011

MÚSICA, LINGUAGEM E ABISMO

Eduardo Gatto

Em que medida podemos nos referir ao trinômio música, abismo e linguagem de modo que o discurso se mantenha coeso como sentido e unidade? Música e linguagem são termos que trazem consigo uma grande tradição de pensamento. Consoante com essa tradição se encontra também um percurso trilhado pela prática, uso e desenvolvimento de ambas as instâncias ao longo da cultura ocidental, de modo que historicamente essas duas possibilidades de mundo marcam inequivocamente os rumos do Ocidente.

Diante do panorama exposto, o aparecimento tanto de música como de linguagem não causa estranheza em qualquer empenho que seja resguardado na cultura em que nos localizamos. No entanto, a partir do momento em que se procura pensar a condição de música e linguagem frente ao abismo, algo se interpõe na medida do estranho. Há muito que abismo, vazio e nada são termos que são vislumbrados na perspectiva da negatividade. Sob a alcunha do niilismo, a tradição procurou rechaçar a questão do nada. Pensando em outra direção, Heidegger, ao longo de sua obra, buscou se render ao nada enquanto questão ontológica, promovendo o aprofundamento e a entrega que a questão por si suscita. Transitando nos caminhos instaurados por essa via de pensamento, em nosso discurso, a condição de vazio, de nada e abismo, na medida do aniquilamento, de ausência de sentido e de vigor não pode se sustentar.

Assim, o abismo a que nos referimos se revela de maneira distinta. Livre de qualquer negatividade, bem como de qualquer positividade, aqui abismo mostra-se como o que se impõe por si mesmo. No entanto, subsiste ainda de maneira estranha como que tal imposição se apresenta e se mantém. Quando dizemos abismo nos referimos a este no âmbito poético-hermenêutico. Aqui a unidade hermenêutico-poética é entendida enquanto o fluxo que constantemente se revela transitando pelos

caminhos do real na sua radicalidade. Isso acontece de modo que o real assim confia o acolhimento de sua destinação, onde ele resplandece oculto e livre por si mesmo. A partir desta possibilidade, pretende-se a apresentação do abismo livre de equívocos. No entanto, sabemos sem dúvidas que nos encontramos caminhando pelas vias da errância, e que esta é a que possibilita toda constituição e produção dos empenhos que se apresentam. Por isso, estar livre de equívocos diz antes aqui uma busca pelo aprofundamento no que sustém o erro por si mesmo. Dessa maneira pretendemos que o abismo possa dar conta de si.

Abismo é uma palavra que no curso dos acontecimentos chega a nós, dentre outras, como o que é de fundo inexplorado, dando conta ainda do que é misterioso, insondável. Tal modo contemporâneo de compreender se mostra oriundo da antiga experiência grega do abismo em que ele se mostra como o radicalmente sem fundo. Para o modo de formação do homem atual, a ideia de um não-fundo é aterradora, ela transmite a ideia de não haver uma saída para o homem, como se não houvesse onde se sustentar, ou seja, é a ausência de um pilar fundamental que sustente todas as coisas. Isso porque a tradição em que somos formados se funda em apenas uma perspectiva radical do real: na permanência, só que vista enquanto estaticidade. Entretanto, aqui não se dá o momento de nos atermos à questão do sustento da tradição do Ocidente, mas sim de debatermos a partir do que o abismo enquanto questão nos sugere em unidade com música e linguagem. Portanto, a intenção é deixar claro o abismo a que nos referimos.

Sem dúvida, enquanto radicalidade, o abismo, na perspectiva retomada por Heidegger, se mostra ontologicamente. Abismo mostra-se dizendo sem fundo. Para nós, abismo enquanto imposição nos deixa mais atentos para a questão a que nos propomos quando se dá como uma expressão, ou melhor, como o conceito-questão¹ a seguir: abismo de simplicidade. A simplicidade aparece na medida em que traz a si mesma para o âmbito da discussão como a não-dobra originária. Nesse âmbito, abismo de simplicidade é a não-dobra originária que aprofunda no sem fundo – o que acontece aprofundando de maneira ontologicamente anterior a toda e qualquer possibilidade de dobra e desdobramento e fazendo com que a simplicidade do abismo resguarde permitindo toda

dobra e todos os desdobramentos. Ou seja, permitindo tudo o que se dá como coisa, como ente que é o que é sempre dinamicamente, ou seja, *sendo* o que é no âmbito do real.

O abismo de simplicidade enquanto conceito e enquanto questão revela-se de modo que a partir dele possamos fazer a tentativa de tecer algum caminho. A maneira de procurarmos algum entendimento está posta a partir do panorama que diz que enquanto ausência radical de qualquer possibilidade de dobra, o abismo é ao mesmo tempo a condição radical de toda dobra e dobradura. A simplicidade do abismo é que concede à complexidade toda sua condição de existência. Após esse primeiro esclarecimento, podemos fazer a tentativa inicial de vislumbrar o abismo ontologicamente, ou seja, disposto a partir de seu próprio lugar e, assim, pronunciá-lo frente à unidade de que aqui faz parte.

Portanto, devemos prosseguir em busca da unidade música, linguagem e abismo, posto que a interferência de todos se mostra delimitada na própria unidade em questão. Aqui iniciamos nossa busca afirmando que linguagem e música se mantêm em uma referência. Podemos dizer de tal referência que traz sempre como possibilidade radical de acontecimento o abismo de simplicidade em sua profundidade como não-dobra. No âmbito da unidade de música, linguagem e abismo, a questão é que tanto linguagem como abismo, na medida em que sustentam a música e todo seu discurso nessa unidade, somente o são enquanto linguagem e abismo tomam para si a música e ao mesmo tempo são doados pela sua musicalidade. Assim, na unidade de música, linguagem e abismo, abismo e linguagem são musicais enquanto se apresentam poeticamente já retraídos na dinâmica da musicalidade da música. Dizendo de outro modo, somente na poeticidade da música é que linguagem e abismo podem ser o que são na unidade em questão, na medida da musicalidade que os sustenta.

Essa maneira de fazer ver a questão estabelece um dizer distinto das diversas afirmações onde a música é colocada enquanto uma linguagem, ou ainda como linguagem. Aqui se diz música, linguagem e abismo em referência originária.

Mostra-se interessante esclarecer o que compreendemos com o dizer da palavra referência, já que ela se revela determinante para o enten-

dimento da unidade insinuante enquanto questão a partir da perspectiva que pretendemos. Trazemos referência quando esta diz a respeito do levar consigo, mas também recolocar, dar, oferecer.

No que concerne ao modo em que nos encontramos na investigação pretendida, os sentidos para referência apresentados nos trazem música, linguagem e abismo em referência de modo que na unidade destes – música, linguagem e abismo – cada um traz o outro consigo. Nessa unidade, cada um se oferece ao outro enquanto diferença radical na medida em que cada um se dá ao seu modo já oferecendo o outro. Neste dar a si mesmo, cada um, ao mesmo tempo, recoloca o outro enquanto diferença. Assim, recolocados e dados, cada um se oferece ao outro já oferecendo neste oferecer a possibilidade de o outro ser ele mesmo.

O oferecer enquanto dobra é ao mesmo tempo um oferecer-se enquanto identidade para o outro e ao mesmo tempo, nesse oferecimento, oferecer ao outro a condição de próprio, na afirmação própria da diferença. O dar enquanto referência acontece da mesma maneira enquanto dobra na medida em que este dar é um dar-se para o outro que ao mesmo tempo concede ao outro seu próprio modo de ser. A recolocação posiciona cada um como diferença frente aos outros no seu vigor próprio e, desse modo, também se mostra enquanto sentido que se revela na própria dobra do um em confronto com o outro. Assim, a referência aqui é o que reafirma e confirma a unidade de música, linguagem e abismo – unidade esta que se insinua na firmeza de toda fluidez de movimento do próprio real, que concede ao mesmo tempo em que se dá na própria unidade acontecendo enquanto real na poeticidade que revela.

Como outro pequeno desvio a título de esclarecimento, devemos dizer que em nosso empenho não seria fora de propósito delimitarmos o modo de apresentação a que se dispõe a linguagem. Em discordância com a tradição ocidental estabelecida com o advento da metafísica, procuramos perceber a linguagem enquanto ela é o que é por si mesma. Sendo por si, ela se dá, ou seja, acontecendo na sua própria dinâmica, ela é. A tradição ocidental percebe a linguagem no escopo de algo que a sustente. No caso, a partir da dinâmica metafísica a linguagem aparece basicamente enquanto representação.

Mas, sendo a linguagem por si mesma, ou seja, a partir do momento em que entendemos que a linguagem é,² ela se mostra ontologicamente anterior à representação.

Isso quer dizer que, antes de representar qualquer coisa que seja, a linguagem mostra, diz, fala.³ Toda representação que se pode atribuir à linguagem se torna possível devido à condição ontológica da própria linguagem. Toda representação pode acontecer como tal devido ao mostrar originário que se revela linguagem enquanto o brotar radical da fonte originária do real. Todo o brotar manifesto, toda apresentação que se rende ao real na sua possibilidade de ser, sempre se dá como brotar radical que assim se dá. É nessa apresentação em que misteriosamente o real se concede à linguagem, revelando-a. Desse modo, a linguagem aparece como o resguardo do real, ou seja, a linguagem é o resguardo do real naquilo em que ele é o que é por si mesmo. A título de esclarecimento podemos dizer que o fato de algo que é, como uma coisa, aparecer, manifestar-se, como uma obra musical, por exemplo, faz com que ela dê conta de si mesma. Mostrar-se, sendo o que ela é, é o modo como ela diz a si mesma. Silenciosamente, na sonoridade que lhe é própria, a obra se mostra já abrigada na e pela linguagem naquilo que ela é. Nesse sentido, a obra brota de maneira radical no resguardo da linguagem enquanto fonte originária que abriga o real em si mesmo.

Na dinâmica em que nos colocamos na disposição de um pequeno esclarecimento a respeito da linguagem, podemos dizer ainda que ela é reunião. A linguagem é reunião na medida em que reúne o real e o homem. Reunindo desse modo, entendemos que ela se mostra na perspectiva dinâmica do diálogo, na perspectiva de fala e escuta,⁴ como um tecer radical que se entretetece em todo o âmbito de possibilidades e impossibilidades resguardado no abismo. Assim, a linguagem se mostra como reunião trazendo os que com ela e por ela são reunidos consigo. Portanto, não haveria problemas em dizermos que a linguagem também é o que determina o homem enquanto homem frente ao real. A linguagem, reunindo o homem, mostra-o naquilo que ele é enquanto está na linguagem no âmbito do ser. Na perspectiva de fala e escuta, podemos perceber como o homem deve à linguagem o seu modo de ser. Dentro dessa pequena tentativa de buscar um aceno da linguagem,

é importante dizer que ela aqui é vista perante a própria unidade a que está inserida na discussão que segue. Portanto, não podemos perder de vista a condição em que a linguagem é ao modo da reunião enquanto musicalidade e abismo na unidade música, linguagem e abismo.

A linguagem se dá ao modo da reunião. Enquanto reunião, ela é referência, e do mesmo modo é a música. A música dá e oferece à linguagem aquilo que ela é na medida de sua musicalidade. Assim, a linguagem se mostra já musical num dar e oferecer em que ela é recolocada em si mesma aparecendo no oferecimento musical. O abismo enquanto radicalidade também ao seu modo reúne, posto que guarda e resguarda velando tudo o que é já falando musicalmente em tal unidade. Nesse resguardo, ele aparece já oferecido e disposto na poética musical na medida em que, concedido ao mesmo tempo em que concedendo, mostra-se poeticamente no âmbito musical desvelando-se e vindo à presença enquanto simplicidade própria.

Música e linguagem, enquanto referência mútua, se dão como um. Nessa unidade resguardam-se. Tal resguardo vela-se no sem fundo abismal que é revelado ao mesmo tempo em que revela resguardando a própria reunião de música e linguagem como referência. Sendo ao modo de uma referência enquanto unidade, eles estreitamente se dão. Assim, podemos dizer que, em toda apresentação de música, a linguagem é. De modo distinto, mas no mesmo caminho, em tal presença dinâmica o abismo também é. Por isso, dizemos que nessa unidade linguagem e abismo são, pois musicalmente se dão. A referência em questão se sustenta na própria possibilidade que a música apresenta dinamicamente. Referem-se ambos na medida em que se co-pertencem em unidade. A co-pertinência mostra-se como presença, de modo que a dinâmica musical sempre traz consigo linguagem e abismo. Enquanto dinâmica, a música revela músicos, ouvintes, obras, saber musical e o abismo em que se sustentam, bem como o seu fundamento na unidade que os reúne e resguarda. Tal reunir de linguagem e abismo lhes permite ser o que são, revelando-se radicalmente musicais.

Parafraseando Heidegger, a música, como a linguagem, fala,⁵ permitindo e sendo permitida pelo abismo de simplicidade que musicalmente se insinua. Falando, necessariamente a música traz, em unidade

de reunião, a escuta. Falando como fala e escuta musicais ela pode, reunida com a linguagem e com o abismo, nomear musicalmente. Assim, a música reúne dialogalmente o que por ela é nomeado e pode assim se sustentar de modo que também os sustente. Os nomeados são as obras musicais, os músicos e ouvintes, bem como o saber musical em sua dinâmica. Toda a possibilidade de música e linguagem se darem enquanto unidade de reunião acontece já no âmbito do abismo de simplicidade que, enquanto absoluta negação de tudo que é, enquanto a simplicidade da não-dobra radical e originária, se desvela como o que permite toda possibilidade de qualquer desdobramento se fazer verdade. Música e abismo como unidade radical de reunião se revelam no âmbito da linguagem trazendo-se já musicais. É importante que possamos entender que o abismo de simplicidade assim não passa para outro lado e pode desse modo ser compreendido, visualizado, tornado presença do mesmo modo que algo objetivamente dado. Não é nesse aspecto que podemos compreender tal revelar do abismo na unidade em questão. O que estamos dizendo é que a radicalidade do abismo se faz presença na dinâmica da unidade musical de maneira que o abismo em sua simplicidade originária traz todo o âmbito de possibilidades e impossibilidades por onde a dinâmica musical se tece e entretece.

Assim, a unidade música, linguagem e abismo permite a articulação de todos dialogando com todos, de modo que os nomeados na unidade poética da música dialoguem entre si, cada um em sua propriedade, no âmbito da fala e da escuta. Essa referência enquanto co-pertencimento se desvela a partir do abismo de simplicidade. Lá se fazem presentes os limites frente ao não-limite, o discriminado frente à indiscriminação radical, de modo que, enquanto potência, em todas as possibilidades e impossibilidades, o abismo do nada, o abismo de simplicidade, se dão música e linguagem no desvelar radical da presença já incondicionalmente ausente de toda música em sua dinâmica de possibilidades e impossibilidades. Nos domínios da linguagem, o abismo poeticamente se desvela no âmbito da música e, assim, obras, músicos e ouvintes, saber e o próprio abismo, se mostram revelados. Assim dispostos, eles se dão como aceno de fala e escuta dialogando poeticamente no aceno da linguagem. Tal aceno é resguardado poeticamente no “véu do ser”,⁶ como diz Heidegger.

No âmbito da unidade da referência entre música, linguagem e abismo, mostra-se em reunião ontológica o homem em sua essência. A essência do homem aqui é habitar a abertura para o ser – abertura essa concedida pelo ser de todo ente que é sempre sendo reunido e revelado já no abismo de simplicidade que vela todos os entes que são. Na referência em questão, o ser se mostra poeticamente musical em sua radicalidade de reunião. Assim, o diálogo radical é permitido e revelado. Habitando esse diálogo, dele o homem faz parte de modo que desde sempre nesse diálogo ao homem é permitido falar e ouvir musicalmente. Revelado no diálogo fundamental o homem pode então apropriar-se de si mesmo uma vez que a unidade de reunião da qual faz parte assim permite.

Pelo modo, de falar podemos ter a impressão de que os acontecimentos aqui em debate acontecem de maneira linear ao modo de um encadeamento consecutivo. No entanto, voltamos a dizer que o homem faz parte desse diálogo *desde sempre* e, desde sempre, assim, apropria-se do que lhe é próprio. Ou seja, é assim que desde sempre o homem é o que é, sendo o que ele é, habitando a abertura que lhe é concedida pelo ser que, na unidade em questão, revela-se também musicalidade.

Buscando um desenvolvimento no pensamento que caminha agora a partir do diálogo em que a unidade música, linguagem e abismo se dá, podemos dizer também que as obras musicais somente o são na medida do diálogo. Elas falam no mostrar-se próprio em que se resguardam. As obras brotam como manifestação. Seu brotar sonoro fala misteriosamente enquanto aparecer e desaparecer. Tal brotar fervilha de maneira sempre misteriosa na medida de uma convocação que remete o homem para dentro de sua própria realização. Convocado, o homem já se encontra na condição de provocado pela presença misteriosa da obra que se impõe sempre na dinâmica inevitável de seu desaparecimento. Ser obra no resguardo da unidade música, linguagem e abismo é sempre se encontrar na condição permanente de viger no tempo e na memória, de forma que o aparecimento e desaparecimento da obra musical se encontram na dinâmica em que ser obra se revela sempre num operar no tempo na temporalidade concedida enquanto memória.

Lançado na obra musical, o homem se depara como ouvinte de modo que toda obra sempre é o que é na inevitável possibilidade de

não ser enquanto não-verdade. Ser obra musical é sempre e ao mesmo tempo não ser. Não sendo originariamente é o modo em que a obra se traz sempre de novo. No constante paradoxo em que se encontra, sendo a todo o momento de maneira fluida, a obra encontra a sua densidade na sua própria flutuação. No jogo em que a obra flutua entre aparecer e desaparecer, em seu desaparecimento a obra aparentemente se consome, entretanto é nesse jogo que ela se consoma, é nesse jogo flutuante que ela é sempre resgate, confronto e reunião. Ela é resgate na medida em que, desaparecendo, sempre resgata de novo e de modo distinto a si mesma na memorabilidade presente enquanto ela mesma. A obra é confronto enquanto, já fadada ao desaparecimento, convida de modo sempre novo o homem ao resgate de sua densidade. Assim ela se dá como diferença originária na sua poética própria, fazendo confrontar a partir de sua presença-ausência toda a diferença que nela reverbera. É reunião de modo que nela falam música, linguagem e abismo, o homem e o ser que resguarda toda essa dinâmica, de modo que falando nesse empenho, eles se revelam musicais.

Confrontando, resgatando e reunindo, à obra é concedido o dom de reunir na dinâmica musical de modo que nela e por ela reverbera toda a dinâmica enquanto musicalidade. Nela e por ela, as vias do aparecimento e desaparecimento, abrigados pelas possibilidades e impossibilidades musicais, se dão presença e ausência, verdade e não-verdade.

Todo aparecimento da obra musical é um já consumir-se em si mesma que desaparece aparecendo na medida em que deixa rastros memoráveis de sua presença. Esse jogo permanece em todos os momentos em que a obra musical se dá apelando sonoramente enquanto presença na iminente ausência. Disposta sempre à não-verdade, a obra caminha pelo não-caminho da simplicidade do abismo que, originariamente não-caminho, permite todos os caminhos. Sendo a todo o momento um jogo de verdade e não-verdade, a obra faz falar o abismo de simplicidade enquanto não-caminho originário e radical. A não-verdade que fala na obra é ao mesmo tempo a instância radical que reverbera soando a verdade de seu aparecimento. A não-verdade da obra se revela na sua infinita condição de renovar-se sem perder a própria identidade. Esse jogo radical assenta-se na simplicidade que permite, no som que

abriga e no diálogo que concede. A obra musical se mostra, assim, na permissão do abismo, no abrigo do som e na concessão do diálogo. Permitida, abrigada e concedida ela se dá obra na unidade que a realiza e ao mesmo tempo se faz presente por ela. A obra assim põe em obra tal unidade já sendo ela mesma obra no obrar que a unidade permite, abriga e concede.

Apelando no apelo de si mesma, sempre diálogo, a obra permanece também jogo de ritmos e sons nos caminhos permitidos pela simplicidade do abismo. Nesse aspecto, na obra musical, está em jogo uma constante comparação, medida de forças e tomada de posição. A sonoridade se dá forma enquanto a comparação se apresenta mostrando a verdade sonora no brotar que se manifesta já retraído. Cada vez que uma obra se faz presença, com ela se dá um sem fim radical de possibilidades e impossibilidades abrigadas no abismo de simplicidade. Fazendo-se presença e desde sempre também ausência, a obra constantemente traz-se comparação. Em jogo, a comparação equipara forças que se movimentam a todo instante em que a obra é já presença e ausência enquanto manifestação. Assim, estar em obra é postar-se em comparação frente à alteridade.

A potência do movimento se desvela trazendo memória na afirmação da sonoridade discursiva que caminha, transformando o homem em transe ao modo de uma colaboração radical. A obra é tomada de posição mostrando cada som que se dá perante o outro afirmando sua posição ante a diferença que se apresenta. Tomando posição frente ao outro que se dá no mesmo e no todo da obra, a equiparação e medida de forças demonstra o movimento rítmico e sonoro em que a obra se concede forma. Tomando posição, cada som mede forças na imposição de sua presença e importância dentro do discurso que se apresenta obra. Todo esse jogo se dá num movimento que embala, movendo-se no baile que balança, numa constante competição de presença e ausência, de verdade e não-verdade, onde um se lança para o outro em uma aproximação que aprofunda no sem fundo e lá encontra sua guarda. O movimento enquanto potência se dá concretude na solidez fluida de seu ir e vir e desaparecer enquanto obra. Jogada no tempo como temporalidade própria na medida em que instaura seu próprio espaço-tempo, a obra assim permanece na fluidez de seu movimento.

Comparar, medir e tomar posição é o modo em que cada obra permanece por si. Assim se dá na medida em que, no âmbito da dinâmica do acontecimento da música, cada obra revela a linguagem e o abismo enquanto musicais. Cada obra que se apresenta – enquanto colaboração radical do homem com aquilo que o sustenta – joga no mistério radical que a unidade música, linguagem e abismo concede e se dá realidade como presença na própria obra. Consagrando a unidade poética musical, a unidade de música, linguagem e abismo concede a obra. Tal conceder acontece ao mesmo tempo em que essa unidade é feita presença na própria radicalidade da obra enquanto jogo de mistério. A obra enquanto jogo misterioso é a consagração da unidade poética musical posto que traz consigo a realização própria de música, linguagem e abismo que por si mesma revela a essência do homem lançado e disposto pelo ser que se dá também musical.

Não há obra sem diálogo, sem fala e escuta. Toda comparação, equiparação e tomada de posição em jogo na obra musical recebe sua acolhida na escuta em que a essência do homem radicalmente se faz enquanto habitar a abertura para tudo que é e não é. Toda sonoridade que se dá em obra como obra assume para si uma convocação que provoca chamando o homem para o seio de si mesmo na poética que se instaura. Tal chamado é próprio à obra musical. Lançar-se no trânsito do movimento que caminha enquanto obra é estar em transe na obra, fazendo-se um com ela, que convoca e chama para que o homem se reafirme como tal, apropriando-se do que lhe é concedido como próprio. Estar diante de algo enquanto uma obra musical é ser chamado na medida em que esta se apresenta como comparação, tomada de posição e medida de forças.

É nesse jogo que o homem é convocado a jogar na escuta cuidadosa em que ele se apropria de si mesmo enquanto essência radical frente ao ser e ao não ser. Na escuta perante o brotar sonoro que irrompe como obra, o homem se dá homem. O acontecimento poético da apropriação do homem se dá enquanto ele mesmo se revela de modo que na obra a unidade de música, linguagem e abismo está em obra. Tal unidade está em obra no mesmo em que o próprio homem também está como homem em obra. Estando em obra, a própria unidade revela o real em

obra. Estando o real em obra, ele concede ao homem poeticamente habitar o jogo em que está inserido e apropriar-se enquanto homem da obra de que faz parte, tomando parte do que o hominiza enquanto tal. É nesse jogo misterioso que o homem se percebe jogado e imerso nas ondas da obra enquanto movimento radical que toma posição, mede forças e compara.

Perante o jogo misterioso e convocador a unidade de música, linguagem e abismo revela poeticamente o real de modo que ao homem se concede a possibilidade de poeticamente habitar a abertura para o real e, assim, a abertura para si mesmo. É importante ainda dizer que a abertura aqui em questão é sempre e já também um fechamento. Sendo homem, ele se percebe desde sempre na inevitável condição de estar aberto ao mesmo tempo em que fechado para si mesmo pelo conceder próprio do real. O real concede ao homem tal condição e nela ele reside habitando a si mesmo na reunião que o resguarda. É nesse paradoxo radical que ao homem é concedido poeticamente habitar, e é nele que reverbera sonoramente o jogo de mistério que traz música, linguagem e abismo em obra nas obras musicais. Sendo concedida pelo ser a extraordinária possibilidade de vislumbrar esse mistério sonoro que assim reverbera, o homem luta por habitar a si mesmo enquanto se apropria de si na condição de abertura e fechamento.

Na medida de sua fala misteriosa que convoca ao apelo sonoro de sua sonoridade, as obras musicais se trazem como envio no qual pertence uma escuta cuidadosa, onde é concedido ao homem ser o que ele é enquanto abertura e fechamento radicais para si mesmo. Nessa escuta cuidadosa, o homem se apropria de si mesmo enquanto acontecimento poético na musicalidade como unidade. Aberto ao mesmo tempo em que fechado para si mesmo, na sublimação em que entra em transe no trânsito da obra enquanto baile que balança em movimento, o homem se encontra e ao mesmo tempo se perde enquanto participa da convocação da obra. Participando da obra, o homem se vê na condição de ser nomeado pela unidade de música, linguagem e abismo como músico e ouvinte de música. É como músico e ouvinte que ele se perde achando a si mesmo na apropriação daquilo que lhe é concedido como próprio. Perdendo-se na fluidez do discurso de que faz parte, ele é embalado na

dinâmica do aparecimento radical da obra frente ao seu desaparecimento inevitável e assim se depara consigo mesmo na finitude do instante que permanece mágico enquanto memorabilidade posta e disposta na reunião que se faz unidade.

Essa finitude iminente permanece, mas não apenas como finitude. Disposta como memória, a obra por si mesma permanece fazendo reverberar a unidade em que é sustentada ao mesmo tempo em que também a sustenta. Na apresentação da obra, a permanência memorável reina enquanto presença e ausência. Em tal permanência, o homem é convocado aberto e fechado para si e sua própria condição. Participando de maneira incondicional da imortalização da finitude do instante que se revela obra, o homem se concede à memória, que o detém e o toma, colocando-o em busca de si mesmo dentro do discurso de que faz parte. Fechado e aberto para si nesse discurso, o homem depara-se com a não verdade de si mesmo frente ao não caminho originário que, na unidade de música, linguagem e abismo, fala.

Deparando-se com o paradoxo do fim que termina, mas não cessa, o homem percebe-se homem nas vias da dinâmica instaurada pela unidade de música, linguagem e abismo que reverberam reunidos na obra musical. Assim reunidos, se encontram presença e ausência em toda a sua plenitude. Perante a não-verdade da verdade desse momento que a cada fim se faz imortal, o homem por si mesmo, abrigado e acolhido na escuta que habita, encontra sua plenitude enquanto músico e ouvinte. Sua plenitude é assim perceber-se sempre em busca de si e da unidade que baila no discurso do qual faz parte.

Falando, como brotar resguardado na escuta cuidadosa, é que as obras podem pousar repousando na fluidez de sua concretude e, desse modo, reafirmarem-se resguardadas na unidade ontológica da poética musical. Toda comparação, medida de forças e tomada de posição das obras é dialogal. A ambiguidade desse diálogo é sempre tensional, porque estar em obra é estar constantemente num âmbito de tensão que mede forças, põe-se de frente e compara. Tensionalmente, a obra aparecendo e desaparecendo se dá reunindo em uma unidade que a nomeia resguardada. A tensão radical da unidade de co-pertencimento de música, linguagem e abismo confere à obra musical todas as inter-relações

na teia em que se encontra lançada. Somente assim a obra, falando, resguarda-se na escuta que a ela pertence. Falando em uma escuta que lhe pertence, a obra brota em todo seu vigor, mostrando-se misteriosa no âmbito das suas possibilidades e impossibilidades, na desmedida do irrealizável.

Desse modo, a tensão em que a obra se sustenta leva e traz o homem nos vários modos de aparecer e desaparecer a que está fadada enquanto está em obra, enquanto presença e ausência. Tal âmbito dinamicamente favorece a obra como unidade na multiplicidade de si mesma. Assim, a sonoridade da obra se resguarda como não-verdade na poética musical da unidade ontológica música, linguagem e abismo, podendo falar como envio originário e destinado. Nas ondas da tensão em que o jogo de forças da comparação, medida de forças e tomada de posição aparece, o homem transita sendo jogado de lá para cá no baile que balança nas ondas da dinâmica musical.

Na escuta originária da qual o homem participa, a memória se encontra a todo o momento presença. O homem participando dinamicamente da memória se dá apropriando-se de si mesmo, embriagado⁷ pelo jogo de tensões dialogante enquanto reafirmação, tomada de posição e comparações que jogam em obra na obra perfazendo a identidade da mesma frente à unidade de música, linguagem e abismo de simplicidade. Cada movimento do jogo em obra na obra musical encontra resguardo na escuta cuidadosa, de que participa o homem, que acolhe e recolhe o obrar da obra. Este acolhimento com o qual é permitido ao homem colaborar traz cada uma das unidades sonoras lançadas no jogo de tensões que perfazem a obra para o seio de sua realidade poética enquanto realização poética do real. Nesse embalo, o real mostra-se ele mesmo radicalidade poética frente à unidade que ele concede, ao mesmo tempo em que, em tal unidade, é concedido já real também como música, linguagem e abismo.

Frente à unidade sonora inebriante, o homem transita por si mesmo nas delimitações de seus limites. A caminho de si mesmo o homem é lançado, trânsito buscando a plenitude de sua realização. Em busca da plenitude, o homem se lança no mistério sonoro da música enquanto fala linguagem e abismo. Sendo sempre trânsito, o homem se encon-

tra em radical conflito com o que se mostra como alicerce fundamental da tradição do Ocidente. Constantemente em conflito com o que se insinua fundamento, o homem se vê lançado no sem fundo radical da fluidez da obra, imerso no sem fim de possibilidades e impossibilidades da unidade de música, linguagem e abismo. Sempre em busca, o homem se apropria de si mesmo na medida em que se vê agarrado, capturado pela obra que se manifesta verdade e não-verdade disposta na unidade que a abriga.

Os músicos pertencem à unidade da dinâmica musical pertencendo às obras, ao saber musical, aos próprios músicos e aos ouvintes. A eles é permitido escutar pertencendo a todo âmbito de reunião em que a música, enquanto unidade, poeticamente se perfaz de modo misterioso. Nessa permissão, estão na abertura em que toda a manifestação musical, enquanto unidade retraída, vigora. Assim mostram-se dispostos à música participando da sua dinâmica, falando e pertencendo. Somente podem falar enquanto músicos por pertencerem à unidade que os acolhe. Falam na disposição das obras e do saber musicais. Ao mesmo tempo, falam no âmbito de si mesmos enquanto músicos e ouvintes, e também falam de modo que em sua fala reverbera a unidade de música, linguagem e abismo. Falam correspondendo ao envio radical em que lhes é permitido se encontrarem dispostos. A fala musical do músico se dá no âmbito do saber, das obras, dos ouvintes, e dos músicos, de modo a pertencer repousando na reunião musical que se dá dinâmica.

Essa reunião é que reverbera a música em unidade com a linguagem sendo ambas resguardadas pelo abismo de simplicidade. É estranho o dito de que o músico fala pertencendo também a si mesmo na unidade dinâmica musical. No entanto, de todo modo, ele se encontra acolhido no co-pertencimento de música, linguagem e abismo. Por tal acolhida, ele também pertence a si mesmo, falando enquanto reunião. Nesse âmbito, o músico é o que é na singularidade de cada músico, que responde à unidade que o músico enquanto reunião deve responder, acolhido na poética musical. Quando trazemos o músico nomeado pela convocação exigente que se impõe, este é trazido como unidade na reunião de sua multiplicidade. Assim, o músico singular é o que é somente reunido. Portanto, ele é o que é pelas obras, pelo saber, pelos

músicos, pelos ouvintes na medida em que fazem reverberar a unidade música, linguagem e abismo. Todos acolhidos em tal unidade se mostram sempre em referência. Portanto, a fala do músico somente é o que é correspondendo à escuta em que ele pertencendo colabora – escuta esta inclusive de si mesmo como músico na singularidade reunida na totalidade do uno-múltiplo.

O ouvinte, de modo distinto, encontra-se no âmbito de referência da dinâmica da unidade musical. Normalmente tendemos a achar que o ouvinte se acha em uma passividade na disposição de poder escutar, pertencendo ao que se dá musicalmente. No entanto, apenas por pertencer à poética musical como unidade, o ouvinte pode falar como ouvinte. Sua aparente passividade tem lugar dinâmico na unidade poética musical. Tal modo de ser é distinto do de todos os outros nomeados pela unidade música, linguagem e abismo. Contudo, voltamos a afirmar que, no pertencer próprio do ouvinte, que se dá cuidadosamente na escuta da fala das obras, do saber, dos músicos e dos próprios ouvintes, ele, como ouvinte, também pode falar. Fala correspondendo à unidade em que é recolhido.

O importante para nós é que o ouvinte fala, e sua fala provém da unidade a que pertence, esta que o nomeia. O próprio contato do ouvinte com o discurso musical acontece em uma escuta que pertence ao que se envia já falando. Portanto, o ouvinte fala na medida em que se mostra radicalmente ouvinte. O ouvinte para nós é este que se encontra na disposição de uma escuta atenta, pertencendo ao que fala como fonte originária e inaugural do real em seu paradoxo. O ouvinte, reunido no âmbito musical como unidade, revela todos os reunidos nesse mesmo âmbito como verdade. Dentro das possibilidades e impossibilidades na desmedida do irrealizável, o ouvinte se dá de modo próprio recolhido por música, linguagem e abismo. Dessa maneira, o ouvinte é sempre ativo no jogo que embala como obra. Convocado para o jogo misterioso, cada ouvinte se reúne no baile sonoro do jogo de comparação, medida de forças e tomada de posição a partir de um modo próprio de escutar e conviver com a tensão em jogo. Jogado no jogo de tensões, cada ouvinte se encontra já perdido de si mesmo imerso no incessante jogo finito e memorável em obra na obra musical. Por isso, o ouvinte é um ouvinte que fala musi-

calmente – e na sua fala reverberam todos os nomeados pela unidade de música, linguagem e abismo, bem como a própria unidade em si.

Constante da unidade em questão, percebemos ainda o saber musical. Todo esse saber se mantém disposto como multiplicidade, reunido enquanto unidade. O saber musical fala resguardado na radicalidade da unidade musical. Falando, ele se desdobra na teia de relações e inter-relações que ambigualmente se mostra sempre em construção. Sua fala se envia para a escuta cuidadosa que lhe pertence ao modo em que tanto uma quanto a outra radicam numa dinâmica que repousa transformando-se. Não sem motivos, constantemente o saber musical permanece na sua atualidade. Renovando-se, ele repousa em si mesmo resguardado na unidade que o nomeia. Assim, ele é um na sua multiplicidade infinitamente disposta e repostada a cada vez no âmbito de unidade ontológica entre música, linguagem e abismo de simplicidade. A escuta que a ele pertence permanece nessa dinâmica e se renova permanecendo por si mesma. Por isso, o saber musical dialogante é inesgotável, resguardado na unidade que o nomeia e sustenta, ao mesmo tempo em que, junto com os outros nomeados, ambigualmente, também sustenta tal unidade. O saber resguarda a unidade velando por ela em seu constante aparecimento e desaparecimento. É no saber que reside a radicalidade das possibilidades e impossibilidades que soam a partir do abismo de simplicidade, de modo que o jogo de afirmação e diferença sempre se dá.

Linguagem e música se referem e permitem à música ser como unidade, reunião também da fala e escuta originárias que se dão enquanto musicais. Música e abismo se mostram com a linguagem na unidade que os sustenta. Todos, uns com os outros, música, linguagem e abismo, se dão como um, resguardados enquanto referência originária. Permitindo e abrigando o diálogo em que a poética musical se faz, a teia de relações e inter-relações do mundo musical mais se lança como acontecimento dinâmico em si mesmo. A dinâmica desse mundo em si é dialogante. A unidade de co-pertencimento de música e abismo de simplicidade se mostra resguardando já acolhido todo o diálogo, que nela se desvela como acontecimento nos desdobramentos em que se vela verdade como não-verdade. Na fala-escuta da poética musical, o abismo de simplicidade que “corta a palavra” se dá nomeado, falando

destinadamente na unidade que ele também sustenta, ao mesmo tempo em que é sustentado por ela. Poeticamente a unidade se mostra no âmbito em que co-pertence. Não sendo nenhum o outro, nessa unidade nenhum é sem o outro. Música e abismo neste sentido reúnem ao modo da linguagem, reverberando na fala e escuta que soam dialogando na dinâmica que as sustenta. São enquanto unidade radicalmente posta na medida do embate originário entre *physis* e *logos*, como tensão dialogante por si mesma. Na radicalidade originária de ser e tempo, música e abismo mostram-se unidade como reunião em que sua fala e escuta são colhidas e acolhidas repousando na ambiguidade. Assim, música, linguagem e abismo dialogam reunidos em referência abrigados pelo real que se insinua poeticamente trazendo o acontecimento musical.

Notas

¹ Conceito aqui é compreendido na perspectiva da germinação, da possibilidade de germinar a partir da questão no âmbito da linguagem. Assim, a germinação é também um florescer que se dá a partir do que se impõe no âmbito do questionar. Questão aqui é busca, é um lançar-se transitando nos caminhos das coisas que se dão e que se mostram dispostas ao confronto. Conceito-questão é, portanto, toda a busca enquanto lançamento que acontece a partir do que se interpõe ao questionamento e o que de tal busca germina e floresce.

² Aqui o entendimento usual de intransitividade não é suficiente para dar conta da discussão ontológica. Ontologicamente, o ser ultrapassa todas as coisas, posto que é ele quem conduz todas as coisas que são, de modo que tudo que é, é pelo ser.

³ Cf. HEIDEGGER, Martin. A linguagem. In: _____. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis; Bragança Paulista: Vozes; Editora Universitária São Francisco, 2003.

⁴ Fala e escuta se mostram aqui não apenas na perspectiva em que estamos acostumados. No âmbito da linguagem, todo empenho de fala se dá no silêncio que essencialmente mostra; neste aspecto, a fala se dá em todos os empenhos em que a linguagem se revela. Do mesmo modo podemos compreender a escuta. Fala e escuta, portanto, não se restringem ao homem e tampouco prescindem dele. Desse modo, não podemos compreender na perspectiva apresentada fala e escuta enquanto possibilidades da boca e do ouvido apenas. No empenho em que nos encontramos fala e escuta por essência já ultrapassam o homem.

⁵ Cf. HEIDEGGER, Op. Cit.

⁶ HEIDEGGER, Martin. Que é metafísica? Trad. de Ernildo Stein. In: _____. *Os pensadores*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000, p. 72.

⁷ LEÃO, Emmanuel Carneiro. Filosofia como pintura, escultura e música. In: _____. *Aprendendo a pensar*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1991, p. 40-43.

Resumo

O ensaio busca discutir a referência e a unidade de música, linguagem e abismo de modo que esta unidade dê conta da dinâmica musical e de todos que por ela alcançam seu nome. Nessa perspectiva, ontologicamente fala o ser também musicalmente, de maneira que, sustentando essa unidade, ele musicalmente se dá.

Palavras-chave

Música; linguagem; arte; pensamento; abismo

Recebido para publicação em
abril de 2011

Abstract

The essay aims at developing the reference and the unit of music, language and abyss so that this unit comprehends the dynamics of music and of all things that through music reach their names. From this perspective, the Being also speaks musically and supports the aforementioned unit.

Keywords

Music; language; art; thought; abyss

Aceito em
agosto de 2011

MUSICALIDADE: O PENHOR DE APRENDER E ENSINAR

Manuel Antônio de Castro*

O silêncio proposital dá a maior possibilidade de música.

Guimarães Rosa

Torna-te aquele que és, aprendendo. (*Génoi oíos essi mathon*).

Píndaro

Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende.

Guimarães Rosa

A música não é nem pode ser um objeto para o pensamento. Ao contrário, o pensar é que é com música.

Antonio Jardim

O segredo da existência humana consiste não somente em viver, mas ainda em encontrar um motivo de viver.

Dostoiévski

O motivo de aprender e ensinar

É preciso encontrar um motivo para viver a ek-sistência que nos foi dada. Motivo é aquela energia, aquele impulso que nos move e comove. Pensa-se que nos advém esse motivo por vivermos em uma determinada época e dentro de uma comunidade, de uma sociedade, de uma família. Até porque elas, direta ou indiretamente, nos ensinam o que se deve aprender. Porém, o motivo de viver, aquilo que move nossa ek-sistência, não pode vir de fora, porque a sociedade nos passa muita coisa e até nos

* Para o amigo Antonio Jardim, pensador da Música.

dá as condições de viver, mas não nos passa a vida e com ela o motivo de viver. Esse, nós recebemos como um dom misterioso, único e irrepetível. Agindo dentro de padrões transformados em sistemas sociais, psicológicos, religiosos ou não-religiosos, morais, eles jamais podem se tornar o motivo que nos deve mover para realizar a vida que nos foi dada antes de fazermos parte desses sistemas. Se isso acontecer é um motivo que nos aliena, um ideal ou utopia na contramão do acontecer da realidade.

Então, de onde nos deve vir o motivo que deve mover e comover nossa ek-sistência? Não sendo um paradigma de conceitos, o motivo só pode advir como questão. É a questão das questões. Passa a ser, portanto, o motivo em torno do qual se movem todos os nossos empenhos e desempenhos, porque passa a ser o penhor de ek-sistir. A vida não nasce feita, isso é certo. Ela se processa numa contínua e persistente aprendizagem de viver ek-sistindo e de ek-sistir vivendo. É nossa historicidade. Toda aprendizagem se dá num aprender e ensinar. Mas o que é isto – o aprender e ensinar?

A questão que mora no fundo das questões sobre ensinar e aprender consiste em “liberando as condições de viver, a existência dar-se como o penhor de todo empenho e desempenho”¹. Nessa formulação de Leão, há dois momentos integrados, pelos dois verbos que indicam duas ações diferentes: liberar e dar-se. E cada um se refere a aspectos diferentes do ser humano: viver e ek-sistir. Porém, notemos que a forma do primeiro é o gerúndio, onde se indica uma ação em processo: liberando. O quê? “As condições de viver.” Toda forma de vida precisa de condições específicas e fundamentais para que a vida se realize. São as condições de que nenhum vivente pode abrir mão.

É, portanto, necessário assegurar essas condições, esses meios de o vivente viver. Mas ao mesmo tempo e, sem separação, como fundo das ações que liberam as próprias condições de viver, ou seja, os empenhos e desempenhos em que sempre nos empenhamos, estes não podem ficar restritos ao assegurar as condições de viver, mas em sentido primeiro dar-se, acontecer a ek-sistência como o penhor de tais ações. Portanto, o pensador nos fala de duas dimensões integradas no assegurar as con-

dições de viver: viver e ek-sistir. Não basta ek-sistir, é necessário viver. Não basta viver, é necessário ek-sistir. Viver é vital, ek-sistir é histórico. E é em torno do ek-sistir como travessia que se dá o aprender e ensinar. E, neles, qual o lugar da musicalidade? Melhor, não será a musicalidade o próprio motivo? Nesta e por esta a vida se transfigura. Se as condições de viver são funcionais, a ek-sistência é algo que advém sem causalidade, sem funcionalidade. E é essa não-funcionalidade que se deve tornar o penhor das ações de assegurar e liberar as condições de viver. Será que a musicalidade é causal ou não-causal?

Os empenhos e desempenhos já precisam ser dimensionados no horizonte do ek-sistir. Desse modo, viver e ek-sistir não são opostos nem duais: constituem uma dobra. Musicalidade é dobra. E é nela que acontece o penhor de ek-sistir, ou seja, o aprender e ensinar. Essa integração se dá no chegar a ser o que se é. Mas é necessário aprender para se chegar a ter o que já se é. Aprender é ser, porém ele não dá nem traz algo que já não se seja. Isso quer dizer que a ek-sistência se distingue porque é uma travessia que se tem de realizar, embora, misteriosamente, seja uma travessia circular. No começo e em todo processo já se faz presente o fim. Este não é algo funcional que esteja fora do próprio processar-se, do próprio ek-sistir. Aprender é algo ambíguo e misterioso. E, no entanto, deve ser o penhor de todos os nossos empenhos e desempenhos, em que, integradamente, acontece vida e ek-sistência. A essência da música não será exatamente esse algo misterioso? Essa integração vai trazer para a ek-sistência aquilo que lhe pode dar o penhor e o sentido de viver, como o pensador Dostoiévski tão bem assinala em nossa epígrafe.

Se tivermos como penhor de todos os nossos empenhos e desempenhos o viver enquanto ek-sistir, acontecem livremente as condições de viver. Não pode haver um antes e um depois, um ou isto ou aquilo. Não pode haver nem separação entre viver e ek-sistência nem entre sobrevivência e convivência, cujo sentido vem do horizonte do ek-sistir como o que move o viver. A integração não pode acontecer no vigorar da musicalidade como o mais originário de viver e ek-sistir?

A medida e a lei

Quando o penhor se centraliza no próprio do viver e esse próprio é a ek-sistência, tudo o mais se libera, se liberta, encontra a sua apropriada medida. Medida não é padrão. O que é? Essa é a difícil caminhada de viver a ek-sistência enquanto aprender, tendo como penhor sempre e ao mesmo tempo o libertar-se e o apropriar-se do que já se é. Isso é o aprender e ensinar, não algo sobre algo, não algo de algo, mas a própria identidade. Eis aí a medida. Esta é a Lei porque é a medida que o nosso destino já traz e impõe. É o justo. É a *Dike*. É a medida. Aquilo que tão apropriadamente os gregos denominaram *Moira*, o dote, a identidade.

Essa é a questão. O que é isto – a identidade? Não é nem jamais será o conceito. Sempre será o motivo que nos move no empenho de viver, o penhor de aprender e ensinar. Motivo é questão, pois será o que nos move e dá sentido a todo agir. Pode-se pensar musicalidade sem ser no vigorar do motivo? Então, musicalidade torna-se a Lei.

A questão se diferencia do conceito porque o querer de todo questionar consiste no “empenhar-se na procura do que não se tem por já se ter e para se vir a ter”². No empenho de viver eks-istindo, vive-se a primeira de todas as questões. Primeira diz aí não o cronológico, nem o epistemológico e funcional, mas o ontológico. Todo querer desdobra-se num caminho que é aquele que nos conduz para nós mesmos, para o que nos é mais próximo: o princípio. Como querer, o princípio é poder. O princípio da musicalidade não é a musicalidade do princípio?

O princípio e a musicalidade

O que é princípio? Será que princípio pode-se aprender? E no aprender o que se pode ensinar? Eu posso ensinar e alguém aprender com este ensaio? A resposta a essas perguntas não depende justamente do que se compreenda por princípio e pela musicalidade do princípio? Todo apreender pressupõe um aprender na medida em que aconteça um com-preender (diá-logo). É que todo a-prender é um tender para (*ad*) e juntar-se àquilo que nos prende, nos agarra, nos afeta essencialmente

(e essa é uma tarefa tanto de quem ensina quanto de quem aprende). O que agarra e afeta essencialmente é o que se denomina princípio. Hoje, pelo seu emprego genérico, perdeu todo o vigor de que era portador no pensamento grego, que dizia: *arché*. Note-se logo que não há *arché* sem *télos*, sendo este a *arché* levando tudo que é à sua consumação. Assim é caracterizado princípio na Metafísica de Aristóteles: só é possível pensar em princípio porque a *physis* (realidade) não é estática, é dinâmica. E a sua dinâmica não é linear, é circular. A circularidade da *physis* não é finita, é infinita. Sua infinitude não é de exclusão, é de inclusão. Qualquer realização da realidade é perpassada por essas dimensões.³ Neste sentido, a musicalidade é princípio. Substantivo jamais pode se tornar princípio, que deverá sempre ser verbal. Desse modo, reduzir as realizações da realidade a fatos e coisas estáticas é de uma inveracidade e superficialidade absurdas.

Essência nunca é um conceito e nem algo, no sentido de que, por exemplo, a essência da música nunca é uma música. A denominação de música como substantivo ignora a essência da música, isto é, o princípio em que vigora. São tais conceitos sem o vigorar do pensar que impedem de pensar a essência de música. É isto o que aqui nos ocupa e preocupa em desfazer, fazendo pensar a musicalidade no e pelo aprender. Todo aprender é um já estar pensando. O que se pensa nunca pode ser reduzido a conceitos, pois é o que não cessa de operar, de vigorar no princípio (*arché*). Só se pode pensar a musicalidade pensando o princípio. Tanto musicalidade quanto princípio são acontecer poético apropriante. Verbo. Musicalidade é essência da música em sentido originário.

O princípio de cada ser vivente (*bios*) é a vida (*zoé*). O princípio da essência do ser humano é viver ek-sistindo. Ek-sistir é o tender incessante, enquanto pensar, do princípio para seu *télos*. Esse tender é a energia originante da musicalidade. A compreensão do que é *télos* é decisiva para apreender e aprender a essência da música. É que ele não pode ser apreendido sem estar já vigorando no princípio. Daí que com-preender é um prender desde a essência, desde o princípio pelo, no e com o pensar. Desde indica aí o que tem origem em. Já o “com-” de prender diz o que é comum, vigora na unidade do que prende, junta, conjunta, une, e de quem ou do que é prendido. A unidade é o pensar se dando

em linguagem. Por isso linguagem é a unidade enquanto referência de pensar e ser: princípio. Isso é musicalidade. Só se aprende desde que se esteja preso na unidade do com-preender. Na musicalidade todo aprender é aprender com.

A libertação pela aprendizagem

O princípio nos conduz sempre para nós mesmos, mas essa condução é uma caminhada de aprendizagem, não está já feita. Porém, é tão próxima do que somos que até já a somos. Aprender essencialmente é empenhar-se nessa caminhada. Quando nos reduzimos apenas às funções, aquilo que é o mais próximo, tão próximo que até o somos, ele se torna o mais distante. Funções se ensinam e se aprendem. Porém, podem anular a identidade, aquilo que nos é o próprio, porque este jamais pode ser reduzido a uma função causal e finalista. Ele é livre e, sendo livre, se torna o livre penhor de ek-sistir, pois ek-sistir é sem por quê. A liberdade para ser liberdade é sem função e é sempre sem função porque para ser livre não pode estar em função de. Se está em função de já não é livre nem se torna o penhor de todo viver ek-sistindo. A essência da liberdade consiste em, ek-sistindo, chegar a ser o que já se é e ainda não se tem: nossa *moira*, nossa identidade. A *moira*, o destino, é a essência da liberdade. E é aí que se dá a essência da música em seu mistério. Não é um belo paradoxo. É a realidade se dando em toda musicalidade. Toda musicalidade é não-causal e sem por quê.

Essencialmente, todo aprender e ensinar é um aprender e ensinar para ser livre. É nisso que a musicalidade se torna musicalidade. Portanto, aquilo que nos move no viver ek-sistindo sempre será independente de épocas e circunstâncias históricas: o aprender e ensinar a ser livre. As épocas e as circunstâncias assinalam apenas as modalidades sempre diferentes de se dar e acontecer a identidade. Não a determinam. Por isso, ek-sistir é vigorar na historicidade. Nesta, a questão é o vigorar sempre da liberdade sem motivo que não seja a própria questão. Quando se vive em função de, aquilo em função do que se vive nos tira a liberdade do viver ek-sistindo. Do ponto de vista dos conceitos e finalidades causais isso parece que nos deixa soltos, sem compromisso e finalidade.

Há maior finalidade do que ser livre, do que ser musical? Liberdade é questão, identidade é questão, ek-sistir é questão. Liberdade, identidade e ek-sistir são uma e mesma questão: ser o que se já desde sempre se é.

“A existência se dá sempre como o penhor de todo empenho e desempenho.”⁴ Essa questão – sabendo ou não sabendo – está no fundo de todo questionar. É a questão que sempre se questiona em toda questão. Os demais problemas ou questionamentos só se compreendem em si caso se compreenda a questão de todas as questões. Para aprender algo ou sobre algo, esse aprender já pressupõe que se compreenda a questão de todas as questões, isto é, que seja questionada. Os problemas de saber podem dizer respeito ao racional e emocional, ao natural ou cultural, ao social ou psicológico, classificadas e conhecidas como funções. A função diz sempre respeito àquela dimensão de nossa ek-sistência que se exaure no viver em função de algum objetivo ou finalidade. Nesse caso, não somos livres por já sermos essencialmente livres, mas somos livres dentro dos padrões dos sistemas culturais. Até onde a cultura nos liberta ou nos funcionaliza aprisionando, porque nos determina a desempenharmos as funções em que ela se afirma e sem as quais não pode ser sistema cultural?

Uma comunidade não se pode tornar livre por se constituir num sistema, mas pode-se tornar livre pela unidade de todos em torno daquilo que nos constitui e nos motiva: a liberdade. A liberdade em sua essência é sempre a identidade de diferenças. A função uniformiza e torna indiferente quem se restringe à função. A lógica, o sistema, é eliminar o próprio, pois este já é dado de antemão pelo sistema, o lógico, em função do qual se vive a ek-sistência que nos foi dada e não pode ser vivida como aquilo que já desde sempre somos e que temos que ek-sistir para chegar a ser, apropriando-nos do que nos é próprio. Quando as obras de arte, todas as obras de arte, se constituem em sistemas, já deixaram de ser obras de arte. Passam a ser rotulações, classificações funcionais.

Seria insensatez querer reduzir as obras musicais a sistemas musicais. As denominações atributivas nada dizem da essência musical das obras, tanto que estão sendo sempre apresentadas como algo vivo e atual. Só o vivo e atual liberta. A obra de arte tem sua medida no poder

de libertação. Se a função faz parte da nossa vida, ela não se pode tornar o penhor de aprender e ensinar. É que a função será sempre circunstancial dentro da uniformidade e dos objetivos dos sistemas. Os sistemas mudam e passam. Daí a impressão de que o humano também passa. Não passa, é experienciado em sua riqueza inesgotável sempre sendo o mesmo em diferenças livres e inaugurais.

O ser humano em sua essência permanece e permanece porque o viver ek-sistindo é questão e permanece não abstratamente, mas na medida da permanência da musicalidade das obras de arte. Permanecer diz e só pode dizer o deixar-se tomar pelo vigorar do que já desde sempre somos e temos, como penhor de aprender e ensinar, de chegar a ser ek-sistindo. A essência do humano, a ek-sistência, a liberdade, é a mesma em todos os tempos e em todos os povos. Mesma diz e só pode dizer a musicalidade de todas as realizações da realidade.

A caminhada funcional

Mas o fundo de todo aprender é quando no aprender está em jogo a própria questão de todas as questões. É a questão de todas as questões é o empenho de viver ek-sistindo. A caminhada de todo aprender se torna, portanto, o aprender no e com o empenho de viver ek-sistindo. Aprender se torna a própria caminhada do questionar na e com a questão. O empenho não é qualquer empenho entre os muitos possíveis no viver. A multiplicidade de empenhos entitativos é determinada pelas funções dos mais diferentes sistemas, na redução da realidade a causa e efeito. As funções somente se tornam negativas quando dentro da lógica do sistema nos anula no que nos é próprio e nos uniformiza tendo em vista a otimização do funcionar do sistema. É a anulação da identidade, uma vez que ela é determinada pela eficiência. Não que esta seja negativa, mas não se pode tornar a medida do que somos nem a determinação última do nosso penhor nos empenhos e desempenhos de ek-sistir.

Unir a eficiência com o empenho para ser o que já desde sempre somos é a questão, porque ser livre é sempre possibilidade para possibilidade. E isso o sistema não suporta, pois prevê o já determinado dentro

da eficiência do sistema. Como a identidade não tem finalidade, não há como determinar sua eficiência ou não. Mas uma vez que somos uma dobra, a consumação do que somos é mais, muito mais do que eficiência. Relacionada ao domínio de alguma técnica, a identidade em sua consumação vigora na manifestação poética. Só ela consome o belo e o bem, e não a mera função, a causa, o belo estético-subjetivo, vivencial. Estes são ultrapassados e otimizados na realização daquelas, não havendo, portanto, uma dicotomia, mas sempre uma dobra possível de integração. Quem vive da livre realização não-funcional e causal tende, naturalmente, a ser muito mais eficiente. É o enigma da dobra de viver e ek-sistir.

Infelizmente, formar se tornou o esforço único do educar pelo ensinar e aprender para a disponibilidade de desempenho de qualquer função dentro do sistema causal finalista. Então, nunca se pergunta o que isso tem a ver com aquilo que nos é próprio. Vivendo compulsivamente para as funções, esquecemos o que é essencial e nos liberta: apropriar-se no ek-sistir do que nos é próprio, sendo esse o motivo de ek-sistir. O empenho como o empenho de viver ek-sistindo se torna o empenho de aprender como a questão de todas as questões. Tal empenho nada mais é do que o aprender no e com o questionar para chegarmos a ser o que já desde sempre somos.

O ser

A que realidade associamos o ser? Num mundo funcional como o nosso, de um lado, à causa primeira, princípio de tudo que é e existe, dando origem à ideia religiosa ou racional de criador. De outro, a uma ideia indefinida, ao abstrato, a algo que está não se sabe bem onde, enfim, ao que nada de real corresponde, a não ser na imaginação. Reduzida toda causa à razão, esta não pode nunca se tornar criadora. O máximo que se lhe atribui é a faculdade de imaginação.

Desse modo, a razão só funda conhecimentos, é epistemológica e, dessa maneira, o ser se torna algo impossível de conhecer e até de existir. Se dizemos “sou”, isso nada mais quer dizer do que conheço. Como se a razão pudesse conhecer tudo que é! Seu âmbito não passa do causal. O

agir causal – a que racionalmente toda a realidade é submetida –, diante do agir da música, procura, de alguma maneira, associar sempre a música a um fenômeno da natureza ou a algum sentimento, envolvimento emocional, estético. Se isso acontecer, ao se escutar ou tocar música, ainda não aconteceu a essência de música nem se aprendeu com música.

O que da música pode ser explicado racionalmente nunca é sua musicalidade, só aspectos técnico-estruturais. É que – repetindo – aprender com música exige concentração. E esta tem como condição o silêncio acolhedor, o despojar-se de todas as sensações, funções, finalidades e emoções e concentrar-se no operar e agir do silêncio. Deixar-se tomar pelo silêncio é posicionar-se distendido, acolhedor, em posição concentrada para o agir tomar todo aquele que escuta, de tal maneira que se anule o fora e o dentro, a vontade, a razão, o sentir das sensações, sendo o ouvinte todo escuta no vigorar do repouso. É deixar-se ficar em silêncio, não como a-patia, mas como concentração máxima de movimento enquanto repouso e acolhimento. É uma renúncia a tudo que se centra em nós ou no que está fora. É que a renúncia não tira, dá. Essa posição para deixar o repouso concentrado e poético acontecer é o assentar-se recolhido, despojando-se de todo agitar que tenha em vista algum interesse ou bem funcional.

Tal concentrar-se no estar sentado em repouso diz-se em latim: *sedere*. Tal verbo, em sua historicidade de forma e de sentido, passou pelas formas *seere* > *seer* > *ser*. Eis como surgiu o verbo *ser* em português e é isso que ele quer dizer. Tão simples, tão evidente. *Ser* é estar sentado para concentrar-se na escuta do que somos em nossa essência, isto é, do que em nós é nossa musicalidade. Na escuta, dá-se tudo que somos sem ter em vista nenhuma finalidade. É a mais plena e completa gratuidade. No vigorar da musicalidade não se está. *Se* é, *ek-siste*, dá-se.

A desfiguração do *ser* pela causalidade e pela gramática e retórica levou a um esquecimento de seu denso sentido originário. Na época técnica da redução do agir à agitação e ao produzir efeitos, só pode mesmo o verbo *ser* causar estranheza. *Ser*, o verbo de todos os verbos. *Ser*, o mais insólito de todos os verbos. *Ser*, o próprio insólito, onde em verdade, próprio, insólito, musicalidade, *ser*: a unidade, a linguagem, a liberdade, o mesmo.

A música em sua essência exige o denso, o poético, a escuta, a disponibilidade dos sentidos e da vontade. Exige ser. Enfim, exige a entrega ao silêncio para que este se torne música e a essência de música se torne vigorar do silêncio. É no canto que se dá a musicalidade de ser. É que no vigorar se dá, acontece o agir do consumir. Ser é, portanto, consumir-se pelo agir do estar assentado no aberto do acontecer do silêncio, onde não mais se está, simplesmente se é. Estar é o ser em posição, mas toda posição tende incessantemente para a não-posição, isto é, para o ser. Isso é a essência de música, porque toda música começa no silêncio, irrompe no rito do ritmo do coração, manifestando e sendo vida, batida, energia pulsante, irradiante, para nos re-conduzir no fim ao começo, acontecendo a con-sumação. Con-sumar é levar ao sumo no aprendendo com, na unidade, no e para a musicalidade. É na musicalidade do silêncio acontecendo que o ser se dá. Só aprendendo com música se pode chegar a ser musicalidade, na identidade da unidade, do mesmo: Sercanto. Serlinguagem. Sermusicalidade.

A música em sua essência vigorava no canto do aedo, na recitação ritual do sacerdote, na fala densa e cadenciada do rei, do soberano, posto, assentado em seu trono, ditando sentenças, que valiam como Lei, a Lei enquanto vigência do sagrado. Todo ditar é a manifestação do sagrado enquanto realizações da realidade. Trono é uma cadeira, melhor a cadeira, aquela em que se sentava quem estava investido do poder sagrado: o sacerdote ou o rei. Quem sentava na cadeira estava investido de seu poder. Cadeira diz-se em latim *sedes*, palavra formada do verbo *sedere*. No sentar-se na cadeira acontece uma referência ao querer-poder, ao ser. Ali se concentrava o poder que se manifestava na fala, uma fala proferida a partir da concentração do que no rei ou sacerdote se realizava, passava a ser.

A fala da musicalidade é poder que pode por si e não pela delegação de ninguém muito menos por representação. Eram ditas as sentenças e não proposições, pois na sentença a realidade acontece, uma vez que é pro-ferida a partir do poder de ser. Pro-ferir é exercer o querer. A proveniência dessa concentração era o silêncio como fonte de todo poder e fala, sendo, portanto, fala do silêncio, musicalidade. Acostumados ao poder causal, violento, fundamentado na força, estranhamos o poder de

ser, mas para quem se deixa tomar pela musicalidade tal poder é muito mais poderoso do que qualquer outro poder, pois é poder ser. É querer poder. É a questão vigorando no querer de poder ser. Poder ser é possibilidade para possibilidade.

A concentração do sentar-se em escuta é o afastamento de toda agitação ou agir que vise a uma conseqüência, porque no concentrar-se do sentar-se quem age é o pensar e age enquanto pensa. Pensar é deixar-se tomar pela musicalidade. Num tal pensar concentrado de sentar-se e recolher-se é que se acolhe e acontece o ser. A concentração no silêncio do estar sentado não é. Pensa. E pensando é musicalidade.

Do verbo *sedere* > ser se formou também a palavra *sedes*: sede: o lugar, a casa, a morada dos que comandam e retêm o poder. É nesse sentido que o silêncio, enquanto ser, é a proveniência, a essência de todo *gênos*, de tudo que nasce. Ainda hoje, na Igreja Católica, a igreja central, onde mora o prelado dirigente, que tem o poder sagrado, se chama Igreja da Sé (*sedes* > see > sé). Noutra instância da realidade, a da propriedade (substância/*ousia*), a sede é polo de unidade de todas as propriedades, pois é ela que dá unidade às diferenças, sentido a tudo que se dá enquanto propriedade e constitui mundo. A morada do ser – a casa – é a linguagem. A linguagem sendo sentido, mundo ético-poético, é a unidade que reúne ser e pensar. No agir do pensar acontece a musicalidade manifestando o que é no e na proveniência do ser, do estar sentado, concentrado e recolhido: *sedere* > ser.

A caminhada ek-sistencial

O viver como caminhada funcional se dá, porém, concomitante a uma outra caminhada: o viver enquanto caminhada ek-sistencial. Esta caminhada se com-põe e se dá no ensinar e aprender com e na música, porque só se dá movida pelo questionar. É o motivo. Portanto, a questão que mora no fundo das questões de ensinar e aprender consiste em, liberando as condições de viver dentro do funcional, a ek-sistência tornar-se o penhor de todos os nossos empenhos e desempenhos. Nesta caminhada, o querer de todo questionar consiste no empenhar-se na

pro-cura do que não se tem, por já se ter e para se vir a ter. Viver ek-sistindo não depende da procura de um ensinar e aprender, mas é a própria condição de acontecer a procura, isto é, o empenho e desempenho.

Portanto, é algo que antes de se ensinar e aprender já temos e em que todo empenho e desempenho consistem no penhor de se chegar a ter por já se ter e para se vir a ter. É o que nos diz num único verso o poeta-pensador Píndaro: “Torna-te o que és, aprendendo”. Todo chegar a diz de uma Cura na pro-cura. É o que Dostoiévski denomina motivo. A pro-cura é a caminhada ek-sistencial e não simplesmente vivencial, pois quem move a pro-cura é a cura, isto é, o motivo. Todo motivo é musical, porque vigora no pulsional originário e harmônico. Toda procura é um motivo musical. E qual é o penhor do motivo? Não será o aprender e ensinar? Mas aprender e ensinar o quê? O que se é. No aprender e ensinar musical dá-se o que se é. Por isso, mesmo muitas vezes no lugar desse dá-se diz-se simplesmente: ek-siste.

Evidente, o motivo musical que nos move nada tem a ver com o simples existir do “eu” como fonte do ser, mas é o sou na pro-cura do que já desde sempre se é. E só se pode chegar a ser no vigorar do ser. E por que há aí sempre não-causalidade? Muito simples, o ser não é, pois se fosse seria ente e não ser. Só há causalidade no âmbito dos entes, daí poderem ser produzidos na lei da causa e efeito. Como o ser não-é, não há como ser reduzido e obedecer à lei da causalidade. Mas de que perspectiva e horizonte se fala em lei? De muitas, mas, em geral, reduzidas ao sistema em seu funcionamento. Claro que isso também é lei, mas não é a Lei. O que está por detrás da Lei não é a norma à qual se deve obedecer. Tal obedecer ainda é guiado pela disciplina em torno de normas do sistema. Mas o sistema não é a realidade. E a Lei diz sempre respeito ao vigorar da realidade. E como se dá, então, a referência de Lei e Realidade? É o que nos diz o pensador Heráclito no frag. 114: “É mister que os que pensam com viço criador se fortaleçam pela coesão de todos, como uma polis pela Lei...”⁵ E comenta o pensador Emmanuel Carneiro Leão:

Heráclito faz aqui um jogo de palavras e sentido [em grego] com o eco das expressões *ksyn nóoi* (com viço criador do pensamento) e *ksynoi* (com a coesão). No

jogo deste eco, o que realmente ecoa é o vigor originário de *lég-ein*, exercendo-se tanto na força de recolhimento do pensamento, como no poder de conjugação das realizações. O sentido originário, porém, nos remete para a dinâmica de reunião de toda experiência de real e realização na realidade.⁶

O pensador nos diz que “sentido originário, porém, nos remete para a dinâmica de reunião”. Tal dinâmica de reunião tem sua origem em *légein*, como reitera. Deste verbo se originou o misterioso substantivo que sinaliza todo o percurso ocidental em seus caminhos e descaminhos: *Logos*. Nele se concentra todo o pensamento de Heráclito. Mas dele se origina o pensamento teológico, quando São João o identifica com Cristo/Deus (já num pensamento causal). Dele se origina todo pensamento da Modernidade quando foi, causalmente, traduzido para o latim e reduzido à razão. Dele se origina o que se conhece pela razão e o que se diz pela língua, reduzido pela lingüística à coesão e coerência lógica, causal.

Em verdade, aconteceu o esquecimento do ser em favor da causalidade, que passou a determinar os caminhos do Ocidente filosófico, teológico e científico. A resistência veio do Ocidente poético, que é não-causal. E o que em isso tudo ficou esquecido? A linguagem, força de reunião de ser e pensar.⁷ As leis da razão são as leis da ciência. E a ciência quer determinar racionalmente, em vão, todas as leis da natureza (*physis*). Não quer aprender o que a *physis* é. Quer-lhe apreender racionalmente as leis, ou seja, já não quer aprender e ensinar com, quer aprender e ensinar “as” leis da natureza. Para quê? Para reduzi-la a um sistema de causa e efeito. O que aí está sendo esquecido não é apenas o ser, é algo muito mais complexo: a Lei. Pois esta Lei é a musicalidade enquanto musicalidade, ou seja, a Lei ou destino do que é na unidade vigorante da linguagem. Linguagem é a Lei porque é a unidade, é o Sentido.

A metafísica causal sempre afirmou que a unidade é um atributo essencial do Ser. Não é. É o ser e pensar que só podem ser o que são por vigorarem na unidade do mesmo, a linguagem, a musicalidade, ou seja, o real da realidade em suas realizações. Não há realização à qual vem se ajuntar, como um atributo (o como se é, o como se conhece), o sentido.

Quando se pensa e aprende com música, as realizações da realidade são sempre musicais, porque vigoram no sentido da linguagem, a unidade de serem o que são. Vigorar no sentido da linguagem isso é musicalidade. Isso é a Lei. Isso é necessidade (*anagke*). Isso é aprender com a essência da música.

Nós nunca estamos e somos fora da *polis*. Não há oposição entre campo e cidade, só nas descrições geográficas causais. Para chegarmos a ser o que somos no aprender e pelo aprender já temos que estar vigorando e reunidos pela Lei, isto é, pela musicalidade. Isso é o aprender com música, onde esse “com” não é uma preposição dentro de uma lógica propositiva: é a harmonia de toda musicalidade sendo linguagem e sentido, é a unidade de todos os seres humanos naquilo que são pelo vigorar da linguagem com seu poder musical.

No empenho de viver existindo – musicalmente – vive-se a primeira de todas as questões. A musicalidade não é uma questão artística, a arte é que é uma questão musical. E é uma questão musical porque aí musical não diz respeito às composições musicais, mas ao motivo que se torna a questão do viver ek-sistindo. “Ek-” diz o livre aberto de todo poder libertar-se para a possibilidade para possibilidade. Já “-sistindo” nos remete para o verbo *stare*, estar. A raiz “-st-” diz o pôr, tomar posição. Daí dizermos: estou sendo, numa circularidade poética. Estou sendo porque sendo estou. O estar origina-se no ser e nos conduz ao ser, constituindo-lhe a unidade de posições, oposições e composições. Esse é o sentido do verbo *légein*: pôr, depor, dispor e propor. Ek-sistir é o tomar posição no livre aberto do nada, do ser, do repouso que acolhe e recolhe as posições e dá sentido e voz, a voz do silêncio de todo vigorar musical, isto é, da realidade, da *physis*. Musicalidade é linguagem porque origina posições dispondo-as nas composições com sentido: mundo.

Quando, num terreno vazio, o pedreiro constrói a casa, não acontece apenas a reunião de tijolos nas paredes circunscrevendo os cômodos e de onde surge a casa, porque a casa é uma doação do vazio, da linguagem (que faz do montão informe dos tijolos uma casa). A casa é, em verdade, muito mais, enquanto *lógos*/linguagem, o vazio dos cômodos, em que, depois das tarefas diárias nos sistemas causais, nos recolhemos e somos acolhidos pela voz do silêncio e do vazio que nos dá descanso e sentido

e realização do que somos. O vazio é nossa morada. *Ethos* diz em grego Ética, isto é, Sentido. Mas diz também morada do extraordinário: *Ethos anthropou daimon*, “A morada do homem, o extraordinário”.⁸

O extraordinário não pode nem deve ser colocado distante, não se sabe bem onde: é o que em nós vigora e nós nele como musicalidade, e nos acolhe no silêncio de sua voz musical. Vazio. Ser. O poder de cura da música não é algo que advém como uma terapia externa, mas radica em nossa essência, o que somos, porque a música em sua musicalidade é o que somos em nossa essência: pro-cura na cura do que somos. A musicalidade nos integra porque é linguagem, unidade de pensar e ser. Somos quando pensamos porque no pensar pensamos enquanto vigoramos na musicalidade. Aprender a ser é aprender a ser com música, isto é, deixarmo-nos vigorar na unidade da linguagem, da musicalidade. “A linguagem é a casa do ser. Nela habita o ser humano”.⁹ A musicalidade é a casa do ser. Nele habita o ser humano. Os pensadores e compositores (poetas) lhe servem de vigias. Pois nas obras acontece a vigília desvelante, a verdade do ser. *Poiesis*.

Surprender-se viver ek-sistindo é a grande questão e que, como questão, já nos constitui, independente de termos ou não consciência dela. Questão nunca é conhecimento. É a fonte de todo possível conhecimento. Daí ser primeira, não em sentido cronológico, mas ontológico. Todo querer desdobra-se num caminho e percurso que é aquele que nos conduz para nós mesmos. Aprender e ensinar, essencialmente, são empenhar-se nessa caminhada. Disto se conclui que – e é a questão de todas as questões – “a existência se dá sempre como o penhor de todo empenho e desempenho”.¹⁰ É a caminhada ek-sistencial.

Manthano

O verbo grego diz, ao mesmo tempo, o ensinar e o aprender. O que a linguagem nos quer dizer nesse verbo é que o ensinar e aprender tomam a realidade naquilo que a constitui essencialmente: o de poder ser apossada enquanto pode ser ensinada e aprendida.

Aprender

O aprender está diretamente ligado à memória e ao esquecimento, porque nele acontece o originário do que a cultura é e não é. Nesse sentido, todo aprender é já estar lançado no mundo e no não-mundo de todo possível mundo, sentido e memória, fundado no esquecimento, o que se vela em tudo que se desvela: *Physis kryptesthai philei*,¹¹ o desvelo de Eros desvela-se velando-se.

O aprender não pode ser reduzido a algo que de fora nos advém e passa a fazer parte de nós. Claro, uma planta precisa dos nutrientes que suas raízes procuram, do ar para respirar e da energia da luz para desvelar-se no que é. Somos vida à procura da luz do Céu e dos nutrientes da Terra, pois em nós vigora e age o poder inaugural de Eros, pura energia, luz. E tudo já é na Vida (*zoé*). Porém, o aprender é mais do que estar aberto para aquilo que nos advém em nossa relação com o meio que nos envolve, a história e memória de que fazemos parte com o grupo social e até com a aventura humana nesta terra e com esta terra no universo. Todo aprender pressupõe um ensinar. Porém, todo ensinar só se pode tornar ensinar se já houve um aprender, pois o próprio ensinar deve-se tornar o caminho apropriado para o aprender. Aprender e ensinar são o mesmo, mas não são iguais. Todo aprender é um estar aprendendo. De todo aprendizado, o mais difícil é a aprendizagem do que se é. Daí a permanência e pertinência da sentença de Píndaro, para além de culturas e épocas, “torna-te o que és, aprendendo”. Há nesta sentença um círculo poético. O que já se é deve advir no, pelo e com o aprender, mas um aprender em que se dá, se manifesta, o que já somos. Se já somos, como pode se aprender? É o a-ser-pensado. Essa é a essência de música.

O aprender a música

Em se tratando de música, tornada mera disciplina epistemológica, o aprender pode ser visto como uma atividade onde alguém ensina música e outro aprende. Essa é uma primeira relação com a musicalidade. Num tal ensinar se aprende a música. Como disciplina, a música é

reduzida aos conhecimentos e formas técnicas de elaboração. Mas será que música se reduz a isso? No aprendizado da música ela se reduz ao objeto a ser aprendido em nossos empenhos, tendo como penhor o chegar a conhecer a música. E assim a música pode-se tornar um saber que se tem e com ele podem-se desenvolver diversas atividades, estabelecer novas relações e funções, compondo novas peças, enquanto processos técnicos de combinação. Nelas já vigora a musicalidade? Quem ensina já está de posse do saber musical e este pode ser transmitido e aprendido por aqueles a quem se ensina.

Nesta situação, a música se reduz a um conjunto de conhecimentos e processos técnicos, funcionais e úteis, que tanto podem ser teóricos como práticos, organizados metodologicamente. São as técnicas do ensino e aprendizado da música como de qualquer outra disciplina. Aprender a música vai, portanto, depender tanto de uma memorização dos conhecimentos da música quanto da transformação desse saber teórico em prático, pela repetição exaustiva e disciplinada dos exercícios. Isto é óbvio e o mais recorrente. Música aí se reduz aos processos e aparatos técnicos, formais e causais. Estes são importantes, mas não são tudo. Já acontece aí a essência da música? Claro que não. Também ainda não se trata das chamadas aptidões musicais, que alguns recebem e outros não. A questão é saber se a música se reduz a essas aptidões musicais. Diga-se logo que para escutar música não são necessárias essas aptidões, caso contrário, só se comporia música e se tocaria para aqueles que tivessem tais aptidões. E não é o caso.

A musicalidade radica na essência da linguagem (*lógos*) que é concreta e universal. Isso é notório, pois está muito além das suas criações e recepções culturais e até epocais. E só ela nos interessa, pois é com ela que podemos chegar a ser o que somos, isto é, participar do *genos*, na medida em que cada um já recebeu um dote (*Moira*, em grego). *Moira* é o destino do que se é para chegar a ser. Aprender música já nos leva a realizar o nosso destino? Em outras palavras: já se aprende com música? Nesse aprendizado chega a acontecer a linguagem ou os conhecimentos técnicos e formais não reduziram a linguagem a algo também instrumental? Pode, mas não necessariamente. Logo, a essência da música ainda não pode ser reduzida ao aprender a música.

O aprender sobre a música

Pode haver uma segunda relação com a música. Nem sempre o conhecimento da música passa por esta etapa. Alguém pode acumular conhecimentos sobre música, sem nunca chegar a tocar qualquer instrumento ou a compor qualquer peça musical. Há pessoas que têm uma erudição extraordinária sobre música. Um crítico que tece seus comentários e emite seus juízos sobre uma composição musical, as músicas de um CD ou de uma apresentação em DVD, uma apresentação de uma orquestra, de um conjunto musical etc. não toca os instrumentos sobre os quais fala, e muito menos compôs as músicas. Isso facilmente se compreende. O crítico tem conhecimentos críticos, mas nem sempre as práticas instrumentais. Em música, até onde o conhecimento crítico-teórico é mais do que o conhecimento de uma exaustiva prática teórica e instrumental? O que são conhecimentos críticos? Embora pareça algo bem racional, não deixam eles de conferir ao crítico um poder em verdade bem enigmático? Qual a sua origem? Não há no exercício crítico algo de “mágico”, que se autolegitima? De onde vem esse conhecimento pelo qual pode julgar, classificar e decidir sobre toda essa complexa realização? Como ou quem o legitima? A erudição? Os interesses de grupos e do mercado? O puro exercício da autoridade da razão enquanto razão crítica? Pode a razão fundar a crítica para lhe advir no seu exercício essa autoridade? O que, em essência, é criticar? Não pode, em verdade e efetivamente, haver uma crítica da razão?

Na realidade, tanto o erudito quanto o crítico somente têm conhecimentos sobre a música. Isso de maneira alguma já diz que conseguiram aprender a essência da música, até porque: se pode aprender a essência da música como se aprendem as técnicas musicais de composição e execução? Pode-se, enfim, aprender a essência da música? Não dependerá sempre do que a essência da música tem a ver com o aprender e do que este tem a ver com a essência da música? Aprender música já nos leva a realizar o nosso destino? Em outras palavras: já se aprende com música? Nesse aprendizado chega a acontecer a linguagem ou os conhecimentos sobre música não reduziram a linguagem a algo tam-

bém causal, instrumental? Logo, a essência da música ainda não pode ser reduzida ao aprender sobre música.

Aprender com a música

Para compreendermos mais claramente o que de novo acontece quando se trata do aprender com a música, há três instâncias importantes a tratar: a questão da diferença entre relação e referência, a questão do ouvinte. Este deve, para se tornar ouvinte de fato, estabelecer uma mera relação com a música ou se deve deixar envolver numa referência? É dentro das duas instâncias anteriores que se constitui a terceira: pode o ouvinte ficar na funcionalidade da língua à qual se reduz a linguagem? Porém, esta questão se funda em duas outras que lhe são correlatas: linguagem e musicalidade, linguagem e ser humano.

Incorporando o aprender a música e o aprender sobre a música, vamos ter o aprender com a música. Já vimos que todo com implica uma unidade, fundando a companhia, a comunidade, a juntura e conjuntura, o copertencerem-se aqueles ou aquilo que acontece no aprender. O aprender com funda-se no mesmo, isso de maneira alguma diz reproduzir coisas ou processos iguais. É que mesmo diz o vigorar da unidade.

Aprender com música é aprender a pensar

Na musicalidade fala a essência da música-silêncio. Lançados na liminaridade, no entre-ser, somos já desde sempre musicalidade, pois é no como do que é que chegamos a ser o que é. Ser o que é é realizar a referência da essência do ser humano ao ser. Liminaridade, entre-ser, referência dizem o quê?

Pensar a musicalidade é con-sumar a referência da essência do ser humano ao ser. Pensar não é raciocinar. Pensar diz o vigorar da escuta da fala do silêncio, da linguagem, da musicalidade. Escutar a musicalidade da música é con-sumar a referência da essência do ser humano ao ser.

Com e referência

Os gregos chamavam a dinâmica do que pode ser aprendido (o que é) e o que pode ser ensinado (condições, indicações: o como é) de *máthema*. Este é um fenômeno cósmico-vital, onde comparecem Céu e Terra para fazer aprender, germinar, tomar posse daquilo que já temos como semente, possibilidade, como aquele algo e próprio que já somos, mas ainda não temos e que deve ser apropriado no próprio viver enquanto caminhada de historicidade, enquanto identidade. Nisso se dá a caminhada histórico-musical. Isso é o a-prender, o agarrar-se (literalmente em relação à vida em sua amplitude de manifestação vital enquanto eclosão na e pela luz) ao princípio, o que nos agarra e é nossa garra, nossa identidade. A identidade é algo que já somos, mas precisamos fazer eclodir como se estivéssemos sendo chocados na e pelo vigorar da luz.

Aqui está a ligação com a música – movimento de luz irradiante de chegar a ser o que é. Nisso consiste o dar à luz, isto é, o advir ao sentido e à verdade. O sentido é a luz constituindo a verdade. E a verdade é o estar sendo iluminado, em eclosão, na manifestação do que é. Porém, essa luz não é apenas constituída pelo princípio vital. Ao princípio vital se conjugam outros dois princípios que, em si, constituem o próprio vigorar da luz em sua unidade irradiante. É a linguagem do *lógos* se dando enquanto *techne* no vigorar da *poiesis*.

O vigorar do *lógos* enquanto luz da vida e vida da luz pode ser levado ao pensar na imagem-questão do “chocar”, referida por Guimarães Rosa,¹² explicando em que constitui “sua” criatividade com as palavras. “Choco as palavras”, afirma. Aprender é “chocar” tanto a vida do ovo, por exemplo, quanto a vida das palavras. Nem o ovo é a Vida, nem as palavras são o *lógos* (linguagem). Mas sem uma e outra não há nem ovo nem palavra. Tanto o ovo quanto a palavra aguardam esse “chocar”, esse “a-prender”, esse recolher-se de quem choca, de quem a-prende. No chocar e pelo chocar/aprender, o próprio limite e não-limite do que se é entra em vigor de vibração musical e rítmica, em tensão, em *polemos*, a disputa originária da harmonia das esferas de todo o universo pelo acontecer da musicalidade.

Todo aprender é um se deixar recolher e tomar pelo acontecer da musicalidade. Em tal recolher-se o ser se dá enquanto o próprio recolher, o próprio ser tomado pela vigorar originário da luz, da energia da musicalidade, onde somos o que somos pelo vigorar do recolher e ser acolhido, presos, tomados pela musicalidade, pela operar da própria obra, isto é, da energia (*energeia*) se dando em obra (*ergon*):

Trata-se de uma *energeia*, de um vigor, de uma força e dinâmica que interioriza e por interiorizar se externaliza, algo que está operando numa dinâmica de integração de fora e dentro numa obra. Uma operação de desrealização e de realização que põe tudo em obra, por constituir em tudo o que antes de ser já era...¹³

O lugar do autor

No chocar não se choca apenas o que se choca, no chocar quem choca chega a ser o que é, aprende o que é pelo tomar possa daquilo que já tem. Não apenas eclode a obra, eclode quem no operar a obra também se choca. Há um aprender com. Quando a galinha choca o ovo, ela, em verdade, choca o que nela já se gestou e eclodiu como ovo. Esse “o que nela se gestou” é que é a questão, pois a galinha aparece em dois momentos decisivos. O princípio vital que está na galinha, que agora choca, é o mesmo que está no ovo, o a-ser-chocado, o a-ser-pensado. São diferentes os momentos e são diferentes as ações, mas há uma unidade e a mesma vibração musical. Essa unidade que constitui o ovo, a galinha e o chocar é o a-ser-pensado. Como vemos todo chocar é um pensar e todo pensar é um chocar. Por isso, em Rosa a pergunta que precede sua resposta coloca essa questão feita pelo entrevistador, ou seja, se ele é um pensador. É.

Substituamos galinha por autor e teremos a mesma questão. Isso é o autor. Ao contrário da concepção moderna causalista, o autor não é agente e muito menos criador com seu imaginar ou raciocinar. O autor não cria, é criado pela linguagem. Não há criação estética nenhuma. O belo que gera as vivências estéticas não preexiste nem pode preexistir ao pensar, à unidade, muito menos às vivências. Colocar o autor como

criador é uma hipertrofia do causalismo. Hoje essa hipertrofia foi delegada à técnica. Pensar a essência da técnica é pensar duas coisas: o lugar dela no causalismo e a impossibilidade de ela, por si e em si, gerar o pensar, o sentido.

Como a técnica abarca hoje a terra e tudo o que nela está disposto, como pode advir o chocar, o pensar? Pois este é o advento, o pulo, o salto não-causal. No chocar, no pensar, não há apenas relação. Há mais. A relação é o resultado da disposição e da redução da realidade a um sistema. Dentro desse o que é, cada coisa que é e o que somos, é lido e apreendido na medida em que no sistema ocupamos uma função. Relação diz a função causal de cada elemento do sistema para que ele funcione ou somos formados somente para ocupar alguma função. O significado de cada elemento é dado pelas relações funcionais e não tem nem pode ter outro significado. A relação, a função e o sistema é que fundam esse significado. Dentro da função, cada elemento só é visto e aceito pelo como é. O que é, sua identidade, jamais é perguntado nem levado em consideração. No chocar, no pensar, não há apenas relação. Há mais. Há referência, implicação de desdobramento em que os três pólos são igualmente importantes: o referente, o referido e a unidade que os referencia.

Fica bem claro que a referência não diz respeito a algo isolado, individual. É sempre dialogal, comunitário. Isso é a pólis em sentido grego. Pensar, portanto, enquanto referência, é se deixar tomar pela vigorar da luz irradiante da linguagem. Daí surge a obra. Daí surge o pinto do ovo, sem nenhuma relação causal, ou melhor, a referência inclui a relação causal, mas esta não inclui nem pode incluir a referência, pois a relação nunca pode fundar sentido como é o próprio e o fundo de todo *logos*, de toda linguagem posta em obra na obra. Na referência, há a dobra do que é e do como é. Na relação causal há o duplo do que é e do como é. A obra, nesse sentido, deve sempre conter, como presença e mundo, o sentido da referência. Não há na referência nenhuma redução à causalidade. Há o salto, o pulo, a eclosão do que não é no que é, do nada no sendo. Isto é *poíesis*. Mas não se faz presente apenas a *poíesis*, há também a *physis* e a *téchne*, reunidas pelo vigor do *logos* enquanto luz irradiante.

Portanto, o *logos*, enquanto reunião e unidade é linguagem, é luz, é sentido e presença, ação ético-poética, mundo. De novo, não há aí nenhuma causalidade, nenhum antes e depois, nenhum agir de um princípio primeiro e depois outro. Há um palíndromo, pois os princípios se implicam mutuamente. Em vista disto, notamos facilmente como o mais difícil para nós, filhos da metafísica causalista, é nos libertarmos da causalidade como fundamento último e explicação de tudo. Isso só é possível quando se pensar, se chocar, a unidade, o *logos*, a linguagem em seu vigorar de energia irradiante gerando as obras.

Embora se tenha falado durante todo o domínio da metafísica em causa primeira e em Criador, em Deus, em subjetividade, em técnica, em cultura, como o âmbito de toda a realidade, sempre na causalidade ficou esquecida a unidade, a luz irradiante que a tudo dá sentido. Isso é a musicalidade, a harmonia polêmica de ser e não ser, de viver e morrer. Por isso mesmo é que a musicalidade é sempre poética, pois nela se dá e acontece a *poíesis*. Essa é a unidade vigorante e irradiante que funda todo o acontecer do nada em tudo. Aqui não ficamos apenas no plano dos entes, dos sendos. Sempre se faz presente a unidade como o a-ser-pensado, pois é não-causalidade. Só o nada, o silêncio, o vazio está dado.

O agir causal parte dos entes e se dirige aos entes. Isso gerou os humanismos. Porém, a essência do humano, aquilo que nele age e o leva a ser o que é, o pensar, isso não pode nunca ser reduzido a um humanismo. É o demasiado humano para ser humano. É o fundar de todo humano. Nos humanismos sempre vigorou o esquecimento do ser, reduzido a um conceito genérico e abstrato, sem referência, tornando-se conceito geral em função dos entes em seu sistema causal de funcionamento. Há na memória dois aspectos fundamentais: o positivo e o negativo, constituindo uma dobra, um *pólemos*. O positivo constitui todo o passado, o negativo constitui tudo aquilo que é fonte, princípio do que no desvelado se velou e se torna a possibilidade no passado do futuro, do a-ser-pensado e criado.

Nesse sentido, a musicalidade é sempre memória negativa, pois é um vigorar como luz-energia irradiante. Mas não devemos pensar o “negativo” em sentido niilista. Memória negativa é o positivo de todo positivo, pois é o poder habitar o vazio de toda morada. É essa memória

que possibilita sempre novas interpretações a cada execução criadora e a ser força inovadora para novas épocas e novos intérpretes e ouvintes. Enfim, interpretar é habitar os sempre possíveis cômodos vazios da morada que é toda obra de arte, linguagem e morada do ser. Todo interpretar dialogante é deixar-se tomar pela musicalidade que vigora na obra (*ergon/energeia*). A análise não inaugura moradas, estabelece relações causais possíveis, mas sem habitar.

A contemporaneidade de toda obra artística é sua musicalidade. É neste sentido que se emprega a palavra memória negativa. O esquecimento da memória é a musicalidade de tudo que é e não é, a harmonia polêmica do uni-verso. Só podemos chegar a ser o que somos quando nos entregarmos ao esquecimento da memória e deixarmos vigorar o aprender a ser com música.

A precedência da musicalidade enquanto fenômeno constitutivo do humano é que faz com que a música seja sempre a mesma musicalidade para diferentes culturas e épocas. Mesma não diz uniformidade, mas vigorar do que na realidade e no ser humano é sempre musical, o que pulsa e move, o que é. Não importa igualmente a sua realização específica cultural, pois ela será poética e enquanto poética ela não se restringe a ser cultural, pois seria limitar-se desse modo, ao âmbito dessa cultura que a produz. Enquanto poética, ela será sempre manifestação do humano. Haverá sempre musicalidade na manifestação do humano, assim como toda manifestação do humano será musical.

O humano sempre se constituiu na questão central quando se pensa o lugar do ser humano na economia da realidade. Uma sentença grega nos dá toda a densidade da questão: *dzoion lógon echon*. Pensar o humano na realidade é pensar o princípio como acontece nessa sentença. Mas há dois modos de pensar essa questão: causal e não-causal. Nesta opção se decide o próprio da musicalidade, isto é, do ser humano.

A tradução da sentença grega antiquíssima *dzoion lógon echon* jamais, musicalmente, poderá ser reduzida à tradução vigente no Ocidente dual, causal: “O ser humano é o animal dotado de linguagem”, equivalente à tradução: “O ser humano é um animal dotado da faculdade musical”. Daí a tradução tradicional: “Homem: animal racional”. Jamais o ser humano é um animal que na ordem das espécies se distin-

gue dos demais porque lhe é acrescentado, não se sabe nem por quem nem o porquê, o traço diferenciador do racional e, baseado neste, o traço musical. A redução da música ao técnico-racional provém dessa tradução e concepção do ser humano. Eis aí um lugar-comum, fonte de todas as banalizações.

Numa época como a nossa de vivências e emoções fáceis, de banalização de *eros* (musical), nunca tal lugar-comum se tornou tão verdadeiro e aceito. E é nesse sentido que as músicas são produzidas e divulgadas, porque aí música é o racional que produz emoções. Daí uma alta sofisticação técnica, isto é, a musicalidade reduzida ao causal e funcional. Se essa tradução e entendimento fosse toda a verdade jamais poderíamos “escutar” um pássaro “cantar”, pois ele seria um animal sem a faculdade musical ou racional e, portanto, não poderia cantar. Isto impõe algo radical: a compreensão de que um animal canta, embora seja animal, não vem do animal, mas de quem está aberto para a essência da música, para o musical. Musical não diz aí canto enquanto articulação sonora pelas cordas musicais, mas a sonoridade ordenada e manifestada no e com sentido, isto é, pela musicalidade, pela linguagem. É o sentido que faz o canto e não o canto que faz o sentido. Aliás, não há separação, porque já somos essencialmente musicais. Se o ser humano não fosse aberto ao sentido livre de ser não cantaria, emitira sons desconexos como seriam os sons do canto do pássaro. Teria um amontoado de tijolos em meio ao vazio, mas não seria uma casa nem poderia tornar-se nossa habitação. Só há habitação quando nos temos no e pelo vazio, pela unidade e linguagem de ser. Morada, linguagem, mundo.

Voz é mais do que som, é o ser tomado pelo vigorar do silêncio, do ser. Na voz vigora a musicalidade, sentido, mundo. O que os sons dizem e significam para o pássaro? Quem sabe? Em verdade, essa pergunta deve ser precedida de outra: qual o sentido do pássaro no mundo? É a partir do mundo que o pássaro é pássaro e não contrário. Entendendo mundo como *lógos*, então é a linguagem que não só dá sentido ao canto do pássaro, mas ao próprio pássaro e a nós. Sentido e mundo dizem então reunião de tudo no *lógos*, pois este é a unidade em que vigoram as diferenças da identidade e a identidade das diferenças. Todas e todos. Unidade é musicalidade.

O questionar

Só podemos perguntar porque essencialmente somos questão, vigoramos no questionar. O pássaro não pergunta, não questiona. Porém, aqui se deve radicalizar. O musical por sua vez não é uma produção do sendo humano, que os outros entes não produzem. Aí haveria apenas uma mudança de polo, de fundamento, do animal para o humano-musical. Mas tanto o animal como o ser humano são um sendo, eles se identificam no plano dos entes. É que a proposição quer sempre reduzir o âmbito da realidade à estrutura ôntica da pro-posição, onde tudo se decide no que é – o sujeito/substantivo – e no como é – o predicativo/ atributo, em que o “é” é, gramaticalmente, sem função.

Claro, muito claro e certo. No sistema causal e funcional o ser se reduz a nada, a algo sem função. E quem diz que ser, musicalidade é função? Produz funções, mas jamais pode ser reduzido a funções causais. O certo da gramática e da retórica é um certo que esquece o ser. No entanto, para decidirmos o que tem ou não tem função, é ou não é certo, exato, verdadeiro, já desde sempre nos devemos mover no “é”. Este precede a determinação das funções e a sua própria determinação como tendo ou não tendo função. Qual a função, coesão, coerência, complementaridade do silêncio? A realidade no seu vigorar precede as teorias gramaticais e retóricas. Em toda afirmação, é sempre na vigência do “é” que tanto se nega quanto se afirma. Porém, jamais há ou se dá o “é” sem o Ser. Se cada sendo, no que é e no que não é, se dá sempre no entre-ser, isso apenas diz algo muito radical: a finitude do sendo, sendo e não sendo, sempre já diz do vigorar do que lhe dá o limite antes que ele nele se perceba, isto é, do é na vigência do não-é. Entre-ser é abertura, é clareira, é transcendência.

Porém, jamais o não-é pode provir da vigência do limite do “é”. Tanto o é como o não-é já dizem do vigorar do limite em que o Ser se dá e do vigorar do não-limite em que o Nada vigora. É aí que podemos afirmar com Heidegger que o Nada é o véu do Ser, porque o Nada é o velado de todo desvelado, é a musicalidade de todo dizer e cantar. Mas também podemos dizer: o Silêncio é o véu da música, porque o Silêncio é o velado de todo desvelado, porque o Silêncio é a linguagem de toda

fala, porque a musicalidade é o velado de toda música, ou, em outros termos, a musicalidade é o velado de toda execução musical.

A fala do instrumento musical é a fala da musicalidade, quando aquele que o toca se abre para o acontecer do velado da fala da musicalidade. Abrir-se para o velado diz-se pensar, a escuta da musicalidade, pois esta, em si, é surda. Ela vibra, se torna ritmo incessante para que a escutemos e assim sejamos. Pensar em termos musicais, tanto por parte de quem toca e compõe quanto por parte de quem ouve, denomina-se escutar. Escutar é deixar o questionar acontecer, porque a musicalidade é vigorar de todas as questões. E o questionar é o motivo de todo viver e ek-sistir, de todo aprender e ensinar a ser o que já desde sempre somos. Questionar é o querer poder originário de todo vibrar com sentido: musicalidade. Portanto, leitor: torna-te o que és, aprendendo na e com a musicalidade.

A musicalidade original do uni-verso

Da união de Zeus e Mnemosyne nascem as Musas, em nove noites de Eros. Amor é unidade originante. Devemos ter o cuidado de considerar, na questão das Musas-Música, não apenas a referência entre as filhas e a mãe. Devemos ver na Música a harmonia de Vida-Tempo-Luz e Mater-Memória, ou seja, do Pai e da Mãe. Na Música, deve-se fazer presente essa riqueza, não das obras em si, mas nas obras musicais de toda a riqueza do uni-verso, da sua complexidade harmônica, incessante e permanente. Por isso mesmo, a Música não é um traço cultural. Em sua essência, é onto-lógica, o que diz originário de todos os tempos e culturas, na unidade do *lógos*, é uni-versal. No fundo, o uni-verso é essa harmonia e polifonia musical, que a tudo ordena e manifesta no que é enquanto sentido, mundo. É importante perceber que não é a memória que origina a unidade, mas é esta que por ser e para ser unidade, constitui a memória.

Quando pensamos em memória, somos remetidos para o Tempo no seu devir, quando, em verdade, este é apenas um aspecto da riqueza do uni-verso musical. Pois é a unidade ou identidade das diferenças que constitui o que denominamos memória. Por isso mesmo, não podemos

ficar ou só em Zeus ou só em Mnemosyne. Em si, não constituem nem tempo nem memória, separadamente. São suas filhas, as Musas, que manifestam a identidade da diferença e a diferença da identidade, ou seja, de Vida e Tempo, de Ser e Tempo-Luz. As Musas com seus pais constituem uma dobra de identidade e diferença. Isso é a essência da Música-Musas.

A identidade, a unidade, não é um atributo do Ser. Não podemos nunca compreender o vigorar da Música se ficarmos na proposição de sujeito e atributos. Para compreender e apreender e aprender a e com a Música, devemos trazer para reflexão, isto é, o que se flete e reflete na e pela Luz, a sentença III, de Parmênides: “Pois o mesmo é pensar e ser”. Pensar, enquanto o mesmo, é o ser se dando enquanto Linguagem Musical. É Zeus se presenteando enquanto luz, energia irradiante, em Mnemosyne, a mãe pensante, gerando ambos as Musas. “Musical”, das Musas, não diz um atributo da Linguagem, mas o próprio de sua essência. Por isso tem razão Antonio Jardim quando afirma que “a música não é nem pode ser um objeto para o pensamento. Ao contrário, o pensar é que é com música”.¹⁴

No ensaio Tempo e ser, Heidegger, ao considerar as três dimensões do tempo, passado, presente e futuro, conclui que a quarta dimensão do tempo é a Linguagem. Mas não é quarta em sucessividade numérica. É quarta enquanto Unidade geradora do tempo. No mito, acabamos de ver, a unidade do tempo-vida é a memória. Na *physis*-ser, a Unidade é o *Lógos*. É que no *Lógos*, o tempo-vida pausa, assenta-se e concentra-se no repousar. Este não é o fim do processo, do acontecer incessante, é seu princípio, o originário. Isso é a Música em sua essência, a musicalidade. As obras musicais, quando são obras originárias, poéticas, são falas da essência da Música. Toda realização musical é ontológica, porque, originando-se no *logos* do ser, são a voz/canto do silêncio, luz irradiante. Ser é Silêncio. Este não é o fim do processo, do acontecer incessante, é seu princípio, o originário. Zeus e Memória, fundados no originário, são essencialmente musicais.

Os gregos foram quem deram ao Ocidente esta vigência ontológica da musica. Na música eles não viam apenas uma expressão da alma; nas vibrações do som e nas oscilações do ritmo sentiam desfazer-se os limites e as barreiras das reali-

zações e viam brilhar um relâmpago sobre o abismo noturno da realidade onde brotam vida e morte, o mundo e o imundo, a ordem e o caos.¹⁵

Alma diz-se em grego *psyché*. A tradução para o latim foi pela palavra *anima*, o que é dotado de Vida. Esta, como princípio – *zoé* –, não é algo substancial, uma essência substantiva. É o próprio acontecer da Vida enquanto luz e ar (Éter). Assim como a luz é princípio de claridade e escuridão, do mesmo modo o ar – éter – é o princípio da vida enquanto movimento de expirar e inspirar. Quando cessa a respiração, que tem sua fonte no movimento do coração e que dá ritmo à vida, advém a morte, enquanto o cessar da vida agindo no vivente (*bíos*). Não cessa o princípio vital (*zoé/Gaia*). O ar é a luz vibrando, constituindo o tempo harmônico enquanto sentido, mundo e presença. Para Pitágoras, a grande descoberta foi apreender a relação harmônica entre as vibrações harmônicas da corda da lira e suas proporções numéricas. Essas relações harmônicas da música e dos números – *máthema*/matemática – não eram só das notas musicais, eram da própria Vida, bem clara na *psyché*, no coração. Ela é ritmo, harmonia, tempo, número, sentido, mundo, presença. A harmonia era canto e silêncio. Era Musas-Música, tendo como mãe-pai Mnemosyne-Silêncio e Zeus-Luz, onde o “é” ou “entre” é a Unidade da Memória e a Unidade das falas-cantos e silêncio era *Lógos*. Por isso, afirma Emmanuel Carneiro Leão: “É este o sentido profundo da filosofia pitagórica sobre as harmonia das esferas: as vibrações da realidade em que nasce o universo constituem a música originária de todas as realizações.”¹⁶

Tais vibrações harmônicas da realidade na música, presentes nas escalas musicais, realizadas nos instrumentos, eram ao mesmo tempo harmonias numéricas. Havia, portanto, uma unidade profunda, uma referência entre música e matemática que abrangia todo o uni-verso. Nesse sentido o número matemático não é algo abstrato, mas a manifestação do que a realidade é e do que cada sendo é. A realidade acontecendo é, portanto, a essência da música se manifestando e numa referência profunda com todas as esferas da realidade, seus corpos, trajetórias e existência. Desse modo, nosso próprio corpo é uma esfera harmônica e musical, que temos que apreender e realizar, em harmonia com todo o uni-verso, dentro de uma harmonia e unidade uni-versal.

Aqui está a proximidade de música e dança e de todas as outras artes. Aqui vamos ter também a reunião pelo *Lógos/Luz* a harmonia da esfera da Vida – Gaia-Mãe-Mater-Terra – e Zeus – Céu-Pai-Luz geradora-energia irradiante. Gerando as Musas, cada vivente já está constitutivamente fundado na essência das Musas e, portanto, pela escuta dá-se o aprender. Como? Com a Música, com as Musas. É aí que entra em sentido profundo o aprender e sua ligação com a Música e com a manifestação harmônica de música e aprender/número. Não pode nem há separação entre eles. A ligação do que é com a música, já vimos. Como fica aí a questão do “número”? Como se dá a harmonia de ser e música-número?

De imediato deve-se logo afirmar duas coisas importantes. Para o vivente ser humano, a vida é uma travessia de aprendizagem. Vivemos no desafio de fazer da vida que nos foi dado e já somos uma obra-de-arte musical. Isto quer dizer que temos que nos experienciar a partir de e na essência da música. A segunda é abandonar a ideia de que o número, as proporções numéricas e as harmonias quantitativas são determinadas e restritas à expressão matemática, criando-se uma oposição valorativa e ética entre qualidade e quantidade. Pelo dualismo não se chega a lugar nenhum. No lugar do dual deve vigorar a dobra. Nesta dobra algumas dimensões são evidentes: somos finitos e não-finitos, limitados e não-limitados, unidade e diversidade, fala e silêncio, ritmo e repouso, enfim vida e morte. A questão essencial da dobra é o abandono das oposições e dar lugar à harmonia ontológica, porque musical.

Harmonia significou originariamente “conexão” (de elementos diversos) e também “ordem”. O termo foi logo aplicado à oitava em uma escala musical. A descoberta de que há uma relação numérica entre os dois sons desta escala e as longitudes das cordas da Lira induziu aos pitagóricos a desenvolver a ideia e que o conceito de harmonia é aplicável ao universo inteiro.¹⁷

As obras de arte somente são obras de arte na medida de sua musicalidade, porque esta não diz respeito a uma realização. Ela constitui as obras de todas as realizações da realidade. E todas as obras da realidade são obras na medida de sua musicalidade.

Notas

- ¹ Leão, 1977, p. 44.
² Leão, 1977, p. 44.
³ Leão, 2010, p. 89.
⁴ Leão, 1977, p. 45.
⁵ Cf. Leão, 2007, p. 37.
⁶ Leão, 2007, p. 37.
⁷ Cf. Frag. III, de Parmênides.
⁸ Heráclito, in: Leão, 1991, p. 91.
⁹ Heidegger, 1967, p. 24.
¹⁰ Leão, 1977, p. 45.
¹¹ Cf. Heráclito, frag. 123.
¹² Lorenz, 1991, p. 44.
¹³ Leão, 2010.
¹⁴ Jardim, 2005, p. 181.
¹⁵ Leão, 1992, p. 43.
¹⁶ Leão, 1992, p. 43.
¹⁷ Ferrater Mora, 1981, p. 2579.

Bibliografia

- FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofia*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, v. III.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar I*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- _____. *Aprendendo a pensar II*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- _____. Permanência e atualidade do poético: *mythos, logos, epos*. in: *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, 171, out.-dez., 2007.
- _____. *Filosofia grega – uma introdução*. Teresópolis: Daimon Editora, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- HERÁCLITO. in: LEÃO, Emmanuel Carneiro (org.). *Os pensadores originários*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- JARDIM, Antonio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. in: ROSA, João Guimarães. *Fortuna crítica*. 2. e. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, pp. 62-97.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

Resumo

Num dito originário, a música é mítica, é princípio e essência de todo ser. Enquanto poética do diálogo, o ensaio propõe uma aprendizagem pela escuta e questionamento, caminho de liberdade para as obras-de-arte. Ele observa as limitações de enquadrar a música numa função, num sistema musical ou numa explicação estética, já que a obra musical, acima de tudo, faz acontecer som e silêncio. Situando música e musicalidade na dinâmica da *physis*, elas emergem como linguagem e nada representam, apenas lançam o humano no ser que ele é.

Palavras-chave

Poética; musicalidade; aprendizagem; linguagem.

Recebido para publicação em
fevereiro de 2011

Abstract

In an originary saying, music is mythical, the principle and essence of every being. As a poetic of dialogue, the essay proposes a way to learn by listening and questioning, a path of freedom to the works of art. It observes the limitations in framing music in a function, musical system or aesthetic explanation, since the musical composition, above all, makes sound and silence happen. Placing music and musicality in the dynamics of *physis*, they come to be language and represent nothing, just drive the human into the being that he is.

Keywords

Poetics; musicality; learning; language.

Aceito em

julho de 2011

INFLUÊNCIA, INSPIRAÇÃO E IMPROVISAÇÃO COMO CATEGORIAS HERMENÊUTICAS

Marcia Sá Cavalcante Schuback

J'est un autre¹
Arthur Rimbaud

Fazendo aparecer a estrutura histórica do pensamento e desenvolvendo categorias para pensar a história, o pensamento hermenêutico transformou a experiência de pensar. Essa transformação pode ser resumida como uma abertura para o outro, para a diferença, consequência de uma expansão da tarefa do pensamento. Do ponto de vista hermenêutico, o pensamento não é apenas um conhecimento *sobre*, mas primordialmente a busca de uma *compreensão a partir de e para*. Quando pensar se redefina como arte de compreensão, a questão não é mais tornar familiar o desconhecido “objeto de conhecimento”, mas, sobretudo, tornar estranho e objeto de questão o modo já conhecido de se adquirir conhecimento sobre algo. Descrevendo a relação entre sujeito e objeto de conhecimento como relação entre o próprio e o estranho, a hermenêutica introduziu uma nova dimensão na atitude teórica pela qual se opera um estranhamento do próprio na busca de familiarizar-se com o estranho. O encontro com “o outro”, que caracteriza a chamada consciência histórica e que se acha à base da chamada “virada hermenêutica” na filosofia, constitui o horizonte em que o já conhecido, o já pensado e dito se tornam estranhos para si mesmos. Nesse encontro, descobre-se no já conhecido, no já pensado e dito o *não* conhecido, o *não* pensado e o *não* dito.

A possibilidade de estranhamento das próprias categorias de pensamento, da própria dimensão ou horizonte, no encontro com o “outro” constitui por sua vez possibilidade de autotransformação. Nesse sentido, a virada hermenêutica no pensamento – que pode se dar sem que

um pensamento precise explicitamente reivindicar para si a tradição hermenêutica – significa uma virada em que pensar implica autotransformação e, assim, obra da experiência. Pensar significa pensar *desde e com* experiência, e não simplesmente pensar *sobre* a experiência. Pensar hermenêuticamente é *transformar-se*. A hermenêutica fez essa descoberta sem, contudo, ter sido capaz de desenvolvê-la em todas as suas dimensões. A descoberta hermenêutica voltou a atenção para o momento em que a compreensão deve igualar-se ao que quer compreender. A hermenêutica romântica e idealista atualizou, por assim dizer, o antigo entendimento do que é compreensão, que, desde os antigos gregos, foi expresso na máxima: o mesmo conhece o mesmo. Para se compreender a partir da experiência e com experiência, ou seja, para autotransformar-se numa experiência compreensiva e interpretativa de pensamento, é preciso assumir a “tarefa infinita” de vir a ser o que se compreende.

Esta máxima certamente parece estranha para um ideal moderno de conhecimento, com os seus imperativos de objetividade e neutralidade. Certamente parece também estranho para muitos representantes da chamada filosofia hermenêutica, por exprimir uma ênfase na dimensão “subjéctiva” do conhecimento, que a hermenêutica romântica reconheceu como fundamental para um entendimento. Essa máxima soa para muitos como um exagero, uma vez que a hermenêutica, pelo menos em sua elaboração romântica e pós-romântica, foi exercida como arte comparativa. O momento divinatório no pensamento, reconhecido por Schleiermacher como a única forma de o leitor adentrar o mundo próprio do “outro” (do autor, do texto, da obra, do pensamento), foi caracterizado com base em uma ideia de assimilação, que necessariamente supõe um processo comparativo. Schleiermacher definiu esse momento divinatório como “empatia” (*Einfühlung*). Percebida como possibilidade de adentrar a esfera do outro, a empatia não é propriamente autotransformação, mas apenas uma espécie de estação temporária no interior do “outro”. Schleiermacher a caracterizou em termos de adivinhação ao partir da suposição que o próprio e o outro, o intérprete e o interpretado, são duas individualidades fundamentalmente distintas e estáveis sendo, enquanto individualidade, inefáveis e impenetráveis.

Por isso, a analogia divinatória, ou seja, a comparação retrospectiva e projetiva, aparece como o único caminho possível para penetrar outras interioridades e, assim, a interioridade do outro. A ideia de uma individualidade “encapsulada” e fechada dentro de si mesma, de uma interioridade intransponível, é a base para as mais variadas definições modernas do “outro”. O outro é assumido de antemão como análogo ao “si mesmo”, nele mesmo estável e consistente. O outro – quer se trate de uma outra era, uma outra língua, uma outra visão, o outro enquanto o já dito e pensado – é dessa maneira considerado a partir de sua figura ou aparência tipológica e não como um fluxo de forças, como um processo de formação ou como a verbalidade de um acontecer. A figura do outro é percebida como uma identidade estável e consistente em relação à qual diferentes abordagens podem ser assumidas. Todavia, quando figuras e aparências tipológicas estão em foco, algo se esquia e esconde: a saber, o outro como uma dinâmica de relacionamentos, como um horizonte de forças e relações, como a temporalidade e espacialidade de um acontecer. Quando a figura do “outro” se torna o centro e os contornos do outro parecem tangíveis e apreensíveis, a comparação se impõe como alicerce e fundamento de abordagens possíveis, tornando-se o método determinante nas ciências humanas, como viu com clareza crítica o conde Paul Yorck von Wartenburg na sua troca epistolar com Wilhelm Dilthey.²

A consciência moderna da individualidade como instância independente e autônoma de toda forma de consciência promoveu a comparação e a analogia como base para a compreensão do outro, do estranho, da diferença. Desde o que se pode chamar de “virada” histórica e hermenêutica na filosofia, desenvolveram-se diferentes métodos, estudos e disciplinas comparativas nas ciências humanas. O conceito de “filosofia comparativa”, por exemplo, cunhado em 1923 pelo filósofo francês Paul Masson-Oursel, surgiu de um encontro entre as tradições ocidentais e orientais de pensamento.³ Nesse encontro, a figura e o contorno do “outro” são consideradas mediante um procedimento comparativo para defender um posicionamento ou bem apologético, fanático ou ainda paralelístico. Ou bem se define o outro comparando-o consigo mesmo, ou a si mesmo comparando-se com o outro, ou ainda dispondo a si e ao outro como duas paralelas que só serão capazes de se encontrar

num infinito histórico ou cultural. O que se esconde, nesse procedimento comparativo entre figuras e contornos tipológicos da diferença, é não apenas o momento da construção do si mesmo e do outro nessa relação, mas sobretudo o acontecer do outro como relacionalidade.

O objeto de conhecimento é construído como “outro”, como “diferença” relativamente ao sujeito do conhecimento a partir de premissas cognitivas que são, em seguida, projetadas sobre esse “outro”. Há ainda muito a se pensar e desenvolver no que concerne uma fenomenologia da comparação e o caráter mimético do conhecimento.⁴ Mas o que importa observar, no contexto da nossa discussão, é que, quando a relação hermenêutica com o outro repousa sobre uma base comparativa, o outro enquanto tender de forças e verbalidade de um acontecer desaparece e esconde-se por detrás da palpabilidade das figuras e contornos do “outro”. O maior problema com a concepção romântica de um momento divinatório na compreensão não reside no reconhecimento do elemento subjetivo operante numa compreensão filosófica, mas no entendimento idealista de subjetividade, identidade e diferença que irá determinar as categorias hermenêuticas de “próprio” e “estranho”. O problema consiste na apreensão do próprio e do estranho, do si-mesmo e da diferença, desde uma metafísica da identidade, que a essencializa mediante uma categorização estabilizadora. Os procedimentos comparativos, característicos de nossas práticas discursivas – tanto pré-científicas e quotidianas como teóricas – sobre “o outro”, “o estranho” e “a diferença” nos tornam cada vez mais cegos para os mecanismos e condições da comparação. Esses se tornam tão naturais e óbvios que a própria natureza começa a parecer estranha. Provavelmente nunca se falou tanto sobre o “outro”, o “estranho”, a “diferença” como hoje, mas provavelmente nunca se foi tão difícil tornar-se outro, “outrar-se”, para dizer isso na linguagem de Fernando Pessoa. Fala-se todo o tempo em termos de comparações, buscando assim conduzir as diferenças a uma medida e padrão de normalidade.

Assim, a maior parte das práticas discursivas sobre “diferença” tende à unidimensionalização – o que mostra, na verdade, uma indiferença para com a diferença. A premissa básica para esse tipo de normalização da diferença é uma cegueira para visualizar, teórica e experientialmente,

o *espaço-entre* situado entre o próprio e o estranho e, acima de tudo, aquele situado *dentro do* próprio e do estranho. O que não vem à palavra é precisamente esse *entre* que constitui a vida de toda passagem, transição e acontecer, e que deve ser considerado a espacialidade e a temporalidade de um *outrar-se*.

Otrar-se pressupõe assumir o sentido de individualidade como força e não como coisa, como a abertura de um entre, um entre-aberto, e não como algo fechado e sustentado em si mesmo. Em outras palavras, a individualidade deve ser entendida a partir da vida das transições e passagens e, portanto, como uma obra aberta. As muitas formas de se buscar, mediante comparação e analogia, uma adequação assimiladora entre o pensamento e o que se pensa, entre o intérprete e o texto, bem como as discussões intermináveis sobre os lados subjetivos e objetivos operantes num movimento de compreensão, partilham o esforço para evitar uma confrontação com o espaço-entre que constitui o próprio acontecer do pensar na leitura e da leitura no pensar. Que a hermenêutica contemporânea tenda a produzir discursos sobre a hermenêutica e a desenvolver meta-hermenêuticas em detrimento da atividade de ler e pensar, isso ocorre precisamente por a hermenêutica tender a ignorar esse espaço-entre quando não encontra categorias para pensá-lo.

A dificuldade apresentada pelo modo de dar-se a conhecer desse espaço-entre reside em que ele expõe o nada como dimensão constitutiva da experiência hermenêutica. Atravessar a espacialidade e a temporalidade de transições e passagens significa, na verdade, adquirir uma intimidade com as possibilidades abertas de um nada. Esse espaço-entre descreve o acontecer de uma transição e passagem e não algo que se move ou passa de um estado para um outro, de um lugar para outro ou de um tempo para outro. Este espaço-entre aparece vazio de conteúdos e de determinações, aparecendo como um nada. A dimensão de um espaço-entre como fundamento para o pensamento interpretativo foi, sob a influência de Heidegger, indicada por Gadamer como uma dimensão essencialmente hermenêutica.⁵ Gadamer descreve o espaço-entre como fusão de horizontes diversos. Falar, porém, de fusão significa desviar os olhos do encontro com o nada que caracteriza esse entre como marca da espacialidade e temporalidade do passageiro e transitório.

rio. "Entre", "acontecer de uma passagem e transição", "possibilidades abertas do nada": essas várias expressões buscam tornar visível o horizonte de onde o pensamento se define como "outrar-se" e não apenas como uma comparação com um outro construído e inventado com vistas a um ato cognitivo e epistemológico.

A tematização do nada na tradição filosófica constitui um tema em si. Na teoria literária, o nada tem atraído considerável interesse como uma característica da linguagem, evidenciando-se em figuras e apresentando até um glossário próprio. A língua grega não possui, como se sabe, nenhuma palavra para dizer "nada". As palavras *oudeis* e *ouden* significam literalmente "não um" e "não uma", isto é, não coisa. É no sentido de negação ou de falta de ser que quase todas as línguas indo-europeias se referem ao nada. Isso faz aparecer uma característica marcante do pensamento ocidental, a saber, a ausência de categorias de pensamento para descrever o nada para além de uma significação negativa. Enquanto metafísica da identidade e da substância, a metafísica e a ontologia tradicionais sofrem de um pânico frente ao nada, como alertou Nietzsche: de um terror do vazio, *horror vacui*.

A língua grega possui uma palavra para o vazio, *tó kénon*, e com relação ao problema do vazio, a filosofia grega e Aristóteles em particular desenvolveram certas observações que se tornaram a base para o animado debate sobre o vazio nos primórdios da física modernadurante o século XVII.⁶ A controvérsia moderna sobre o vazio que motiva o pensamento físico de Descartes, Gassendi e Pascal⁷ significou, sobretudo no caso de Pascal e Gassendi, uma aceitação do vazio como uma realidade abstrata, necessária para explicar o movimento da natureza e a natureza do movimento. Não obstante negando o terror do vazio, inerente à posição aristotélica, a física moderna trabalha sobre a mesma base ontológica que guia as reflexões de Aristóteles. Quer se aceite ou negue o vazio, a tradição filosófica o tratou no âmbito das questões ligadas ao movimento da natureza e à natureza do movimento. O vazio viu-se assim associado à autotransformação da natureza, que ocorre, por exemplo, na condensação e evaporação. A diferença crucial entre a concepção aristotélica e a posição científica moderna remonta à diferença entre as cosmologias judaico-cristã e a grega. Para os gregos, o *cosmos*, o

mundo, não tem nem começo nem fim. Para a tradição judaico-cristã, o mundo é uma criação a partir do nada, é *creatio ex nihilo*. Adentrando, por assim dizer, o pensamento enquanto origem da criação, o nada adquire uma positividade desconhecida para os gregos. A positividade do nada, ou seja, o nada definido como origem da criação, encontra-se intimamente ligado ao fenômeno que Hannah Arendt descreveu como a descoberta da interioridade individual ou intimidade de uma dimensão existencial, em princípio estranha para a alma grega. Apesar desse aspecto teológico inicial operante na ideia de vazio, a aceitação da ideia de vazio e de vácuo está fundada no método experimental, constituindo, desse modo, uma realidade abstrata no seio dos experimentos científicos e não uma experiência existencial.

A questão se o nada pode ser compreendido em sua positividade a partir da física do vazio – na suposição de que vazio e nada dizem o mesmo – é relevante, mas não pode ser respondida no âmbito da nossa discussão. Uma fenomenologia do vazio haveria de constituir um tema particular. O que, no entanto, deve ser aqui discutido é como a dimensão do nada, o “entre” vazio, pode ser descrito quando o pensamento hermenêutico se redefine como outrar-se. Em vez de se perguntar como o pensamento encontra e percebe um outro fora de si, devemos questionar como o pensamento pode outrar-se. Transpondo-se os movimentos físicos de autotransformação para o âmbito do encontro do pensamento com o outro e permitindo-nos uma metáfora, poderíamos dizer que o pensamento se outra condensando-se e evaporando-se, esvaziando-se, libertando-se de si mesmo e, assim, perdendo a sua estabilidade – ou seja, permitindo-se uma estação no acontecer de um vir-a-ser-outro. Para descrever esse “desprendimento”, essa separação ou estranhamento de si mesmo no movimento de outrar-se, é importante questionar, mesmo se apenas em termos gerais, três elementos da experiência de um pensar interpretativo que podem ser considerados índices do nada: a influência, a inspiração e a improvisação.

Influência, inspiração e improvisação são índices do nada constitutivo do entre-ser, que define a espacialidade e temporalidade hermenêuticas. Através desses índices, a noção romântica de empatia divinatória adquire uma outra dimensão, distinguindo-se da assimilação compara-

tiva e analogizante do outro, num processo de compreensão. Os índices visam descrever de que modo o pensamento, assumido hermeneuticamente como arte de compreensão, encontra o outro, tornando-o um outro para o outro, ou seja, outrando-se de maneira a nem mesmo manter as categorias de “si-mesmo” e “estranho” enquanto categorias estáveis de determinação.

Quando o outro – seja um texto, uma palavra, uma obra, um pensamento, uma ideia – se apossa de nós, experimentamos uma ação sobre o pensamento que pode ser denominada influência. Vivemos hoje uma estranha situação filosófica. Ao mesmo tempo em que os filósofos se apresentam como especialistas no pensamento de um outro filósofo, quem trabalha a influência de um outro considera ser vergonhoso viver sob a influência do outro. Reconhecemos, sem dificuldade, embora com algum desconforto, o que se pode chamar de regime das influências naturais. Não negamos que o tempo, as estrelas, as estações do ano, o ambiente e a história tenham influência sobre o indivíduo. Negamos, contudo, a ponto mesmo de nos envergonharmos, que soframos influências humanas. Em uma palestra intitulada “Sobre a influência na literatura”,⁸ proferida em Bruxelas aos 29 de março de 1900, André Gide apresentou um elogio da influência, considerando-a um elemento essencial no despertar que conduz à criação.

Segundo ele, as influências ditas naturais podem ser consideradas tanto uma influência comum como uma influência particular. O tempo pode afetar pessoas diferentes tanto da mesma maneira como de maneira diversa. No primeiro caso, seria uma influência redutora, em que diferentes indivíduos são reduzidos a um tipo comum. O segundo seria o caso de uma influência particularizante, que leva a uma oposição entre o indivíduo e a sociedade. Numa influência particularizante, o indivíduo se vê arrancado de um todo irrefletido para se tornar uma singularidade capaz de criar novas genealogias, novas famílias e comunidades distintas das naturais. Assim, podem surgir relações inesperadas entre pessoas de diferentes épocas, entre as coisas mais distantes e estranhas. Com base nestas influências ditas naturais, Gide pronuncia um de seus axiomas sobre a influência: “Quanto menos grosseira a influência, tanto mais particularizantes são os seus efeitos”.⁹ As influências naturais

possuem ademais uma capacidade de fusão pela qual uma palavra, um pensamento, uma obra, uma filosofia podem se tornar parte do leitor, mesmo quando parecem inteiramente esquecidos por ele. Segundo Gide, a influência possui um tamanho efeito sobre nós que, mesmo nos esquecendo inteiramente do que lemos e não notando a sua influência, não somos mais os mesmos de antes. Podemos dizer assim que nos tornamos um outro.

É precisamente essa fusão, essa inseparabilidade “natural” (semelhante ao estado de sono), que cria pânico e terror frente à influência. O que nos assusta não é o tão horrível sentimento de que o outro nos persegue ou da penetração catastrófica do outro em nós, mas o sentimento incontrolável de fusão, de contaminação. Nisto reside tanto o nefasto como o salutar e frutífero de uma influência. Nesse momento de fusão, o indivíduo pode tanto desaparecer no totalitarismo das massas como também nascer como o *ethos criativo* da singularidade. No texto de Gide, a força natural da influência é mencionada para caracterizar o modo como a influência opera e age: trata-se de uma espécie de fisiologia da influência. Mas a principal distinção entre diferentes tipos de influências é aquela entre a influência natural e a influência humana. O que o pensamento sempre teme, de acordo com Gide, é a influência humana, pois o que parece aterrorizar, ao menos para o homem moderno, é a violação ou o que poderia ser designado de crime de “lesa-personalidade”.¹⁰ Medo de se deixar influenciar é o medo de perder a própria personalidade.

Como insiste Gide, apenas indivíduos desprovidos de personalidade, esses que passam a vida prometendo ser por não saberem vir-a-ser, sofrem desse pânico,¹¹ que se mostra como a patologia de só querer saber do novo e de suas novidades, que se alimenta da ânsia por uma originalidade constantemente renovada, revelando, assim, sua incapacidade de descobrir, no antigo e arcaico acontecer de mundo, um novo sentido de “novo”. Trata-se de um pânico caracterizado por uma compreensão fundamentalmente reacionária do novo, essa que só sabe ver o novo como substituto do velho e, assim, o que logo mais deve também ser substituído.

Gide insiste que esse pânico surge da ausência de uma sabedoria da escuta, que é o sentido de apreensão do vir a ser, do vir ao mundo.

A sabedoria da escuta não é o que vive sob a égide de grandes nomes, mas o que vive em muitos nomes por ser uma visão sempre e de novo perpassada por forças criadoras. Influência, diz Gide em outro axioma, é algo que desperta mais do que cria, mas nenhuma criação pode se dar sem o despertar de uma influência. Gide insiste que a criação tem início quando se acolhe, com força transformadora, uma influência. Estar sob a influência de um outro torna-se aqui um verbo ativo. A passividade da influência mostra-se assim extremamente ativa. Com base nessa poética da influência, Gide indicou que o exercício de uma influência não precisa ser necessariamente compreendido em termos de dominação ou controle, mas como o que não basta em si mesmo, como uma criadora autoinsuficiência.

Em suas discussões sobre a influência literária, Gide não distingue entre a má e a boa influência. Com isto, ele quer evitar a dicotomia ingênua entre estar sob a influência de um outro (subserviência) ou ser independente de qualquer outro (autonomia). Das reflexões de Gide pode-se depreender que, para o pensamento, a influência implica um ensejo para se entrar num fluxo e confluência criadores. Mais importante e decisivo do que o que se preserva de uma influência é, para Gide, o seu movimento e fluência, a dinâmica da influência. A influência que é capaz de despertar aparece assim como uma escuta para esse movimento, para a dinâmica própria das influências do pensar e não tanto para o “que” ou “quem” influi ou ainda para o “que” do outro se vê apropriado ou descartado. A dinâmica da influência, tal que descrita por Gide, nos obriga a questionar a naturalidade comumente atribuída aos conceitos de passividade e atividade e à sua oposição na busca de descrever o tornar-se e vir-a-ser um outro. No encontro influenciador e influente com o outro, o pensamento costuma muitas vezes esquecer como o pensamento reage frente ao outro deixando o outro agir sobre o pensamento. O pensamento não se transpõe ou desloca para outro lugar, mas dá lugar para o outro dentro de si. Desse modo, pode-se dizer com Rimbaud “*J’est un autre*” (Eu é um outro), conjugando a si mesmo ou o eu (primeira pessoa) como um outro (na terceira pessoa).

Este curioso tornar-se outro, que Gide descreve em termos de influência na literatura, apresenta uma outra maneira possível de indicar

e descrever a proveniência de um pensamento, de uma palavra, de um saber. Essa outra possibilidade de compreensão surge quando a pergunta não é mais “de onde”, mas “como” se dão pensamento, palavra, obra. No âmbito da influência literária, a questão passa a ser como o já dito, o já pensado, o já sabido e conhecido continua vivo e se transmite. Resguardar o já pensado, o já dito, o já conhecido significa aqui perdê-lo de modo a torná-lo realmente vivo. Pode-se entender porque Gide cita a passagem do Evangelho de São Lucas (17:33), que diz: “Aquele que busca ganhar a vida deve perdê-la, mas quem a perder, haverá de salvá-la”. Ele traduz o verbo salvar com aguda precisão ao dizer “para tornar a vida realmente viva”.¹² Saber de onde vem um pensamento não é o suficiente para compreendê-lo. A pergunta pelo de onde naturaliza e neutraliza o pensamento, a palavra e a própria questão – que passam a constituir meros objetos de confirmação, evidenciação e erudição. Para se compreender um pensamento, uma palavra, um conceito é preciso, ao contrário, distinguir entre um objeto de erudição e uma coisa do pensar. A coisa do pensar consiste em seguir o acontecer do pensar, o *como* pensar. É o que Nietzsche chamou de *genealogia*, pela qual ele buscou liberar o pensamento do jugo da causalidade e da culpabilidade. O já pensado, o já dito, o já conhecido chega a nós como “uma herança sem testamento”, lembrando um verso do poeta René Char¹³. Chega a nós na medida em que a ele nos entregamos. Com sua descrição da influência literária, Gide busca mostrar que a influência não significa restrição ou diminuição de força, mas uma transformação dinâmica em que o já pensado, o já dito, o já conhecido e sabido alargam-se e transformam-se quando se fundem e até mesmo se confundem com quem os recebe. Nesse sentido, não se pode mais determinar com clareza a linha que divide o fora e o dentro. O próprio funde-se e confunde-se com o outro e vice-versa.

A dificuldade apresentada pela discussão de Gide sobre a influência literária reside em saber até que ponto a influência literária pode ser diferenciada da *inspiração*. Ambas as experiências nos remetem a uma dimensão de limite em que o próprio e estranho, o si-mesmo e o outro se encontram de tal modo que os seus contornos perdem nitidez. Guardando a definição de influência proposta por Gide como o que

desperta mais do que cria, poderíamos dizer que a inspiração cria mais do que desperta. A influência age sobre enquanto a inspiração age para. Essa distinção tem por base a diferença entre um movimento que vai de fora para dentro, e outro que vai de dentro para fora. Desse modo, podem-se ler as páginas de Gide sobre a influência literária em conexão com linhas de Nietzsche sobre a inspiração, que se encontram em *Ecce Homo*.¹⁴

Nietzsche entende a inspiração como fundamentalmente extática: um movimento para fora em que o si mesmo ultrapassa e supera a si mesmo. Inspiração é abundância e excesso, uma consciência muito particular sobre diferentes tipos de convulsões e viradas. O que essas linhas de Nietzsche mais nos dão a pensar é o sentido de inspiração como um fundo em que o doloroso e obscuro, como ele diz, não mais se mostram como opostos à clareza de uma alegria. Em outras palavras: a inspiração revela os opostos e contradições como ritmo próprio da vida¹⁵, como proximidade do distante e distância da proximidade e, assim, como uma topografia em que o muito longe se mostra como proximidade expandida e a proximidade mais extrema como intensidade de um longe. Para Nietzsche, inspiração não é questão de *empatia* ou de *simpatia*, mas sim de *telepatia*, de uma intimidade com o que está distante e, sobretudo, com o que é distância. O conceito de inspiração em Nietzsche pode ser lido como uma descrição espacial da inseparabilidade que funde e até mesmo confunde o interior e o exterior, que têm lugar num encontro intenso entre “si mesmo” e “outro”, entre o “próprio” e o “estranho”. Em vez de sedimentar a distinção entre essas esferas, a inspiração influenciadora expande o “interior” e o “exterior”, o “dentro” e o “fora”, evidenciando-os em sua verbalidade e não como simples preposições. Dentro passa a significar uma expansão de si, uma distância que traz dentro de si e, portanto, uma espécie de fora interior.

Essa é também a direção seguida por Maurice Blanchot ao definir inspiração como “a presença feliz do imediato”.¹⁶ O imediato não está, porém, perto, como pessoas e coisas estão perto de nós. O imediato se revela como não mediação, como uma espécie de convulsão (*ébranlement*), que só é capaz de agir quando conseguimos nos tornar presença para a nossa presença e o nosso presente. O que na inspiração mexe e

gera convulsão é precisamente a presença tornar-se presente e o presente presença, adentrando assim uma temporalidade que não mais se define em termos de um antes e um depois, mas do contínuo essencialmente gerundial, que é a continuidade do gerúndio de um acontecer. Nas linhas inspiradoras de Blanchot sobre a inspiração, podemos descobrir como a inspiração altera e transforma a compreensão de interioridade, do si-mesmo, ao fazer aparecer a inspiração como o duplo movimento de, por um lado, abster-se de fazer uso do mundo já incorporado e, por outro, de liberar-se de si mesmo. Inspiração exprime o momento em que a temporalidade de ser presença – a temporalidade de um sendo – torna-se visível, transformando, assim, o conhecimento em co-nascimento, em *con-naissance*. Blanchot define a inspiração como um co-nascimento renascente, um nascer com o depois de ter nascido.

Blanchot considera a leitura o melhor modo de descrever a inspiração. E isso não porque a leitura possa ser inspiradora, mas porque, numa leitura, o que se mostra é o modo de ser da inspiração, o seu *modus essendi et operandi*. Na leitura – aqui tomada como leitura de uma obra de literatura – o escritor desaparece e o livro alcança um certo tipo de leveza. Na leitura, desaparece de certa maneira a angústia e a inquietação que produziram a obra. O livro deixa de ser o livro escrito por alguém para se tornar a sua própria presença, o seu sendo. O livro é; o texto é, o pensamento é; a palavra é; pura e simplesmente o seu estar sendo. Na leitura, o livro se transforma numa presença anônima, numa violenta afirmação. A obra também deixa de ser tratada como algo eterno. A obra é em sendo. Blanchot define a leitura desde a temporalidade inerente à leitura e não vice-versa. Apresenta, assim, uma importante distinção entre a leitura e o lendo. O lendo induz nascimentos. Não no sentido de a obra já escrita, a palavra já pronunciada, o pensamento já pensado nascerem ou despertarem novamente. Blanchot quer se distanciar da metáfora do despertar de sentidos adormecidos, pois considera que no ler o que nasce é o leitor por vir e, com ele, o que pode vir à palavra. Em outras palavras: é o leitor morto que, lendo, se outra, e não o texto. Se ainda se quiser falarem despertar, então é preciso reconhecer que é o texto que nos desperta e não nós que despertamos o texto. E mesmo que o texto, a obra, o pensamento, a palavra possuam como tais

imensa força ativa, constituindo eles mesmos uma ação cheia de força, todos esses termos não conseguem expressar propriamente o que se dá no “em lendo”, uma vez que estão imbuídos da ideia de obra como algo completo e acabado. A presença da obra é, todavia, experienciada paradoxalmente como um acontecer aberto, mas também como algo pleno em si mesmo. Na presença da obra, faz-se a experiência paradoxal de que nada pode ser dito, ao mesmo tempo em que todo dizer pode encontrar aqui um lugar.

Na obra, o já dito e o por dizer coincidem. Esses paradoxos, porém, não definem tanto a obra, mas a estrutura de presença gerundial da obra. Todos os tempos antes e depois e o tempo nenhum estão imersos na presença gerundial do tempo, no em sendo do tempo. No em sendo da presença, o que se mostra é um modo de existir, e não a cronologia da existência. Aqui prevalece a indistinção própria de um instante, que faz com que o “em sendo presença” só se deixe descrever ou como um vazio ou como plenamente acabado.

O pensamento de Blanchot é complexo. Ele busca mostrar que a experiência da obra como algo “em si”, como algo acabado e que, portanto, não necessita do leitor, espelha a temporalidade contínua e gerundial da presença de obra, o em sendo em lendo. A impressão de algo acabado e “em si” é uma imagem invertida da concreção indefinível do sendo. Essa concreção indefinível do “sendo”, que define por sua vez a presença, é o acontecer de um devir, o acontecer de um vir-a-ser. Nesse sentido, Blanchot afirma que o vazio deixado pela obra acabada “lembra” não só o devir de obra, mas sobretudo a obra como devir. Para Blanchot, a obra enquanto um fato é uma imagem embaçada, uma lembrança do devir da obra. A ideia apreensível de algo “em si” não passa, portanto, de lembrança apagada da temporalidade inapreensível do em sendo de uma presença. As ideias de substancialidade e estabilidade não estariam assim em conflito com as ideias de processualidade e instabilidade. Mas as primeiras seriam como que lembrança difusa e apagada das segundas do mesmo modo que uma forma de vida pode ser considerada uma imagem ou lembrança difusa e apagada do todo da vida e do viver.

O nada é, para Blanchot, a positividade radical do tempo contínuo de um sendo que, no entanto, só se deixa reproduzir na imagem apaga-

da de uma não-coisa. Para resumir a linha de pensar de Blanchot, poderíamos dizer que, entendida desse modo, a inspiração é a experiência em que o nada do sendo de uma presença se dá a conhecer como um clamor de co-nascimento. Na busca de definir o entre como acontecer e não como a transição de uma posição para outra ou de um tempo para outro, a temporalidade inerente ao acontecer pode apenas ser descrita como um nada. O acontecer não é nada, não é coisa alguma. Ao contrário, a coisa é que não passa de uma imagem difusa e apagada do nada irreproduzível e irrepresentável de um acontecer. O nada do acontecer, ou seja, o acontecer em seu acontecendo, o acontecer em sua temporalidade gerundial de raio, não se deixa conceber em termos de conceitos, de imagens, de palavras e nem tampouco em termos de categorias. Esse nada do em acontecendo pode, todavia, ser experienciado como movimentos de compreensão, por ser ele mesmo a base de toda experiência.

Na discussão sobre influência e inspiração, buscamos apresentar alguns índices do nada. Em ambos os fenômenos discutidos por Gide, Nietzsche e Blanchot, podemos observar uma transformação das categorias conceituais habitualmente empregadas para descrever esses fenômenos – como as categorias de interioridade, exterioridade, dentro, fora, próprio e estranho, antes e depois, anterioridade e posteridade etc. Essas categorias perdem o sentido de posições estáveis para se transformarem em acontecimentos, em verbo. Essas oposições passam a aparecer como uma rítmica da vida na qual o mais distante se mostra como proximidade expandida e a maior proximidade como distância intensa. A ideia de oposição transforma-se igualmente em experiência de um ritmo transformador. Tendo isso em vista, podemos discutir o terceiro índice do nada, o índice do acontecer em seu acontecer, que define uma *improvisação*.

A imensa bibliografia hoje existente sobre hermenêutica e sobre a hermenêutica da interpretação está predominantemente centrada na questão de como se ler e interpretar textos escritos, lidando quase exclusivamente com o problema da palavra escrita. É surpreendente que a interpretação musical não tenha desempenhado um papel teórico mais relevante na tradição hermenêutica. A partitura, a notação escrita da música pode ser, todavia, considerada o texto mais radical de todos os

textos, uma vez que a leitura de uma partitura é ela mesma já sempre interpretação. A nota escrita só existe e soa quando interpretada. Admitindo-se que a compreensão – e não a explicação – constitui o decisivo na leitura e interpretação de um texto, isso se mostra da maneira mais explícita com relação à notação musical. Uma partitura musical não se explica. Ela só se deixa interpretar. Todas as possíveis explicações de uma notação musical dependem e se fundam na sua interpretação. Ler é aqui eminentemente arte interpretativa.

Grande parte das discussões musicológicas ligadas à interpretação musical assume uma distinção severa entre composição e interpretação, entre o compositor e o intérprete. Com base nessa distinção, o compositor aparece como um criador *ex nihilo*, um criador desde o nada, ao passo que o intérprete é definido como um reproduzidor e imitador do já existente e já formado. Essa distinção operativa espelha pressupostos básicos da hermenêutica tradicional, das teorias interpretativas correntes e, sobretudo, das definições de obra como uma totalidade acabada, como algo completo em si. Mesmo quando o papel do intérprete é levado a sério e o intérprete é considerado também como criador e co-criador, a obra é via de regra sempre ainda tomada como uma espécie de “corpo fechado”, propriedade de um autor e compositor, ao passo que a interpretação é vista como um modo de “imitar” o interior misterioso e enigmático de uma obra.

Na história da música, a distinção entre compositor e intérprete é, no entanto, uma característica do século XX. Grandes compositores como Bach, Mozart, Beethoven, Brahms e até Pierre Boulez podem ser considerados igualmente intérpretes. Tampouco é de todo evidente a distinção entre composição e interpretação, nem no que respeita o problema do “texto” nem no que se refere à criação musical. Justamente pelo caráter abstrato da música, onde cada som e elemento musical constitui um fenômeno de grande complexidade por incluir uma multiplicidade de parâmetros como timbre, intensidade, tempo etc, tanto a notação mais minuciosa e detalhada de um som, de uma estrutura musical, como a reprodução mais elementar já são interpretação. Na música, interpretação não significa redespertar ou ressuscitar um som, uma estrutura ou sentido “já prontos e dados” na cabeça do compo-

sitor ou anotados numa partitura. Trata-se, bem ao contrário, de um vir-ao-som. Esse vir-ao-som já é, por sua vez, um vir-à-escuta. A força enigmática da música reside precisamente em que não existe primeiro um som e depois uma escuta. Som é escuta do mesmo modo que um raio só existe raiando, no seu raiar. Nada na música é. Tudo na música é um vir-ao-som, um vir-à-escuta. A interpretação musical mostra esse enigma da música como o elemento da música e é desde essa premissa que se pode dizer que interpretação é ela mesma composição.

Improvisação é a experiência que, numa prática, mostra a co-per-tença de composição e interpretação. A palavra improvisação é oriunda do latim *improvisus*, que diz imprevisível. Designa o jogo livre da imaginação e do entendimento numa unidade difícil de se conceber conceitualmente. Na improvisação, o determinado e o indeterminado, o necessário ou preciso e o inesperado ou imprevisível reúnem-se num e mesmo instante. Na improvisação, as esferas em geral assumidas como separadas da obra e da leitura, do autor e do intérprete tornam-se elas mesmas instáveis e, em muitos aspectos, insperáveis e confundidas. De um ponto de vista musicológico, a improvisação é geralmente considerada como oposta à música escrita. Costuma-se considerar que a música escrita já está “pronta” quando a interpretação começa, ao passo que na improvisação a música é criada *hic et nunc*, aqui e agora. O fundamento de uma tal distinção entre composição e improvisação é, portanto, a diferença entre um tempo passado (a música já composta, escrita, preparada) e um tempo presente (a obra fazendo-se *aqui e agora*). Define-se ademais composição como o que pode ser tocada sempre de novo e a improvisação como o que vive apenas enquanto dura. Descreve-se também a improvisação como livre, contrariamente à composição, que se apresenta como um sistema bem delimitado de regras, com estrutura determinada, dotada de estabilidade.

Costuma-se comparar a liberdade da improvisação com a liberdade fluida da palavra oral frente à imobilidade da palavra escrita. Essas caracterizações, contudo, não são evidentes e nem sequer foram semprevidentes na história da música europeia-ocidental. Sequências medievais, polifonia renascentista, *cantus firmus* ou improvisação do baixo contínuo, diminuições, ornamentos, prelúdios, cadências, fantasias,

arranjos, contraponto – todas essas estruturas musicais e estilísticas na música europeia-ocidental são, de há muito, consideradas exemplos de improvisação na música chamada “erudita”. Desde o século XVI e mesmo antes foram escritos inúmeros manuais de improvisação com variados modelos. Isso mostra, de um lado, que a liberdade da improvisação não significa não possuir nenhuma relação com modelos e, de outro, que modelos, formas, estruturas possuem uma dimensão de liberdade e abertura. Nesse sentido, os modelos e teorias tradicionais de improvisação musical propiciam uma espécie de exercício de compreensão de como estrutura e ausência de estrutura, ligação e liberdade, dependência e autonomia, composição e interpretação não apenas se co-pertencem, mas se co-constituem.

A liberdade da improvisação não consiste em não possuir nenhuma referência a um sistema musical. Ao contrário. Um som já compreende dentro de si um sistema musical, uma série complexa de diferentes sons, harmônicos, intensidades, qualidades e quantidades. Um som já é uma obra. Um instrumento é como tal também um sistema. Desde os tempos mais remotos, a música tem sido apresentada como símbolo da origem de mundo, por ser, em todos os seus elementos, a rítmica das oposições e diferenças. O uno e o múltiplo, a impossibilidade de se escapar do agora e a inapreensibilidade do agora, sucessão e simultaneidade, forma e ausência de forma, presença e ausência, proximidade e distância, som e silêncio: todos esses pares de oposição são experienciados na música como expressões do um e do mesmo, como o uno em si mesmo diverso. Eles são um e o mesmo uma vez que, na música, perdem os seus sentidos substanciais para serem experienciados como ações verbais, como verbos de um acontecer e vir-a-ser.

Na música não existe proximidade e distância, mas apenas aproximar-se e distanciar-se, ausentar-se e apresentar-se, formar-se e desaparecer. Como verbos, todos esses termos descrevem nuances de transições, de transformações, do sendo de um acontecer. Aqui, o inesperado vê-se intrinsecamente ligado ao que já aconteceu, o imprevisível ao já conhecido. Enquanto acontecer de um vir-ao-som e vir-à-escuta, a música faz aparecer, da forma mais clara, a enigmática física do aparecer de uma forma, da origem de um mundo. Pode-se dizer que a música é

bem mais do que arte do tempo. Música é apresentação e exposição da temporalidade do acontecer. Nesse sentido, a música oferece um simbolismo para o surgimento de um mundo. É igualmente nesse sentido que a improvisação pode ser entendida como exposição e apresentação do acontecer musical como tal, da música como arte do acontecer. Um acontecer que tem lugar tanto na composição como na interpretação. Em outras palavras: improvisação define a estrutura criadora da música sendo assim uma experiência fundamentalmente presente tanto na composição quanto na interpretação, mesmo que de maneira diversa.

A distinção musicológica entre composição, interpretação e improvisação é, portanto, bastante duvidosa por apresentar a obra musical a partir de uma ideia de obra essencialmente distinta da experiência musical. A música se movimenta no transitório, no inacabado. Por isso, a ideia de obra é por definição inteiramente contrária à “natureza” da música. Em seus elementos, a música é o acontecer de um vir-à-obra e não de uma obra: um vir-à-obra cuja temporalidade não é a cronologia de nenhuma ordem de agoras, mas o tempo contínuo de um sendo e, portanto, do gerúndio constitutivo do acontecer de um vir-à-presença.

Improvisação tampouco é o que acontece aqui e agora. Improvisação é, ao contrário, temporalidade de um vindo a ser, que se constitui como simultaneidade mutidimensional de tempos e espaços. Improvisação designa, propriamente, a confluência e conjunção de inúmeras influências e inspirações, ou seja, das mais diversas dimensões de entrega ao acontecer de transições e de devir. Enquanto confluência, a improvisação reúne e articula, num modo bem singular, influência e inspiração. Essa articulação se realiza mediante uma contínua des-realização e des-formação de formas estabelecidas e formadas, de estruturas sedimentadas, de compreensões de há muito já operantes. A improvisação não cria a partir do nada. O que ela faz é, ao contrário, descobrir e criar o nada, quando a escuta desestabiliza e desaprende estruturas sedimentadas, des-realizando e des-articulando hábitos sonoros tomados quotidianamente como naturais em virtude de uma longa história de hábitos, normalizações e naturalizações.

Quando a improvisação não mais se limita a um gênero, a um estilo de realização musical, passando a ser entendida como a própria estrutura

da criação musical, como a temporalidade própria do acontecer musical, torna-se possível compreender em que medida a improvisação pode ser considerada um índice de devir e, assim, um índice do nada. É que a improvisação indica o momento ativo em que a “obra” e a compreensão interpretativa, o passado e o futuro são um e o mesmo. Improvisação diz assim ação no nada de um devir, escuta criadora do acontecer no seu em acontecendo, em seu sendo e assim vindo-à-presença. Como índices do nada, assim entendidos, influência, inspiração e improvisação descobrem-se como categorias hermenêuticas de um entre-ser.

Notas

¹ Carta a Georges Izambard de 13 de maio de 1871, “Lettres dites du voyant”, in: *Poésies*. Paris: Librairie Générale Française, 1984, p. 200.

² Cf. *Briefwechsel zwischen Wilhelm Dilthey und dem Grafen Paul Yorck von Wartenburg 1877-1897*. Halle: Niemeyer, 1923. Cf. igualmente os comentários de Martin Heidegger sobre essa correspondência e, em particular, sobre a tipologização histórica das diferenças em *Ser e Tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2009, § 77.

³ MASSON-OURSEL, Paul. *La Philosophie comparée*. Paris: Alcan, 1923.

⁴ Sobre a estrutura mimética do conhecimento racional, ver os fragmentos de Friedrich Nietzsche reunidos postumamente em *Livro do Filósofo*. Trad. Ana Lobo. Porto: Rés Editora, s/d.

⁵ GADAMER, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode*, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1986, p. 279.

⁶ MAZAURIC, Simone. *Gassendi, Pascal et la querelle du vide*. Paris: PUF, 1998.

⁷ PASCAL, Blaise. *Le Vide, l'équilibre des liqueurs et la pensateure de l'air*. In: *Oeuvres Complètes*. Paris: La Pléiade, 1954.

⁸ GIDE, André. *De l'influence en littérature*. In: *Pretextes*. Paris: Mercure de France, 1947.

⁹ Ibidem, p. 12.

¹⁰ Ibidem, p. 16.

¹¹ Ibidem, p. 16.

¹² Ibidem, p. 20.

¹³ “*Notre héritage n'est précédé d'aucun testament*”. Poema “Feuillets d'Hypnos”. in: CHAR, René. *Oeuvres complètes*, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1983, p. 160.

¹⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. KSA. V. 6. Berlin; Nova York: DTV/De Gruyter, 1988, p. 339.

¹⁵ Ibidem, pp. 339-40.

¹⁶ BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1957, p. 236.

Resumo

O presente artigo discute os conceitos de influência, inspiração e improvisação enquanto categorias hermenêuticas, necessárias para apreender o sentido de transformação no pensamento, realizada num processo hermenêutico de compreensão. A necessidade de tematização dessas experiências evidencia-se particularmente em relação à experiência musical uma vez que, na música, escritura, leitura e interpretação apresentam-se não apenas intrinsecamente conectadas, mas sobretudo como uma complexa trama de influência, inspiração e improvisação. Um dos objetivos da presente reflexão é indicar de que modo a experiência hermenêutica da música pode contribuir para um desenvolvimento da hermenêutica filosófica.

Palavras-chave

Hermenêutica; leitura; interpretação; improvisação; música.

Recebido para publicação em
fevereiro de 2011

Abstract

This article discusses the concepts of influence, inspiration and improvisation as hermeneutic categories necessary to grasp the meaning of transformation in thought, accomplished in the hermeneutic process of understanding. The need for thematizing these experiences is evident particularly in relation to musical experience since, in music, writing, reading and interpretation are not only intrinsically connected but above all enacted in the complex interrelation between influence, inspiration and improvisation. One of the purposes of this discussion is to indicate how the hermeneutic experience of music can contribute to a development of philosophical hermeneutics.

Keywords

Hermeneutics; reading; interpretation; improvisation; music.

Aceito em
julho de 2011

Madrigali Guerrieri et Amorosi: o livro oxímoro de Claudio Monteverdi

Maya Suemi Lemos

E, ao fim, vemos que há tal familiaridade entre um ser e seu contrário, que eles se convêm um ao outro mais do que o semelhante ao semelhante.

Giordano Bruno, *Spaccio de la Bestia Trionfante*¹

“São os contrários que comovem fortemente nossa alma”, afirma o compositor Claudio Monteverdi, prefaciando a sua coletânea de madrigais intitulada *Madrigali Guerrieri et Amorosi*.² Impressa em 1638, esta obra de maturidade conclui um ciclo de oito livros de madrigais e encerra, com um punhado de obras primas, a produção de música profana do genial compositor. A convicção quanto à potência patética do contraste entre as paixões, expressa por Monteverdi, se confirma já no próprio título da obra – *Madrigais Guerreiros e Amorosos* – e, de fato, parece nesta determinar tanto a maneira como é manipulada a matéria musical, quanto a escolha poética e a organização do volume. Verdadeiro livro oxímoro, o oitavo livro de madrigais se configura como a concretização, em música, de uma *poética dos contrários*, consoante com as mutações que, entre o *cinquecento* e o *seicento*, afetam o campo das ideias e das mentalidades. Procuramos retrazar, a partir de indícios presentes no corpo mesmo da coletânea de Monteverdi, alguns dos principais marcos da genealogia desta poética dos contrários, que se conforma como um dos pilares da estética maneirista e barroca, e da qual o oitavo livro parece ser, no campo da música, uma realização emblemática.

Livro oxímoro

Quase vinte anos separam a edição dos *Madrigali Guerrieri et Amorosì* da publicação anterior organizada por Monteverdi. Não se sabe a que se deve o longo silêncio editorial do compositor, se ao acúmulo de suas obrigações³ ou se ao ritmo natural de gestação de uma obra complexa, em que estão implicadas muitas das reflexões estéticas feitas pelo compositor. Verdade é que, independentemente de seu motivo, este lapso considerável de tempo parece ter permitido a Monteverdi sistematizar e traduzir musicalmente preocupações que ele não se furtou a expor – fato excepcional em sua trajetória – num longo prefácio explicativo que nos indica, de imediato, a envergadura da nova empreitada.

Nele, o compositor narra o seu empenho em explorar musicalmente certa energia que emana da oposição das paixões contrárias: no seu entender, aquilo que provoca a comoção não é a expressão das paixões simplesmente, mas sim o contraste entre estas. Assim, de maneira a poder explorar este potencial patético, ele afirma ser necessário encontrar maneira musical de expressar um *affetto* (sentimento ou paixão) até então, segundo ele, jamais expresso em música: o afeto guerreiro. No seu entender, a coleção das paixões humanas redundava em três principais tipos: a temperança, paixão mediana, e duas paixões extremas e opostas – a humildade ou súplica e a cólera, sendo esta última o *affetto* guerreiro por excelência. A elas corresponderiam três gêneros, respectivamente: temperado, mole e agitado. Uma vez lograda a transposição musical da cólera ou paixão guerreira (*in proelium voces atque accentus* – “brados e acentos guerreiros”), correspondente ao estilo agitado (*concitato*), poderia-se obter finalmente, em música, o contraste máximo entre os gêneros/afetos extremos: o gênero *mole* (humildade/súplica) e o gênero *agitado* (cólera):

Tendo eu considerado que os nossos afetos, ou sentimentos, são principalmente três, ou seja, a cólera, a temperança e a humildade ou súplica, como bem afirmam os melhores filósofos, ou melhor, que a natureza mesma de nossa voz pode ser elevada, baixa ou mediana, assim como a arte musical o faz ver claramente pelos termos *animado*, *mole* e *temperado*; e tendo encontrado na obra dos compositores do passado exemplos do *mole* e do *temperado*, mas nunca do gênero *animado*, gênero

no entanto descrito por Platão no terceiro livro da sua Retórica⁴ com estas palavras: *Suscipe harmoniam illam quae ut decet imitatur fortiter euntis in proelium voces atque accentus*⁵, e sabendo que os contrários são de natureza a comover grandemente nossa alma, finalidade que deve perseguir a boa música, como afirma Boécio, quando diz: *Musicam nobis esse conjunctam, mores, vel honestare, vel evertere*⁶ por todas estas razões, me dediquei à encontrá-lo, não sem trabalho e dificuldades.⁷

Tal polarização entre os gêneros/afetos, é preciso notar, aparece nas palavras de Monteverdi não apenas como uma necessidade estética, para ele evidente e inquestionável, mas também como a própria finalidade ética da música. Pois a comoção – mobilização dos sentimentos no homem – operaria uma certa catarse de virtude anagógica: a boa música “eleva”, afirma Monteverdi no trecho acima, parafraseando a citação de Boécio.

Assim, é explorando aquilo que seria, aliás justamente, o *ethos* dos modos rítmicos antigos, que Monteverdi estima poder obter a modalidade musical do afeto guerreiro, o *stilo concitato*:

Por isto me pus a procurá-lo [o gênero *concitato*], não sem muita aplicação e fadiga; e, observando que o ritmo pirríquio, ritmo rápido, era empregado, segundo afirmam os melhores filósofos, nas danças guerreiras e agitadas, enquanto o espondeu, ritmo lento, era reservado para as opostas, comecei a refletir na semibreve, sobre a qual propus que, percutida uma vez apenas, ela marcasse o ritmo espondeu; e, dividida em seguida em dezesseis semicolcheias tocadas consecutivamente, acompanhadas de palavras de cólera e indignação, ouvi, neste breve exemplo, uma semelhança com o afeto que procurava, muito embora as palavras não pudessem acompanhar, metricamente, a rapidez do instrumento.⁸

E ele coloca à prova sua descoberta, se aventurando a transpôr em música um trecho do épico *A Jerusalém Libertada*, de Torquato Tasso, que parece, a seus olhos, oferecer um modelo poético do contraste de paixões, coincidente com as suas buscas:

E, para disto ter prova melhor, tomei o divino Tasso, por ser poeta que exprime com toda propriedade e naturalidade em seu discurso aqueles afetos que busca

descrever, e encontrei a descrição que ele faz do combate de Tancredo e Clorinda, de maneira que eu tivesse, para pôr em canto, dois afetos contrários: isto é, a guerra, a oração e morte.⁹

A escolha feita por Monteverdi é significativa. De fato, a poética do “divino” Tasso, o grande de sua época, é fortemente marcada pela exploração da potência patética das oposições de afetos e de ideias, traduzida, inclusive, num uso frequente de figuras de oposição, tais como antíteses, oxímoros, quiasmas e paradoxos. A convergência entre os dois autores e entre suas respectivas obras, no entanto, vai além da busca da expressão dos contrários. Pois o épico de Tasso e o oitavo livro de Monteverdi coincidem também naquilo que eles representam: eles são o terreno de experimentação estética utilizado pelos dois autores, ambos engajados, cada um no seu campo, respectivamente poético e musical, numa tentativa de renovação da linguagem.¹⁰ E, de fato, de um autor ao outro, da obra de um à obra do outro, parece se desenhar um percurso que, sempre visando a problemática dos contrários, conduz de uma estética tardo-renascentista alicerçada no conceito de harmonização dos contrários, a *concordia discors*, à afirmação maneirista (e posterior confirmação, no barroco) de uma *poética dos contrários*, baseada na virtude persuasiva do *pathos* que emana das oposições.¹¹

Certo é que Monteverdi parece ter tido total sucesso em sua empreitada. Ao menos, é o que querem fazer crer as linhas que antecedem, no oitavo livro, a partitura do *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, uma das obras-primas da coletânea, representativa das intenções estético/musicais do compositor: o *Combattimento* teria sido encenado doze anos antes de sua edição impressa, “no palácio do ilustríssimo e excellentíssimo senhor Girolamo Mozenigo”, “como passatempo noturno, na presença de toda a nobreza”. A plateia teria sido “tomada de compaixão”, a ponto de “derramar lágrimas”, e aplaudido, “pois tratava-se de canto de gênero nunca visto nem ouvido”.¹² A escrita musical do *Combattimento*, com efeito, explora de maneira extraordinária o contraste entre passagens lentas e por *b mollis* e passagens agitadas (*stilo concitato*) e por *b durus*,¹³ o que imprime à obra um caráter fortemente dramático.¹⁴ Monteverdi emprega reiteradas vezes a sua nova “in-

venção” – as semibreves divididas em “dezesseis semicolcheias tocadas consecutivamente, acompanhadas de palavras de cólera e indignação”¹⁵ – mas explora também outros efeitos rítmicos que mimetizam o trote e a cavalgada dos cavalos, assim como inúmeros efeitos com as cordas – pizzicatos, golpes de arco enérgicos alternados com pausas expressivas – que imitam com extraordinária vivacidade a ferocidade do combate, os sons metálicos e rudes dos golpes entre as pesadas espadas, armaduras e escudos. À violência expressa nestas linhas musicais se alterna a suavidade e ternura dos momentos de recolhimento dos combatentes, numa engenhosa trama de elementos contrastantes.

Outras peças do oitavo livro são igualmente notáveis pela forte oposição de gêneros musicais. Mas as oposições não concernem, nesta coletânea, a matéria musical somente. Elas se estendem, na realidade, à estrutura mesmo da obra, que parece incorporar, em sua forma bipartida, o princípio de oposição de contrários. Monteverdi adota um plano simétrico onde o livro é constituído de duas seções que se espelham, cada uma delas contendo, respectivamente, madrigais com temática guerreira e madrigais de tema amoroso.

<i>Madrigali guerrieri et amorosi</i>	
[madrigais guerreiros]	[madrigais amorosos]
1. <i>Altri canti d'Amor</i>	10. <i>Altri Canti di Marte</i>
2. <i>Or ch'el ciel e la terra e'l vento tace</i>	11. <i>Vago augelletto, che cantando vai</i>
3. <i>Gira il nemico insidioso</i>	12. <i>Mentre vaga Angioletta</i>
4. <i>Se vittorie sì belle</i>	13. <i>Ardo e scoprire, abi lasso, io non ardisco</i>
5. <i>Armato il cor d'adamantina fede</i>	14. <i>O sia tranquillo il mar</i>
6. <i>Ogni amante è guerrier</i>	15. <i>Ninfa che scalza il piede</i>
7. <i>Ardo, avvampo, mi struggo</i>	16. <i>Dolcissimo uscignolo</i>
8. <i>Combattimento di Tancredi e Clorinda</i>	17. <i>Chi vol haver felice e lieto il core</i>
9. Ballo: Volgendo il ciel	18. <i>Lamento della ninfa</i>
	19. <i>Perchè t'en fuggi, o Fillide</i>
	20. <i>Non partir, ritrossetta</i>
	21. <i>Su su, su pastorelli vezzosi</i>
	22. Ballo delle Ingrate

Sem deixar dúvida quanto à firmeza do propósito de espelhamento, cada uma das duas seções se inicia com um soneto posto em música, que cumpre uma função de prólogo, onde é enunciada a temática da seção. Ao soneto de Giambattista Marino,¹⁶ *Altri canti di Marte*, que introduz a seção *amorosa*, Monteverdi opõe um soneto de teor oposto e simétrico, de autor desconhecido, que abre a seção *guerriera*. “Que outros cantam de Marte e de seus exércitos os assaltos de bravura e as honrosas ações [...]. Eu canto, Amor, desta tua guerreira, as ofensas mortais por ela suportadas [...]”, declara Marino, o qual responde em imitação o autor desconhecido: “Que outros cantem do Amor, delicado arqueiro, os doces galanteios e os beijos suspirosos [...]. De Marte eu canto, furioso e firme, os duros embates, as batalhas temerárias [...]”.

<p><i>Altri canti d'Amor, tenero arciero, i dolci vezzi, e i sospirati baci; narri gli sdegni e le bramate paci quand'unisce due alme un sol pensiero.</i></p> <p><i>Di Marte io canto, furibondo e fiero, i duri incontri, e le battaglie audaci; strider le spade, e bombeggiar le faci, fo nel mio canto bellicoso e fiero.</i></p> <p><i>Tu cui tessuta han di cesareo alloro la corona immortal Marte e Bellona, gradisci il verde ancor novo lavoro, che mentre guerre canta e guerre sona, oh gran Fernando, l'orgoglioso choro, del tuo sommo valor canta e ragiona.</i></p>	<p><i>Altri canti di Marte, e di sua schiera gli arditi assalti, e l'honorate imprese, le sanguigne vittorie, e le contese, i trionfi di morte horrida, e fera.</i></p> <p><i>Io canto, Amor, da questa tua guerriera quant'hebbi a sostener mortali offese, com'un guardo mi vinse, un crin mi prese: historia miserabile, ma vera.</i></p> <p><i>Due begli occhi fur l'armi, onde trafitta giacque, e di sangue invece amaro pianto sparse lunga stagion l'anima afflitta.</i></p> <p><i>Tu, per lo cui valor la palma, e'l vanto hebbe di me la mia nemica invitta, se desti morte al cor, dà vita al canto.</i></p> <p>Giambattista Marino</p>
--	--

A simetria das duas seções opostas é confirmada ainda pelos dois *balli* – balés de caráter cênico – que, igualmente espelhados, concluem as duas seções, ambos sobre texto de Ottavio Rinuccini:¹⁷ *Volgendo il ciel* e *Ballo delle Ingrate*.

Várias das peças que compõe o volume, assim como o *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, são anteriores à época de sua edição. É o caso do dueto virtuosístico *Mentre Vaga Angioletta*, ou do *Ballo delle Ingrate*, representado em 1608, e de outras tantas, sobretudo da seção *amorosa*.

A anterioridade destas peças não contradiz, no entanto, a coerência da estrutura do livro. Muito pelo contrário, ela evidencia o propósito do compositor de arranjar peças heteróclitas segundo a lógica da contraposição de afetos opostos, não se furtando, para isto, a compor novas peças que preencham as lacunas de seu plano simétrica e logicamente ordenado. Do ponto de vista estilístico, é bem verdade, as peças são muitas vezes heterogêneas, em virtude, inclusive, desta disparidade da época de composição – as preocupações estéticas do autor certamente variaram neste lapso de tempo de ao menos trinta anos que separam as datas prováveis de composição. No entanto, a própria dissimilaridade deixa manifesta a natureza da motivação de Monteverdi à época da edição do oitavo livro: as peças compostas provavelmente em data próxima são as que mais obedecem a uma poética baseada na força expressiva dos contrários: alternância súbita, numa mesma peça, entre estilos composicionais contrastantes, seleção poética que privilegia textos onde já há forte presença de figuras de oposição – oxímoros, antíteses e paradoxos.

Não é surpresa encontrarmos, iniciando a coletânea (excetuada a peça-prólogo *Altri canti d'Amor*), um soneto de Francesco Petrarca,¹⁸ *Or ch'el ciel e la terra e'l vento tace*. O tema do soneto – a descrição do estado de “guerra amorosa” do poeta – traduz perfeita e convenientemente a temática geral da coletânea. Mas também do ponto de vista estilístico a escolha é compreensível. No soneto encontramos abundantes e sucessivas figuras de oposição: a justaposição de *ciel e terra*, *ferre e augelli*, céu e mar (*il carro stellato, il mar*); a culminância da figura acumulativa que aproxima dramaticamente os verbos *ardo e piango*; o oxímoro *dolce pena*; a dupla antítese *guerra/pace e ira/duol*; a série de paradoxos nos dois tercetos (*sol d'una chiara fonte viva move'l dolce e l'amaro; una man sola mi risana e punge; mille volte il dí moro e mille nasco*):

1 *Or che'l ciel e la terra e'l vento tace,
e le fere e gli augelli il sonno affrena,
notte il carro stellato in giro mena
e nel suo letto il mar senz'onda giace;*

5 *veggio, penso, ardo, piango; e chi mi sface*
sempre m'è inanzi per mia dolce pena:
guerra è'l mio stato, d'ira et di duol piena;
et sol di lei pensando ò qualche pace.

9 *Così sol d'una chiara fonte viva*
move'l dolce e l'amaro ond'io mi pasco;
una man sola mi risana e punge.

12 *Et perché'l mio martir non giunga a riva,*
mille volte il di moro e mille nasco;
tanto da la salute mia son lunge.

Guerra è'l mio stato, declara Petrarca no soneto. E Monteverdi, de maneira a levar a cabo a expressão musical do duelo interior das paixões inconciliáveis, contrapõe de maneira enfática texturas musicais contrastantes ao extremo. À homofonia estrita, de caráter declamatório onde as seis vozes evoluem em valores lentos sempre no registro médio-grave, denotando a natureza estática e noturna descrita no primeiro quarteto do soneto, interrompida pelas inflexões exclamatórias dramáticas (*veggio, penso, ardo, piango*), se opõe frontalmente uma escrita musical agitada, polifônica, fugada, em notas curtas e pontuadas e melodias ascendentes, que, reforçadas pelos violinos, mimetizam as cavalgadas e assaltos guerreiros (*guerra è il mio stato d'ira et di duol piena*). Esta escrita não é outra senão o mesmo estilo *concitato* descrito por Monteverdi no prefácio ao volume e posto em prática pela primeira vez no *Combattimento*.

Estes poucos aspectos e exemplos bastam para entender que a oposição dos afetos e ideias permeia todo o oitavo livro, da sua microestrutura à sua macroestrutura, da sua linguagem poética à sua linguagem musical. Verdadeiro livro oxímoro, ele aproxima e condensa, no seu interior, a expressão dos opostos e constitui, no nosso entender, uma materialização notável de uma poética dos contrários, transposta voluntária e laboriosamente em música pelo genial compositor cremonense.¹⁹

Os contrários e suas figurações

Mas a coletânea dos *Madrigali Guerrieri et Amorososi* nos dá mais indícios. Ela nos revela, sobretudo por meio de sua seleção poética, aquilo que seria uma arqueologia da poética dos contrários, que, finalmente, nos permite compreender melhor o contexto da elaboração do oitavo livro, e avançar hipóteses quanto ao sentido desta coletânea dentro da extensa obra musical de Monteverdi.

Vimos a perfeita conveniência do tema do soneto de Petrarca, escolhido por Monteverdi como peça que sucede o prólogo, assim como a conformidade entre a escrita do poeta – apoiada na força das oposições e nos contrastes – e o propósito musical de Monteverdi. No entanto, mais do que o tema ou a *cópia* de contrários expressos no soneto petrarqueano, o que parece dar lógica à escolha poética de Monteverdi é o *ethos* mesmo de Petrarca, poeta por excelência do conflito das paixões, da oposição trágica entre as aspirações humanas. Nele, o conflito entre o humanista das obras latinas e moralistas, imbuído de doutrina cristã e aspirante à transcendência, e o poeta que, arrebatado pela violência da paixão amorosa, não logra se subtrair à imanência, se traduz numa poesia de função anagógica onde o amor profano e o amor sagrado se confundem, e onde as contradições internas não cessam de aflorar, numa poética fortemente marcada pela expressão da força dos contrários. O desejo ardente, a aspiração ao amor inatingível não podem se coroar senão com o fracasso e são sublimados numa melancolia compensatória: “*me invado de um prazer amargo com estas lágrimas e este sofrimento. Me desfaria delas com grande pesar*”, confessa o poeta, em seu diálogo *Secretum*.²⁰

Esta ideia de uma *dolendi voluptas*, espécie de prazer que se experimenta no sofrimento, se revela um tema central na poética de Petrarca,²¹ ao ponto de se tornar uma marca distintiva. Constatação da inseparabilidade entre as paixões opostas, e que aparece, em forma invertida, no oxímoro *dolce pena* do soneto posto em música no oitavo livro,²² ela ressoa em outras tantos versos – *or ride, or piange, or teme, or s’assecura*²³ – e faz ecoar o *dolent gaudentque* de Virgílio, expressão seminal da força incontornável dos contrários. O trecho virgiliano em questão, do sexto

livro da *Eneida*, sustenta que, subjacente à figuração dos contrários, está a natureza contraditória do homem, sua qualidade intrínseca: “As almas, sementes de vida de origem divina” – revela solenemente Anquises a Enéas, denotando uma metafísica platônica nutrida de estoicismo – “são dotadas de uma energia ígnea” (*Igneus est ollis uigor et caelestis origo seminibus*); uma vez que pese sobre elas, no entanto, a matéria impura, destinada à morte (*quantum non noxia corpora tardant terrenique habitant artus moribundaque membra*), “sem distinguir a luz”, e “enclausuradas em suas trevas e seu cárcere cego” elas são tomadas pelas paixões múltiplas e contraditórias: o temor e o desejo, o sofrimento e o prazer: *Hinc metuunt cupiuntque, dolent gaudentque, neque auras / dispiciunt clausae tenebris et carcere caeco*.²⁴

A alma ígnea, tendente à elevação e à perfeição, e o corpo, invólucro opaco, denso e tenebroso, propenso à corrupção, não se conciliam numa unidade composta, mas se associam tensa e tragicamente, sob o signo de uma ambivalência nunca atenuada, que se traduz em paixões e pulsões contrárias. O litígio entre as suas partes constituintes é a condição ontológica do homem, noção sobre a qual parece, de fato, se enraizar a genealogia da poética dos contrários, da matriz poética arquetípica de Virgílio até as suas figurações seiscentistas, passando pelo modelo maior petrarqueano: *Guerra è il mio stato*, proclamará de fato, como vimos, o poeta aretino, expondo seu embate interior.²⁵

Esta noção da natureza contraditória do homem configura um *topos* recorrente no ambiente cultural de Monteverdi, e tem em seu contemporâneo Giordano Bruno (1548-1600) uma figura emblemática e um de seus mais enfáticos teóricos. A ontologia do homem contraditório deriva, no pensamento de Bruno, da noção mais ampla de uma contradição inscrita no âmago de todas as coisas (e que aflora, sintomaticamente, na poética que a exprime), herdada, segundo o próprio Bruno, do “filósofo que se rendeu à razão da coincidência dos contrários”,²⁶ Nicolau de Cusa. Da *coincidentia oppositorum* formulada por este, Bruno estende um princípio de contrariedade que afeta todas as coisas e se configura como uma força motriz necessária: “o princípio, o meio e o fim, o nascimento, o crescimento e a perfeição de tudo o que vemos vêm dos contrários, pelos contrários, nos contrários e contrariamente; e

onde há contrariedade há ação e reação, há movimento, há multiplicidade, há ordem, há gradação, há sucessão, há mudança”.²⁷

Os contrastes inevitáveis que afetam o homem compósito são tema privilegiado em seu *De gl' heroici furori*, tratado de filosofia moral que, aliás, se configura como um verdadeiro manifesto da poética maneirista. Nele, os princípios são, curiosamente, enunciados sob a forma de sonetos, comentados e explicados por meio de diálogos. O soneto que inicia o diálogo segundo, cujo tema central é a noção dos contrários, não é outra coisa senão uma cascata inesgotável de oposições, que ocupa inteiramente os dois quartetos: “Minhas esperanças são de gelo, e de fogo meus desejos”, “ao mesmo tempo tremo e gelo, ardo e flambo”, “estou mudo e preencho o céu de gritos ardentes”, “meu coração cintila e meus olhos destilam água”, “vivo e morro”, “rio e lamento”, “vivas são as águas e não morre o incêndio, pois tenho nos olhos Tétis, no coração Vulcão”. Novas oposições se sucedem nos versos seguintes, dos tercetos, mas deixam emergir, agora nítida, a preocupação e a perspectiva anagógica do poema – e do tratado como um todo, aliás: “amo o outro, odeio a mim mesmo”, “se me faço asa, ele se converte em rocha”, “se retorno ao chão, ele se alça ao céu” “não cesso de persegui-lo, e ele de fugir”, “se o chamo, ele não responde”, “quanto mais o procuro, mais ele se esconde”. Como em Petrarca, o amor – expresso, aqui também, em sua ambiguidade sagrado/profano – é sempre condenado ao fracasso. Se esquivando sucessivamente, o divino, objeto do amor heroico, se oculta.

1 *Io che porto d'amor l'alto vessillo,
Gelate hó spene e gli desir cuocenti:
A' un tempo triemo, agghiaccio, ardo e sfavillo,
Son muto, et colmo il ciel de strida ardenti,*

5 *Dal cor scintill', e da gl' occhi acqua stillo;
Et vivo et muoio et fô ris' et lamenti:
Son vive l'acqui, et l'incendio non more,
Ch'à gl' occhi hó Téthi, et hó Vulcan al core.*

9 *Altr' amo, odio me stesso,
Ma s'io m'impium', altri si cangia in sasso;
Poggi' altr' al ciel, s'io mi ripogno al basso;*

12 *Sempr' altri fugge, s'io seguir non cesso;
S'io chiamo, non risponde:
Et quant'io cerco più, più mi s'asconde.*²⁸

O hemistíquio “rio e lamento” (v. 6) evoca aqui, mais uma vez, o *dolent gaudentque* de Virgílio,²⁹ aliás citado textualmente pouco em seguida, no mesmo diálogo,³⁰ como que relembrando o pesar do corpo sobre a alma, *origo* dos afetos contrastantes. Giordano Bruno, sob a máscara de Tansillo, comenta o soneto: “Nada é puro e simples”, “todas as coisas são feitas de contrários”.³¹ Premissa da qual ele infere uma verdadeira psicologia dos contrários:

Desta composição que reside no âmago das coisas, resulta que os afetos que a elas nos ligam não nos conduzem jamais a um prazer que não seja mesclado de amargor; digo, ainda, que se não houvesse amargor nas coisas, não existiria o prazer; o cansaço faz com que tenhamos prazer no repouso; a separação é a razão pela qual temos prazer na união.³²

Psicologia maneirista por excelência,³³ prefigurada pela *dolendi voluptas* de Petrarca, mas uma psicologia, sobretudo, onde os contrários são um motor – a instabilidade entre os afetos é promessa de movimento³⁴ – cuja dinâmica tem uma importância fundamental: não há prazer sem deslocamento entre os polos contrários das sensações e dos afetos:

Vemos que todo prazer consiste em nada mais do que um certo trânsito, caminho e movimento. É esperado que o estado de fome seja incômodo e triste, e que o da saciedade seja desagradável e pesado; no entanto o movimento entre um e outro dá prazer. O estado de ardor venéreo atormenta, e a libido saciada entristece, o trânsito de um estado a outro, no entanto, satisfaz. Em nada do presente se encontra prazer, se no passado não houve o desgosto. O esforço não apraz no início, mas após o repouso; e no início não apraz o repouso, mas após o esforço.³⁵

A teoria do *nolano*, de um *moto* entre os afetos contrários que condiciona o prazer, ou, mais radicalmente ainda, que *é* o próprio prazer, não é semelhante à ideia, explicitada à guisa de teoria por Monteverdi no prefácio-manifesto do oitavo livro? A ideia de uma energia que emana dos contrários, cuja virtude motriz (*gli contrarij sono quelli che movono grandemente l'animo nostro*) se assimila à qualidade/finalidade ao mesmo tempo estética e ética da música (*fine del movere che deve avere la bona musica*)? É de fato esta potência motriz dos contrastes que Monteverdi busca, declaradamente, encarnar em sua música, por meio de suas pesquisas rítmicas descritas no prefácio, mas também, e sobretudo, bem mais a montante, por um processo paulatino de renovação da linguagem musical – a afirmação da chamada *seconda prattica* – já em curso na música de suas coletâneas anteriores, no qual as regras de consonância são dobradas à necessidade de uma expressão mais enérgica dos afetos, sem a que a oposição dos contrários não poderia aflorar em toda a sua contundência.³⁶

Nesta perspectiva, o prefácio de Monteverdi, declaração de suas intenções musicais, se revela um verdadeiro manifesto, que justifica não só a natureza do oitavo livro, mas também, implicitamente e a posteriori, a *seconda prattica*, em vista de seu desdobramento natural: a possibilidade de uma poética musical dos contrários, em consonância com a estética literária já em vigor.

O teor da carta que ele endereça a Alessandro Striggio em 7 de maio de 1627, confirma esta convicção estética que já parece então o animar. A respeito da escolha de uma cantora para protagonizar a ópera *Finta pazza Licori*, que ele contava então compor sobre libreto de Giulio Strozzi, ele recomenda que a parte da personagem principal, Licori, “por ser muito *vária*”, ou seja, contrastada, não seja executada por uma cantora que não saiba “se fazer tanto homem quanto mulher, com gestos vivos e paixões distintas (*separate passioni*)”. A expressão musical, segundo o compositor, deverá acompanhar cada inflexão de um texto poético cuja característica mais marcante parece ser justamente o *moto* reiterado entre os contrários: “A imitação deverá se apoiar no sentido da palavra, e não no sentido do verso inteiro”, afirma ele; “assim, quando ela falará de guerra, deverá imitar a guerra, quando ela falará de paz, a

paz, quando ela falará de morte, a morte, e assim por diante”.³⁷ Ou seja, o bom canto é aquele que *move al riso et alla compassione*, que é capaz de bascular de um caráter a seu oposto *in brevissimo spatio*.³⁸ É aquele que aproxima os contrários em seus limites, de maneira a exacerbar a tensão da oposição.

O oitavo livro e seu caráter de manifesto estético indica tratar-se aí de um momento crucial de transição. Pois, logicamente, um manifesto não é justificável senão em virtude das tensões que emanam de um processo de mutação. De fato, o ideal estético que regia então a teoria musical,³⁹ em contradição com a nova prática musical (*seconda prattica*), repousava ainda sobre o princípio neoplatônico de uma harmonia totalizante, capaz de unificar e solidarizar os múltiplos e contrários, sobre a noção metafísica de uma unidade suprema, instância superior que agrega e encadeia a multiplicidade do mundo manifesto (formas, elementos, seres, objetos, afetos, ações). O contraponto polifônico renascentista, que as novas práticas trataram de suplantar, teria sido assim, idealmente, em sua perfeição harmônica, o espelho desta harmonia totalizante.

Esta noção arcaica de uma concórdia entre elementos discordantes havia permeado também a poética quinhentista, desdobrada, igualmente, em princípio estético no campo literário. Torquato Tasso, em seus tratados de poética,⁴⁰ escritos nas últimas décadas do século, evocara a metafísica da *concordia discors*, rebatendo-a automaticamente sobre a função poética:

Assim como nesta maravilhosa obra de arte de Deus, que chamamos Mundo, vemos o céu coberto ou decorado por uma tal variedade de estrelas; e depois, descendo pouco a pouco, o ar, o mar, cheios de pássaros e peixes; a terra abrindo uma tal variedade de animais tanto ferozes quanto domésticos, e sobre a qual abundam os riachos, fontes, lagos, pradarias, campos, florestas, montanhas; com, aqui e lá, frutos e flores, geleiras e neve, moradias e plantações, solidões e desertos, e, **com isto tudo, o mundo é um, guardando em seu seio tantas coisas diversas, una sua forma e sua essência, uno o nó que une e conjuga todas as suas partes numa discordante concórdia**, [...] estimo que o poeta excelente (que não chamamos divino por outra razão senão porque, semelhante em suas obras ao artista supremo, ele participa de sua divindade) deve ser capaz

de compor um poema no qual, como num mundo resumido, leiamos aqui os preparativos militares, lá os combates em mar e em terra, cidades tomadas, duelos, torneios, acolá as descrições da fome e da sede, as tempestades, os incêndios, os prodígios; que encontremos nele as assembléias celestes e infernais, que se assista às rebeliões, à disputas, às errâncias, às aventuras, à encantamentos, aos atos de crueldade, de audácia, de cortesia, de generosidade; à histórias de amor felizes ou infelizes, alegres ou lamentáveis, **mas que, no entanto, o poema seja um apenas, contendo tal variedade de assuntos; que seja uma sua forma e sua fábula**, e que todas estas coisas sejam compostas de maneira que estejam ligadas umas às outras pela necessidade ou pela verossimilhança, ao ponto de que, se um só elemento fosse retirado ou deslocado, tudo estaria arruinado.⁴¹

Se vemos emergir, no trecho acima, em meio à multiplicidade enumerada abundantemente, os pares de contrários (“*assembléias celestes e infernais*”; “*histórias de amor felizes ou infelizes, alegres ou lamentáveis*”, etc.), eles aparecem, no entanto, como partes solidarizadas pela perfeição da unidade divina, apaziguadora das diferenças e dos contrários, e que deve, necessariamente, se reproduzir na poética. Ora, em sua prática poética Tasso aponta para novas frentes: sua poesia é marcada pela força penetrante dos *concetti*, pela *acutezza* de metáforas, numa aspiração estética que não visa mais tanto uma harmonização da multiplicidade, mas sim, cada vez mais, uma polarização dos contrários. Assim, o descompasso entre uma teoria de sabor ainda tardo-renascentista e uma *praxis* já afinada com uma nova estética parece afetar igualmente a poética de Tasso, ela também francamente transicional.

Mas a teoria não tardará a bascular, acompanhando o movimento das mentalidades e as mutações estéticas dele decorrentes: a noção de concórdia aparece na teoria de Giordano Bruno (contemporânea, aliás, da teoria poética de Tasso), mas já numa inversão de foco significativa: Bruno dirá que, na verdade, “a concórdia não se realiza senão lá onde há oposição”:

Assim, me parece que, visto que a justiça não se produz senão lá onde há erro, que a concórdia não se efetua senão lá onde há oposição. O esférico não se atém ao esférico, pois os dois se tocam num ponto, mas o côncavo se encaixa no

convexo; e, moralmente, o soberbo não pode se ajustar ao soberbo, o pobre ao pobre, o mesquinho ao mesquinho; mas o primeiro se compraz com o humilde, o segundo com o rico, e este com o magnífico.⁴²

Ou seja, da oposição anulada pelo princípio da concórdia, passa-se à oposição tomada como condição necessária à concórdia. Este deslocamento, sutil mas ao mesmo tempo radical, denuncia uma transformação igualmente radical nas mentalidades⁴³ e aponta para um prazer estético de nova ordem, condicionado não mais à harmonia entre as partes discordantes, mas ao movimento gerado pelo desacordo, pela desproporção dos contrários: um *prazer do desprazer*.⁴⁴ Não é o que confirma o testemunho de Monteverdi no oitavo livro? A plateia que, *mossa dal'affetto di compassione*, aplaude às lágrimas, segundo o relato de Monteverdi, ao fim da primeira representação do *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, é tomada pelo prazer catártico do desprazer: prazer-oxímoro, prazer *pelo* oxímoro.

De fato, tanto Bruno no âmbito da filosofia moral e da poética, quanto em Monteverdi, no campo musical, enxergam, no sentido inverso da temperança, uma tensão entre os contrários levada ao seu paroxismo. É bem verdade que, para Giordano Bruno, a perfeição permanece associada à unidade, do que decorre a superioridade ética do meio termo entre os afetos extremos. Se este meio termo, ponto onde a contrariedade seria abolida⁴⁵, permanece ainda como ideal de virtude, ele se revela, no entanto, inatingível. O sábio será, então, a defeito de poder atingi-lo, aquele que aceita a realidade dos opostos, a sua báscula incessante e inevitável entre os extremos que acabam – e este é o ponto crucial – por se tocar em seus limites: *il fine d'un contrario é principio de l'altro, et l'estremo de l'uno é cominciamento de l'altro*,⁴⁶ intui Bruno, o pensador do universo infinito. O meio-termo, *locus* da temperança, se abisma irreparavelmente num limite estreitado... Ao infinito.

Não é também o que faz Monteverdi, nas pesquisas musicais que ele próprio narra? Toda a sua empresa é escrupulosamente descrita no prefácio-manifesto, que deixa claro os esforços de renovação estética do compositor, em busca de uma radicalização expressiva dos contrastes patético/musicais, que passa, como em Bruno, pela anulação do

meio-termo entre eles, pelo estreitamento extremo de suas fronteiras. Reduzindo toda a coleção de sentimentos humanos a três categorias ou gêneros básicos (gênero *agitado*, *temperado* ou *mole*), ele suprime de seu campo de preocupação o gênero temperado, se ocupando única e voluntariamente dos afetos extremos, de cuja polarização radical depende, segundo ele próprio, o sucesso estético da música.

Cólera/guerra	Temperança	Humildade/súplica /oração
gênero <i>concitato</i>	gênero <i>temperato</i>	gênero <i>molle</i>

Assim é que, não encontrando na música de seus predecessores expressão conveniente dos afetos *agitados*, ele empreende suas buscas, sobretudo rítmicas. Delas resultarão, como vimos, o *stilo concitato*, ao qual Monteverdi parece, de fato, atribuir muita importância, procurando garantir para si o mérito da descoberta:

Me pareceu por bem fazer saber que foi minha esta invenção, assim como o primeiro exemplo deste gênero, tão necessário à arte musical, gênero sem o qual esta arte estava, pode-se dizer com razão, imperfeita, não dispondo senão dos dois gêneros mole e temperado.⁴⁷

Se aos nossos olhos tal conquista parece ter infinitamente menos relevo do que o leque de possibilidades expressivas aberto por ele com a flexibilização das regras contrapontísticas então estabelecidas (que pode ser somada ao desenvolvimento considerável da ópera e ao enriquecimento do instrumental orquestral, ambos também impulsionados por ele), ela parece ser, aos olhos dele próprio, o corolário de toda a evolução musical materializada em sua obra. A capacidade de exprimir os afetos em sua mais radical oposição, agora finalmente viabilizada por sua última descoberta, seria a pedra de toque da boa música.

Assim, o livro dos *Madrigali Guerrieri et Amorosi*, testamento musical do *divino* Monteverdi e ponto culminante da evolução de sua linguagem musical, parece nos permitir pensar que a instauração de uma *poética musical dos contrários*, coerente com a mutação radical no siste-

ma filosófico e moral que se opera entre o *cinquecento* e o *seicento*, e que traz consigo uma mutação estética igualmente radical, não foi apenas viabilizada pela *seconda prattica*, mas pode ter constituído, em última análise, a própria razão de ser desta.

Notas

¹ BRUNO, Giordano. *L'Expulsion de la bête triomphante (Spaccio de la Bestia Trionfante, 1584)*. Paris: Les Belles Lettres, 1999, I, p. 56. "(...) *ed in fine veggiamo tanta familiarità di un contrario con l'altro, che uno più conviene con l'altro, che il simile con il simile.*" (nossa tradução)

² MONTEVERDI, Claudio (Cremona 1567 – Veneza 1643). MADRIGALI / GVERRIERI, ET AMOROSI / Con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno / per brevi Episodij frà i canti senza gesto. / LIBRO OTTAVO / DI CLAUDIO MONTEVERDE / Maestro di Capella della Serenissima Republica di Venetia. / DEDICATI / Alla Sacra Cesarea Maestà / DELL'IMPERATOR / FERDINANDO III / CON PRIVILEGIO / ____ / IN VENETIA / Apresso Alessandro Vincenti MDCXXXVIII.

³ Como Mestre de Capela da Basílica de San Marco, na República de Veneza, mas também em virtude de seu empenho em atender às numerosas encomendas que lhe eram feitas então pela aristocracia veneziana e pela corte dos Gonzaga de Mântua.

⁴ Lapso de Monteverdi, que se refere aqui à *Repubblica*. Cf. NAVARRE, Jean-Philippe. *Claudio Monteverdi – Correspondances, préfaces, épîtres dédicatoires*. Tradução para o francês Annonciade Russo, introdução e notas Jean-Philippe Navarre. Sprimont: Pierre Mardaga Editeur, 2001, pp. 268-269. (Ars Musices Iuxta Consignationes Variorum Scriptorum).

⁵ Platão, *Repubblica*, 399a: "Tome a harmonia que imite melhor os gritos e os acentos daquele que vai ao combate". Cf. NAVARRE, Jean-Philippe, *op. cit.*, pp. 268-269.

⁶ Boécio, *De Institutione Musica*, título do prólogo (*Proemium. Musica naturaliter nobis esse coniunctam et mores vel honestare vel evertere*). "A música está ligada naturalmente a nós, e nos eleva ou perverte". Cf. NAVARRE, Jean-Philippe, *op. cit.*, pp. 268-269.

⁷ MONTEVERDI, Claudio, prefácio aos *Madrigali Guerrieri et Amorosi*, *op. cit.* p. 268: "*havendo io considerato le nostre passioni, od' affettioni, del animo, essere tre le principale, cioè, Ira, Temperanza, & Humilità o supplicatione, come bene gli migliori Filosofi affermano, anzi la natura stessa de la voce nostra in ritrovarsi, alta, bassa & mezzana: & come l'arte Musica lo notifica chiaramente in questi tre termini di concitato, molle, & temperato, ne havendo in tutte le compositioni de passati compositori potuto ritrovare esempio del concitato genere, mà ben si del molle & temperato; genere però descritto da Platone nel terzo de Rethorica con queste parole: (Suscipe harmoniam illam quae ut decet imitatur fortiter euntis in proelium voces atque accentus:) & sapendo che gli contrarj sono quelli che movono grandemente l'animo nostro, fine del movere che deve havere la bona musica, come afferma Boetio, dicendo; (Musicam nobis esse conjunctam, mores, vel honestare, vel evertere:) perciò mi posi con non poco moi studio, & fatica, per ritrovarlo (...)*" (nossa tradução)

⁸ Idem: "(...) *perciò mi posi con non poco mio studio, & fatica per ritrovarlo, & considerato nel tempo pircchio che e tempo veloce, nel quale tutti gli migliori Filosofi affermano in questo essere*

stato usato le saltatione, belliche, concitate, & nel tempo spondeo tempo tardo le contrarie, cominciai dunque la semibreve a cogitare, la qual percossa vna volta dal sono, preposi che fosse vn toco di tempo spondeo, la quale poscia ridotta in sedeci semicrome, & ripercosse ad vna per vna, con agiontione di oratione contenente ira, & sdegno, vdiij, in questo poco esempio la similitudine del affetto che ricercavo, benche l'oratione non seguitasse co piedi la velocità del Istromento (...)." (nossa tradução)

⁹ Idem: "(...) & per venire a maggior prova, diedi di pigli al divin Tasso, come poeta che esprime con ogni proprietà e naturalezza con la sua oratione quelle passioni che tende a voler descrivere, e ritrovai la descrizione che fa del combattimento di Tancredi con Clorinda, per haver io le due passioni contrarie da mettere in canto: guerra cioè, preghiera e morte." (nossa tradução)

¹⁰ Ver a este respeito, de nossa autoria: Da poética e dos contrários: releituras no *Combattimento di Tancredi et Clorinda de Tasso/Monteveddi*. *Debates*: Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música, CLA/UNIRIO, Rio de Janeiro, n° 11, pP. 8-28, 2008.

¹¹ *Idem*.

¹² MONTEVERDI, Claudio, *op. cit.*, parte do baixo-contínuo: "*In tal maniera (già dodeci Anni) fu rapresentato nel Palazzo dell'Illustrissimo & Eccellentissimo Signor Girolamo Mozzenigo, mio particular Signore. Con ogni compitezza per essere Cavaliere di bonissimo & delicato gusto; In tempo però di Carnevale per passatempo di veglia; Alla presenza di tutta la Nobiltà, la quale restò mossa dall'affetto di compassione in maniera che quasi fu per gettar lacrime; & ne diede applauso per essere statto canto di genere non più visto nè udito.*" (nossa tradução).

¹³ Não existe ainda, na teoria musical da época, a noção tonal de escala *menor* ou *maior*, mas sim um sistema de tetracordes transponíveis, "por bemol" ou "por bequadro" (*mollis* ou *durus*, respectivamente), vinculado à prática da *solmização*.

¹⁴ Ver ainda, no nosso artigo supracitado, a conformação do *Combattimento*, por Monteverdi, como peça de natureza trágica, em acordo com a concepção de tragédia segundo a *Poética* de Aristotéles.

¹⁵ Cf. nota 8.

¹⁶ Giambattista Marino (1569 – 1625).

¹⁷ Ottavio Rinuccini (1562 – 1621).

¹⁸ Francesco Petrarca (1304 – 1374).

¹⁹ A noção de livro oxímoro, assim como da força dos contrários tomada como o recurso poético por excelência fica ainda mais evidenciada pela análise da totalidade dos textos que constituem a coletânea, que não podemos expor aqui, por necessidade de concisão. Pois se verifica que, na seção "guerreira", o combate não é senão metáfora das vicissitudes do amor (seja ele terreno ou heróico, ou seja, sagrado). E, inversamente, na seção "amorosa", o infortúnio e as reviravoltas das empresas amorosas identifica-as a um combate constante, frequentemente fadado ao insucesso. Assim, a interpretação geral da coletânea poderia ser resumida num duplo oxímoro cruzado (figura de linguagem emblemática, diga-se de passagem, da estética maneirista e barroca, identificada, pela crítica da arte à figura *serpentinata*, onipresente na pintura maneirista): guerra amorosa – amor guerreiro. O que parece indicar que a noção dos contrários parece ter então, mais do que um *significado* propriamente, uma *função* estética, em razão de sua potência patética. É, aliás, o que parece confirmar o prefácio de Monteverdi.

²⁰ PETRARCA, Franceso. *Mon Secret (Secretum)*. Trad. do latim François Dupuigrenet Desroussilles. Paris: Rivages poche, 1991, p. 100 (Petite Bibliothèque). (nossa tradução)

²¹ CARRAUD, Christophe, comentários e notas em: PETRARCA, Francesco, *Les Remèdes aux deux fortunes (De remediis utriusque fortune)*. Grenoble: Jérôme Millon, 2002, p. 591.

²² Cf. transcrição do soneto, *supra*, verso 6.

²³ PETRARCA, Francesco. *Canzoniere*. Utilizamos aqui a edição comentada por Giosuè Carducci: *Le rime di Francesco Petrarca di su gli originali, commentate da Giosue Carducci e Severino Ferrari* (1ª edição em 1899). Florença: G. C. Sansoni Editore, 1928, p. 204-205 (Biblioteca Scolastica di Classici Italiani). Canzone 129: “Ora ri, ora chora, ora teme, ora se assicura” (nossa tradução).

²⁴ VIRGILIO. *Eneida*. Paris: Les Belles Lettres, 1967, T. I, VI, 733-734, p. 191. “Daí decorre que as almas temem, desejam, se afligem e se alegram, sem distinguir a luz, enclausuradas em suas trevas e seu cárcere cego.” (nossa tradução)

²⁵ Cf. transcrição do soneto, *supra*, verso 7. A *Eneida* de Virgílio, aliás, parece ser mais de uma vez evocada no soneto de Petrarca: vide a metáfora de sabor todo virgiliano do primeiro quarteiro – *Notte il carro stellato in giro mena / e nel suo letto il mar senz'onda giace*”.

²⁶ BRUNO, Giordano. *L'Expulsion de la bête triomphante (Spaccio de la Bestia Trionfante, 1584)*, Paris: Les Belles Lettres, 1999, I, p. 58. “(...) *quel filosofo che è divenuto alla ragione della coincidenza de contrarii*.” (nossa tradução)

²⁷ *Ibid.*: “*Quello che da ciò voglio inferire, è che il principio, il mezzo ed il fine, il nascimento, l'aumento e la perfezione di quanto veggiamo, è da contrarii, per contrarii, ne' contrarii, a contrarii: e dove è la contrarietà, è la azione e reazione, è il moto, è la diversità, è la moltitudine, è l'ordine, son gli gradi, è la successione, è la vicissitudine*.” (nossa tradução)

²⁸ BRUNO, Giordano. *Des Fureurs Héroïques (De gl' heroici furori, 1585)*. Paris: Les Belles Lettres, 1954, I, *Dialogo secondo*, p. 158.

²⁹ MICHEL, Paul- Henri, em sua introdução crítica a: BRUNO, Giordano, *Des Fureurs Héroïques (De gl' heroici furori, 1585)*, *op. cit.*, p. 48.

³⁰ Bruno cita integralmente o trecho de Virgílio transcrito *supra*, nota 24. BRUNO, Giordano. *Des Fureurs Héroïques (De gl' heroici furori, 1585)*, *op. cit.*, p. 161.

³¹ BRUNO, Giordano. *Des Fureurs Héroïques (De gl' heroici furori, 1585)*, *op. cit.*, p. 159. (nossa tradução).

³² *Ibid.*

³³ VENET, Gisèle. Giordano Bruno et Robert Burton: deux styles littéraires pour une épistémè baroque. *Etudes Epistémè*, s. I., nº 9, p. 16, 2006.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ BRUNO, Giordano. *L'Expulsion de la bête triomphante (Spaccio de la Bestia Trionfante, 1584)*, *op. cit.*, p. 54. “*Ogni delectazione non veggiamo consistere in altro, che in certo transitio, camino e moto. Atteso che fastidioso e triste è il stato de la fame; dispiacevole e grave è il stato della sazieta: ma quello che ne delecta, è il moto da l'uno a l'altro. Il stato del venereo ardore ne tormenta, il stato dell'isfogata libidine ne contrista; ma quel che ne appaga, è il transitio da l'uno stato a l'altro. In nullo esser presente si trova piacere, se il passato non n'è venuto in fastidio. La fatica non piace, se non in principio, dopo il riposo; e se non in principio, dopo la fatica, nel riposo non è delectazione*.” (nossa tradução)

³⁶ A renovação da linguagem musical para a qual Monteverdi contribuiu notavelmente com sua música lhe custa uma controvérsia árdua, da qual é notório o ataque a ele endereçado pelo teórico Giovanni Maria Artusi em seu *L'Artusi ovvero Delle imperfezioni della musica moderna* (1600 – 1603).

³⁷ Carta a Alessandro Striggio. NAVARRE, Jean-Philippe (org.). *Claudio Monteverdi – Correspondances, préfaces, épîtres dédicatoires, op. cit.*, pp. 165-167.

³⁸ Idem.

³⁹ Por essência tributária ainda da sistematização teórica feita por Gioseffo Zarlino (1517 – 1590).

⁴⁰ TASSO, Torquato. *Discorsi dell' arte poetica e Discorsi del poema eroico*. Edição moderna in: MAZZALI, Ettore (org.). *Torquato Tasso – Prose*. Nápoles: Riccardo Ricciardi Editore, s.d. (*La Letteratura italiana – storia e testi*, v. 22).

⁴¹ TASSO, Torquato Tasso. *Discorsi dell' arte poetica, op. cit.*, II, pp. 111-112. A existência desta unidade agregadora cauciona, para Tasso, a pertinência do critério de unidade poética aristotélica, defendido por ele com convicção em seus tratados. Ver, a este respeito, de nossa autoria: “Da poética e dos contrários: releituras no *Combattimento di Tancredi et Clorinda* de Tasso/Monteverdi”, *op. cit.*, pp. 8-28.

⁴² BRUNO, Giordano. *L'Expulsion de la bête triomphante (Spaccio de la Bestia Trionfante, 1584)*, *op. cit.*, p. 54. “*Così mi par vedere, perché la giustizia non ha l'atto se non dove è l'errore, la concordia non s'effettua se non dove è la contrarietà; il sferico non posa nel sferico, perché si toccano in punto, ma il concavo si quieta nel convesso; e moralmente il superbo non può convenire col superbo, il povero col povero, l'avaro con l'avaro; ma si compiace l'uno nell'umile, l'altro nel ricco, questo col splendido*” (nossa tradução). O leitor não se surpreenderá, evidentemente, com o trânsito natural e despreocupado entre categorias distintas, sejam elas físicas, metafísicas ou morais, que se verifica nos textos aqui apresentados, lembrando-se de que as fronteiras entre elas se evanescem necessariamente, numa episteme pré-cartesiana onde a metáfora e a analogia valem como demonstração, e em que tudo no universo se encadeia por simpatia, correspondência e similitude.

⁴³ Aqui, neste momento de inflexão, o processo até então paulatino de mutação do conceito de *paixão* parece tomar um impulso considerável: as paixões e suas oposições, desde sempre consideradas como inimigas da razão, identificadas como marca de nossa finitude, passam aqui a constituir uma *necessidade* não mais recusada. O processo culminará, no século seguinte, numa inversão completa, da qual o *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* de Rousseau, de 1755, é uma amostra fulgurante: “*Quoi qu'en disent les moralistes, l'entendement humain doit beaucoup aux passions, qui, d'un commun aveu, lui doivent beaucoup aussi: c'est par leur activité que notre raison se perfectionne; nous ne cherchons à connaître que parce que nous désirons de jouir; et il n'est pas possible de concevoir pourquoi celui qui n'aurait ni désirs ni craintes se donnerait la peine de raisonner*” (grifo nosso). Eis aqui nada mais e nada menos do que o **temor** e o **desejo** (*metuunt cupiuntque*) virgiliano, paixões tomadas como provas por excelência do enclausuramento do homem, cego num mundo de trevas, convertidas agora em estímulo ao conhecimento, em motor da razão.

⁴⁴ VENET, Gisèle, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁵ BRUNO, Giordano. *Des Fureurs Héroïques (De gl' heroici furori, 1585)*, *op. cit.*, I, *Dialogo secondo*, p. 163.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ MONTEVERDI, Claudio, prefácio aos *Madrigali Guerrieri et Amorosì*, *op. cit.*, pp. 268-269.

Resumo

A coletânea musical *Madrigali Guerrieri et Amorosí*, obra de maturidade do mais influente e revolucionário compositor do *seicento*, Claudio Monteverdi, se configura como materialização musical de uma *poética dos contrários* emblemática da estética literária maneirista e barroca. Índícios presentes na coletânea nos permitem identificar alguns dos principais marcos da genealogia desta poética dos contrários, assim como avançar hipóteses quanto ao sentido desta coletânea dentro da extensa obra musical de Monteverdi.

Palavras-chave

Música; poética; contrários.

Recebido para publicação em
abril de 2011

Abstract

The musical collection known as *Madrigali Guerrieri et Amorosí*, a mature work of Claudio Monteverdi, the most influential and revolutionary composer of the *seicento*, represents a musical realization of a poetics of opposites which is emblematic of the Baroque and mannerist literary aesthetics. Indications present in the collection allow us to identify some of the principal landmarks of the genealogy of this poetics of opposites, as well as to present hypotheses about the meaning of this collection within the context of the extensive musical oeuvre of Monteverdi.

Keywords

Music; poetics; opposites.

Aceito em

agosto de 2011

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 ardil 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 trânsito 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

O CORPO DE BAILE DA LINGUAGEM DA VIDA

Ronaldes de Melo e Souza

O objetivo deste ensaio consiste em demonstrar a unidade primordial da música e da linguagem. A música da linguagem e a linguagem da música se correspondem quando se compreende a arte musical como arte musal e se concebe a linguagem como expressão da vida em si mesma, e não apenas como forma humana de vida. Na acepção mais chegada ao étimo, música significa a arte das musas (*Musiké téchne*), que consiste na junção rítmica da palavra, do canto e da dança. A vida em si mesma (*zoé*) inclui e transcende a forma humana de vida (*bíos*). *Zoé* quer dizer o processo fluido, difuso e dramático da vitalidade cósmica, que se nos apresenta na coalescência de sua excessividade como matriz abissal da totalidade do real, como o coração selvagem de todos os seres vivos, a pulsação infinita do puro *in fieri*, a incessante proliferação da matéria vertente do divino zoogônico, a propulsão transcendente da hierofania do êxtase, que se manifesta continuamente em trânsito para além dos limites impostos pelo princípio de individuação. *Bíos* significa a vida concebida na estreita consistência de sua recessividade, na finitude do seu ritmo detido no impulso de se ultrapassar, no horizonte estabilizador da experiência humana, que se diferencia das outras manifestações entitativas e se concentra na instauração geométrica de um círculo cujo centro é o homem, que se compraz na infirmação do sacrossanto ser da realidade a fim de postular a validade universal e normativa de sua humanidade. O antropocentrismo, que remonta ao mito grego do homem e se perpetua na metafísica da subjetividade centrada no ângulo fixo de sua mundividência estática, constitui a negação radical do corpo de baile da linguagem da vida.

No belíssimo livro intitulado *As musas e a origem divina do canto e da saga*, Walter F. Otto analisa e interpreta o culto das musas como a suprema concepção da mais antiga mundividência religiosa dos gregos. Nessa religião primeva e genuinamente grega, o canto e a saga revelam

o saber acerca do ser, porque ressoam como signos hierofânicos das musas, que são as deusas da memória do passado, do presente e do futuro. As deusas que presidem à consumação do arranjo cósmico e que, por isso mesmo, são veneradas como agentes da diacosmese, cantam e dançam o sentido de tudo que é ou existe. A saga cantada e dançada pelas musas é o dizer projetivo de um mundo novo, de um novo arranjo cósmico, de uma diacosmese. O poder criativo das musas se manifesta na relação que as intimiza com as forças germinativas da natureza. Elas dominam o mundo telúrico como divindades das campinas em flor, das fontes, montanhas e bosques.

Walter F. Otto inicia o seu livro acerca do canto e da saga das musas com o capítulo dedicado às ninfas. Anteriores às musas olímpicas, as ninfas são deusas telúricas. Na solidão de montes e bosques, os antigos gregos cultuavam o ilumínio do divino silêncio, que suscita o canto de louvor. No jorrar das fontes, no aflar do vento nas folhas, na brotação incessante das coisas, sentiam a irradiante presença das ninfas. E o vínculo do poeta com as deusas de tudo que nasce e cresce já vem cifrado no divino nome. Ninfa significa mulher jovem ou noiva. Mas jovem não se refere ao estágio anterior à maturidade e à velhice. Pelo contrário, mulher jovem quer dizer sempre jovem, fonte perene da eterna juventude, do vigor criativo inexaurível. E noiva significa sempre noiva, promessa contínua de núpcias, encontro orquestral com o divino zoogônico. As ninfas são moças noivas, que instituem o regime de fascinação da festividade criativa da vida. O poeta que pretende criar o sentido inédito e inaudito tem de ser raptado pelo vigor criativo das ninfas. A solene designação *nymphóleptos* se aplica ao poeta arrebatado pelas ninfas.¹

As ninfas são deusas tão antigas, que precedem a cultura grega. Uberto Pestalozza, o apaixonado estudioso da mitologia pré-helênica, demonstra que Calipso, a ninfa que aparece numa das sequências mais poéticas da *Odisseia* de Homero, pertence ao antiquíssimo substrato das divindades mediterrâneas.² De acordo com o erudito mitólogo italiano, o nome *Kalipso* se reporta ao radical egeu-anatólico *kal-*, que significa a montanha em seu aspecto rochoso e escarpado. Calipso designa, portanto, a ninfa da montanha, a deusa que se relaciona com a divindade

minóica, que se representa rodeada de leões com a mão direita sobre o cume sagrado. Ao radical aporta-se o sufixo *-yb*, de que se forma o nome trácio *kal-yb-e* com o sentido de caverna, morada subterrânea, que equivale, no culto da Grande Mãe anatólica, à câmara nupcial da deusa. Ao radical composto *kal-yb* agrega-se a partícula sufixal *-so*, principalmente devido à terminação em *-ô*, que prevalece na denominação das deusas mediterrâneas pré-helênicas. Homero reverencia Calipso ao chamá-la de *Pótnia*, que significa soberana absoluta, senhora de todos os viventes. O sentido de Calipso como deusa da caverna ressoa em todo o seu fulgor poético na descrição homérica da morada da ninfa (*Od.* V, 57ss.). Hermes, o deus mensageiro, ao vislumbrar o maravilhoso cenário divino, se deleita com o êxtase da visão. Eis, na tradução de Manuel Odorico Mendes (1992), a cena admirável de se ver:

Já do azul ponto à ínsula apartada
 Voa, e à gruta caminha de Calipso:
 De longe tuia recendia e cedro,
 Ardendo no fogão; melífluas árias
 Ela entoava, a teia percorrendo
 Com laçadeira de ouro. Em torno à gruta
 Choupo, odoro cipreste, alno viceja;
 Ali – extensas no bosque aninham-se aves,
 Gaviões e bufos, linguareiras gralhas,
 Ao marinho bulício afeiçoadas.
 Fora, parreira de pubentes ramos
 Floresce em uvas; quatro fontes regam
 De água pura, chegando-se e fugindo,
 Aipos e violais em moles veigas:
 Um deus pasmado ali se deleitava.

O canto da deusa, a que corresponde o encanto do cenário divino, acompanha o ritmo da áurea laçadeira. Ela canta e tece. Não tece somente os fios na laçadeira. Ela canta tecendo ou tece cantando os filtros da sedução. Tuia e cedro ardem no fogo, exalam perfume. Árvores vicejam em fitofania pura. Nidificam-se as aves. A parreira de pubentes

ramos floresce em uvas. Água pura dimana das fontes. No meio da brotação das coisas do seu mundo eternamente em gestação, a deusa entoia o canto do infinito louvor. As cores, os sons e os perfumes seduzem todos os sentidos. O poder criativo do canto e a força germinativa da natureza se correspondem. O poeta chama Calipso de Pótnia, porque bem sabe que ela se relaciona com a deusa mediterrânea pré-helênica, que ostenta o título sacrossanto de Soberana das Feras, Soberana das Plantas, Soberana das Aves. Como *Pótnia phyton*, Soberana das Plantas, o canto de Calipso manifesta o seu poder poético no encanto do vigor da *Physis*, da nascitividade em que se alberga a brotação das coisas. A religião da *Pótnia*, conforme a define Giovanni Patroni (1950) em seus *Comentários mediterrâneos à Odisseia de Homero*, aspira ao eterno feminino como condição de possibilidade do ato criativo em geral.

O estudo da função das musas na iconografia funerária e na poesia pindárica, efetivado por Jacqueline Duchemin (1955), confirma que as musas anteriores ao sincretismo religioso de Hesíodo eram divindades ctônicas, deusas telúricas e subterrâneas, potências primordiais da gestação da natureza, que só mais tarde foram convertidas em deusas celestiais. A dúvida sobre a origem do nome musa se deve à contaminação de dois cultos religiosos: o antiquíssimo das deusas pré-helênicas e o novíssimo dos deuses olímpicos. O especialista Chantraine,³ em suas investigações sobre a formação dos nomes no grego antigo, admite que não se sabe se o nome deriva de *mons*, designando as ninfas das montanhas, Olimpo ou Hélicon, ou se resulta de *men/mon*, nomeando as filhas da Memória (*Mnemosyne*). A primeira etimologia é concreta e assinala a montanha sagrada, de que faz parte a gruta de Calipso, que interpretamos como dadivosa fonte da brotação incessante da natureza telúrica. A segunda indica o caráter abstrato de uma atividade intelectual, que transcende o domínio extático da hierofania do sensível e se perfaz na arte da memória como faculdade de rememoração.

Na controvérsia acerca da origem do nome musa, o essencial consiste em reconhecer que a memória somente se concebe como faculdade espiritualmente contraposta à hierofanização do mundo sensível no estágio bem avançado da cultura grega. Sob o efeito das doutrinas da imortalidade astral é que as musas se convertem em deusas celestiais ou

potências espirituais. Copiosa documentação acerca desta conversão se encontra no livro que Boyancé (1936) dedica ao culto das musas entre os filósofos gregos. É preciso, pois, enfatizar a necessidade de se aprofundar o sentido originário das musas, que é telúrico e sensível, e não celestial e inteligível. *Mnemosyne*, a deusa da memória, é filha da Terra como potência cosmogônica, que em grego se diz *Gaia*. Apenas no contexto tardio do pitagorismo e da palingenésia, do orfismo escatológico e da gnosiologia platônica se torna possível conceber *Mnemosyne* como uma função psicológica, como faz Jean-Pierre Vernant (1985), que chega até mesmo a falar de uma divinização da memória na vasta mitologia da reminiscência na Grécia arcaica. O período estudado por Vernant é tão pouco arcaico, que já personifica a memória. O mito da memória, que persiste no poetar pensante e no pensar poético de outrora e de agora, evidencia que, no decurso histórico, *Mnemosyne* foi despersonificada, e não personificada. *Mnemosyne* foi inicialmente a potência divina e concreta da origem que preside à gênese de tudo que existe, e só no fim, já desdivinizada, transforma-se na faculdade abstrata da memória que rememora ou comemora o originado na repetição indefinida de um protótipo que se canoniza, porque já não possui nenhum vigor criativo.

As musas como deusas ctônicas inspiram os poetas, porque detêm o poder universal da força formativa da natureza. A potência originariamente telúrica pertence às divindades das águas e do mundo subterrâneo. E. Dhorme (1949, 41ss.) bem demonstra que os infernos babilônicos são denominados pelo termo montanha, *shadû*, que significa a margem escarpada de um riacho, densamente coberta de plantas e árvores. A deusa sumeriana da fertilidade, denominada senhora do riacho margeado de vegetação que brota e floresce continuamente, apresenta evidente analogia com as musas gregas estudadas por Decharme (1869). De acordo com Pausânias (IX, 34, 4), o mais antigo santuário grego das musas era o *leibethron*, o riachinho, e este nome foi dado à parte da montanha de Hélicon, onde se cultuavam as musas *libethrides*, evocadas nas *Bucólicas* de Virgílio (*Buc.* VII, 21). Os testemunhos convergentes da mitologia babilônica, assíria e grega corroboram a tese de que o nome grego da musa se reporta a *mons*, e representa uma transposição indo-europeia do nome oriental da senhora da montanha

e do riacho. A relação das musas com as fontes compreende-se quando se reconhece que elas são divindades responsáveis pelas forças criativas da natureza e que, por isso mesmo, possuem o saber acerca das origens primeiras e dos fins últimos. Em Ésquilo, precisamente no prólogo das *Eumênides*, a Terra, deidade ctônica por excelência, é reverenciada como a primeira profetisa, como deusa primordial, cujo saber oracular revela a origem primeira e o fim último de tudo que existe. Fica bem claro, portanto, o nexo de solidariedade que se estabelece entre a poesia e a profecia no poeta *mousóleptos*, no poeta arrebatado pelas musas, que participam, como divindades ctônicas, do saber primordial da Terra.

A musa como potência prodigalizadora do sentido universal se atesta na poesia grega, particularmente em Píndaro e Hesíodo. No célebre *Hino a Zeus*, de Píndaro, cujo conteúdo só se conhece fragmentariamente, mas que se torna compreensível na exegese de Walter F. Otto, enuncia-se que Zeus, ao concluir a instauração do mundo olímpico, perguntou aos imortais divinos o que faltava à sua obra para que ela fosse perfeita. Responderam-lhe que o seu ordenamento cósmico carecia de uma voz que consumasse pelo canto o fulgor de sua magnificência. Rogaram-lhe que engendrasse as musas. E Zeus, em conúbio com Mnemosyne, procriou-as. Jamais se atribuiu significação tão essencial ao canto musal como neste mito grego. A essencialização do mundo só se consuma na poematização da palavra cantada, que revela o sacrossanto ser da realidade. O verdadeiro sentido do mundo, dos deuses, dos homens e dos entes intramundanos depende do canto das musas, as filhas de Mnemosyne. A cosmofoania, a manifestação do mundo, pressupõe a teofania, a revelação divina. As musas não cantam o passado. Nada dizem acerca do real realizado. O canto das musas realiza (*kraínei*) o que diz, desvela o ser dos entes a que se refere. A sua profecia não se efetiva como recordação nem antecipação, mas como realização do que se profetiza. A significação das palavras cantadas pelas musas se revela ativa, e não passiva. Elas não significam o mundo como uma ordem cósmica previamente constituída. Pelo contrário, o mundo adquire sentido somente por efeito do canto das filhas de Mnemosyne. Por isso é que os poetas gregos se concebem como servidores e seguidores das musas, dedicando-lhes piedosa reverência. Eles se concebem como auditores

do canto da palavra que pronuncia e revela a transparência conjunta de tudo enquanto aparição do que é.⁴

Hesíodo se nos apresenta como protótipo do poeta arrebatado pela potência musal, que se põe a cantar submetido ao regime de fascinação das musas do Hélicon. O hino às musas, que constitui o próemio da *Teogonia*, biparte-se estruturalmente em dois cantos, assinalando o sincretismo religioso das musas ctônicas e olímpicas. O verso inicial do poema teogônico atesta que o poeta começa a cantar em estado de arrebatamento suscitado pelas musas do monte Hélicon. No primeiro canto, entoado pelas musas heliconíades, enumeram-se as divindades que remontam às potências divinas primordiais como a Terra e a Noite (*Teog.* 11ss.). No segundo canto, as musas olímpicas cantam diante de Zeus uma teogonia que começa com Gaia e Urano e, em seguida, glorificam Zeus como pai dos deuses e dos homens (*Teog.* 43ss.). O primeiro canto, as musas o entoam no sacrossanto monte Hélicon, e não no Olimpo, sobretudo porque celebram uma estirpe divina mais veneranda do que a dos deuses olímpicos. O estatuto primordial e cosmogônico das musas heliconíades se revela no trânsito da noite trevoza para o luminoso dia, que elas ritualizam no ritmo do canto e da dança. As reflexões de Jaa Torrano acerca dos versos 5-21 da *Teogonia* clarificam tão bem a primordialidade da diacosmese ou arranjo cósmico das musas heliconíades como mediadores do não-ser e do ser, que as transcrevemos:

Mas elas (as Musas) são sobretudo a *belíssima voz* que brilha no negror da noite (do Não-Ser). “Ocultas por muita névoa” é fórmula épica para indicar a invisibilidade: as Musas, invisíveis, manifestam-se unicamente como o canto e o som de dança a esplendor dentro da noite. A procissão noturna, invisível, de cantoras-dançarinas faz surgir por suas vozes os Deuses da ‘atual’ fase cósmica e os das duas ‘anteriores’, como se nesse catálogo (vv. 11-21) se desse uma teogonia “ascendente”, a remontar dos Deuses “atuais”, Zeus, Hera, Apolo, às Divindades de gerações “anteriores”, até as forças originárias donde tudo saiu à luz: “a Terra, o grande Oceano, a Noite negra”. A irrupção da voz, impondo-se à Noite negra, traz consigo os Deuses senhores de cada fase cósmica, a ordem cósmica que estes Deuses determinam e em si mesmos são, e traz ainda consigo a própria noite

circundante dentro de que as Musas surgem como belíssima voz e fazem surgir múltiplo o cosmo divino.⁵

As musas como agentes privilegiados da diacosmese ou ordenamento cósmico são potências teo-cosmogônicas. No ritmo de transe da dança em que se ritualiza o trânsito da virtualidade caótica para a realidade cósmica, elas cantam a memórias das origens, e não do originado. Na dança, que é mito em atos, e no canto, que é rito em palavras, elas instituem o sentido do mundo, dos deuses, dos homens e dos entes intramundanos. A vigência do mito e do culto de Mnemosyne e das musas se comprova nos primórdios da cultura grega. Na *Enciclopédia* de Pauly-Wissowa, dois artigos intitulados “Mnemosyne” e “Musai” apresentam copiosíssima documentação comprobatória da veneranda estirpe da Memória e das Musas. Mnemosyne, a mãe das musas, pertence à mais antiga geração divina como filha de Gaia e Ouranos. No poema teo-cosmogônico de Hesíodo, a Terra, a grande deusa primordial, gera, à sua imagem e semelhança, o constelado Céu, para que a cubra toda inteira, e das núpcias do Céu e da Terra nasce Mnemosyne (*Teog.* 126-7). Muito antes de Hesíodo, as musas existiam em número de três. Eram veneradas no santuário do monte Hélicon, e chamavam-se Melete, Mneme e Aoide. As três musas manifestam três aspectos indissociáveis da natureza e da função poética. Melete designa a disciplina indispensável do rigor de composição. Mneme prodigaliza o vigor da improvisação. Aoide significa o canto, o harmonioso resultado da interação entre o rigor de composição dispensado por Melete e o vigor da inspiração prodigalizado por Mneme. Três em uma ou uma em três, a trindade divina das musas constitui a essencialidade da arte poética em geral, que se caracteriza pela tensão harmônica do rigor racional e do vigor passional.

O princípio unitrino das musas preside à gênese e ao desenvolvimento dos arranjos cósmicos. Se é certo que as musas aparecem como filhas de Zeus no sincretismo religioso de Hesíodo, também é verdade que elas não são subordinadas ao supremo deus olímpico, não só porque cantam uma estirpe anterior e mais veneranda de dinastias divinas, mas também porque se caracterizam como consumidoras da diacos-

mese olímpica. Além do texto do poema hesiódico, que enfatiza a ascensão do patriarcalismo religioso, há um subtexto, que se relaciona com a religião matrística, protagonizada pelas musas. Antes do primado masculino dos deuses decantados por Hesíodo, vigorou a primazia feminina das potências musais. Necessário se torna, portanto, remontar à estrutura da mitologia musal, que se articula e se configura de acordo com o esquema triádico, que corresponde à natureza unitrina da musa primordial do canto e da dança, conforme bem demonstra Heide Göttner-Abendroth.⁶ Uma em três ou três em uma, a deusa cantora e dançarina institui as três regiões do ordenamento cósmico. Céu é a região superna da luz, em que se domicíliam as constelações divinas. A terra e o mar compõem a região mediana do mundo humano. O inferno é a região subterrânea, que constitui a origem dos misteriosos poderes da morte e da ressurreição.

O cosmo tripartido da deusa da dança é completamente permeado pelas forças femininas. Na região superior, a divina donzela sempre jovem reina como luciforme caçadora sideral. No reino intermediário, as ninfas regem a terra e o mar, responsáveis que são pela nascitividade telúrica e fertilidade marítima. Impregnadas de poder erótico, as ninfas asseguram a perpetuação da vida. Na matriz abissal do mundo subterrâneo, a soberana deusa da morte governa como ceifadora de toda vida e, ao mesmo tempo, como prodigalizadora da ressurreição em geral. A misteriosa divindade do duplo domínio da vida e da morte regula e determina os ciclos astronômicos, o aclínio e o declínio dos corpos sidéreos, o nascer e o fenecer da vegetação e da vida humana. Enquanto agente da eterna destruição e do eterno retorno da vida, a deusa da morte é a divindade da ordem cósmica. Convém sublinhar que os três aspectos do mundo da deusa da dança são indissociáveis. Três em uma ou uma em três, trindade na unidade ou unidade na trindade, a grande deusa mátria é o princípio unitrino da diacosmese musal. A lua como união de três fases é um dos símbolos da musa dançarina: o branco da lua crescente simboliza a donzela divina com o arco ritual da caça; o vermelho da lua cheia representa o vermelho purpúreo do ovo cósmico, o signo hierofânico da ninfa divina; o invisível negrume da lua nova, ausente na presença e presente na ausência, tautegoriza a deusa subter-

rânea, que viabiliza a passagem de mão dupla da obscuridade para a luz e do ilúminio vital para o trevoso mortal.

De acordo com o princípio holístico da religião matrística, a Magna Mater se concebe como origem primeira e fim último da vitalidade cósmica. A antiguidade do culto à Senhora de todos os viventes se atesta desde o paleolítico até o neolítico, período no qual ela aparece pintada em cavernas, talhada em pedra ou esculpida em argila como única imagem divina. A caverna era o seu ventre de terra grávida. Gertrude Rachel Levy (1948) apresenta evidências irrefutáveis de que os primeiros trinta mil anos da existência do *Homo sapiens* foram dominados pelo ritual de consagração do princípio feminino da criação e procriação em geral. A primeira divindade cultuada pela humanidade foi uma deusa. No estudo da escritura gráfica ou ideogramática da Grande Mãe, Marija Gimbutas (1974) copiosamente demonstra que, na cultura neolítica da Europa, os signos relativos à água ou à chuva (vês, ziguezagues, triângulos, meandros ou espirais) se relacionam com as epifanias ofiomorfas e ornitomórficas da Deusa Primordial. A autora acrescenta que os signos da cruz, da lua crescente, dos chifres, das larvas, do ovo e do peixe se referem ao culto lunar e vegetal, à rotação sazonal, ao nascimento e crescimento da vida. Os signos da Magna Mater simbolizam o devir eterno ou o eterno ser da vida.

No livro em que redescobrem a religião telúrica, Monica Sjoö e Barbara Mor (1991) sublinham a existência do culto da árvore cósmica entre os caçadores nômades do paleolítico e os plantadores primitivos do neolítico. Localizada no jardim repleto de frutas e grãos, a árvore da vida centralizava o culto dos povos que viveram sob o signo do eterno feminino. Pelo menos dois mil anos antes do surgimento do patriarcalismo dos hebreus, que transformou o jardim edênico no relato paradoxal de um paraíso dividido entre o ditame do prazer e a interdição do dever, a Grande Mãe ofiomórfica e a árvore da vida se identificam. Na imagem mátria da árvore que se distende nos reinos cósmicos da terra, do céu e do inferno, exprime-se a estrutura tríplice do universo. No texto bíblico, Adão e Eva são expulsos do paraíso porque se relacionam com a serpente enrodilhada na árvore, que era uma figueira, e não macieira. Depois de comerem o fruto da figueira, Adão e Eva encobertam

a nudez com folhas de figo. Hathor, a deusa bovina do Egito, se identificava com a figueira, que era conhecida como “o corpo vivo de Hathor na terra”. Deglutir alguma porção do carnudo e doce fruto equivalia a comer da carne e do fluido em forma de vulva da Deusa. A figueira sagrada era considerada pelos cretenses como alimento da imortalidade. Empenhados na substituição do ritual mátrio pelo culto patriarcal do deus masculino, os hebreus condenaram e anatematizaram como pecado tudo que se relacionasse com a Magna Mater.

Nos versos 209-10 do *Prometeu* de Ésquilo, o tragediógrafo afirma com respeito a Themis e Gaia que se trata de “uma única forma, debaixo de muitos nomes”. Em sintonia com o culto da Tellus-Mater como Diva-Matrix, microcosmos naturais eram identificados com o órgão feminino da geração. Apesar da componente patriarcal da cultura helênica, permanece constante entre os gregos o impulso de projetar a imagem da genitália feminina nos espaços úmidos e férteis, assim como nas flores e nos frutos do solo. Na plenitude proliferante das campinas em flor e nos jardins, os gregos apreendiam os modelos divinos do ventre feminino como matrizes sacrossantas da vida vegetal, animal e humana. As embocaduras pantanosas, que frequentemente assumem a forma triangular de um delta, também se lhes apresentavam como imagem analógica do púbis feminino. No livro em que André Motte (1973) analisa e interpreta o simbolismo mítico dos prados e jardins na Grécia antiga, fica bem claro que a visão grega de pântanos e brejões como epifanias da feminilidade do divino se explica como sobrevivência do legado antiquíssimo das *Pótniai* pré-helênicas, que se fitomorfizavam como Soberanas do vigor germinativo e recriativo das plantas. Ártemis, Hera, Afrodite, Deméter e Perséfone são grandes deusas do panteão grego que manifestam afinidade com os sacros lucos nemorosos.

De acordo com a tese exaustivamente argumentada e demonstrada por Robert Graves (1959), a linguagem antiga do mito poético na cultura mediterrânea e na região norte da Europa intimamente se associava à cerimônia religiosa em louvor da musa ou da deusa lunar. A linguagem musal da poeticidade da forma artística foi adulterada quando, no período tardio da cultura minoica, os invasores provenientes da Ásia Central iniciaram a substituição das instituições matrilineares por

organizações patrilineares. Com o propósito de legitimar as mudanças sociais, os invasores patriarcais remodelaram e falsificaram os mitos relativos à potência musal. Em seguida, vieram os filósofos gregos, que completaram a remodelagem e falsificação da cultura musal, sobretudo porque a consideravam séria ameaça ao estatuto ético e lógico da religião dos patriarcas. Sob o ditame da racionalidade filosófica, foi elaborada uma nova linguagem poética, mais condizente com a militância no humano e pelo humano. Não surpreende, portanto, que um deus, Apolo Musageta, tenha assumido o mando e o comando do corpo de baile das musas cantoras e dançarinas.

Apesar do destronamento da potência musal, efetivado pela cultura patriarcal, as divindades musais continuam atuantes, não só na diacosmese de Zeus, mas em todos os poetas de outrora e de agora, que não se submetem à pretensa superioridade do novo regime religioso. Nos tempos modernos, sobressaem os poetas do eterno feminino, bastando citar Dante, Goethe e, na poeticidade da forma narrativa, Guimarães Rosa. A saga rosiana do sertão se compõe como hino de louvor à potência musal, conforme demonstramos em livro recentemente publicado.⁷ Na antiguidade, Homero e Hesíodo são notáveis exemplos, principalmente porque poetizam o novo regime de fascinação dos deuses olímpicos. Nos *Comentários mediterrâneos à Odisseia de Homero*, Giovanni Patroni enfatiza constantemente que o poeta das aventuras de Odisseu se comporta como entusiasta da feminilidade do divino. Poder-se-ia acrescentar que também na *Iliada*, particularmente no dinamismo narrativo do escudo de Aquiles (*Il.* 18, 478-608).

Ao advertir que, no palácio de Alcino, Odisseu assiste maravilhado à representação de um corpo de baile seguido da cantata de Demódoco, Patroni⁸ judiciosamente observa que a encenação do canto e da dança que tanto deslumbra o herói grego nada tem a ver com a poesia épica, simplesmente porque não é um canto ou um fragmento de canto, nem mesmo um episódio do *épos* aqueu. Faltam-lhe até mesmo duas características do poema épico: ser recitado no banquete da corte e ter por tema os feitos ilustres dos heróis nacionais. A representação dramática que arrebatou Odisseu não consta apenas do canto de um aedo, mas também dos corpos voláteis dos dançarinos que o acompanham. A can-

tata de Demódoco e os dançarinos se conglomera num genuíno corpo de baile. Eis como, inserido no relato épico, assistimos à representação dramática de um coro inspirado pela potência musical, e que, por isso mesmo, se nos apresenta como unidade poética do canto, da palavra e da dança. Neste sentido é que Patroni sustenta a tese de que as festas dos feácios no palácio de Alcino se reportam aos festivais cretenses.

A refinada civilização cretense do período neolítico constitui testemunho eloquente da cultura impregnada do culto da potência musical. Em três passos e trâmites exegéticos, o helenista luso-brasileiro Eudoro de Sousa⁹ define o estilo cultural da arte cretense, que se desprende da pintura decorativa. Inicialmente, distingue dois gêneros de decoração ornamental dos vasos de argila: a ornamentação voluminal (lat. *vol-vere: volumen: voluminal*) e a ornamentação tectônica. No primeiro, a pintura se estende por toda a superfície do vasilhame, sem distinguir partes estruturais; no segundo, a pintura conjuga linhas, zonas e faixas, verticais e horizontais, reforçando a estrutura tectônica. Obviamente, a condição necessária da construção tectônica é que o próprio vaso possua semelhante estrutura. No entanto, essa condição não é suficiente, conforme se verifica nos exemplares de Creta, cujos decoradores geniais distribuíam voluminalmente a pintura por toda uma superfície de nítida forma tectônica. Em seguida, contrapõe os estilos de ornamentação micênica e cretense. Tectônica ou estrutural é a ornamentação micênica, ao contrário da cretense, que é voluminal. Nota-se que a pintura voluminal constitui a imagem da repetição e da renovação contínuas, acentuando o alinhamento cíclico dos mesmos temas, ao passo que a ornamentação tectônica reforça a relação entre partes constituintes de um todo unitário ou de uma unidade total, a que são subordinadas a multiplicidade e a variedade dos temas decorativos. Finalmente, reconhece que o indo-europeu, a que pertence o povo grego,

parece trazer consigo uma certa avidez de conformação do caótico a uma ordem cósmica, a tendência para erguer o que é simplesmente natural e vital a um plano superior de organização, em que a natureza e a vida falam, pela primeira vez, conscientemente, a linguagem do espírito.¹⁰

À linguagem da vida, que se caracteriza pela variação vivente do ritmo, o grego contrapõe a linguagem do espírito, que se define na reiteração de um ritmo coordenado e fixo, conforme se verifica no hexâmetro, que singulariza o metro épico de Homero. Mais duas lições de Eudoro de Sousa¹¹ permitem compreender o sentido da contraposição em foco. A primeira enuncia que a uniformidade rítmica assegura a idealidade distante da ação e das figuras épicas. A segunda se refere a um trecho da *Iliada*, precisamente à lamentação de Andrômaca no funeral de Heitor. Nesses versos se reconhece a presença, oculta sob o hexâmetro homérico, de um “goós”, que significa lamentação fúnebre ritual. Enorme é a distância que separa o ritmo dramático da intensidade expressiva da mulher que prorrompe na lamentação fúnebre pela perda do marido e o metro épico da epopeia:

Bastante elucidativo seria comparar a variedade dos metros trágicos com a uniformidade do metro épico, à luz das teorias hierológicas da origem da tragédia e da origem da epopeia. [...] Fica, porém, sinalado que, na tragédia, a aderência do verbo à ação próxima – presente ao espectador – necessita o recurso a diferentes metros, que denunciam outras tantas alterações do ritmo dramático; ao passo que, na epopeia, a distância ideal apaga todas as diferenças rítmicas do agir divino e heroico, e afrouxa todos os laços que prendiam o verbo poético à ação dramática.¹²

O corpo de baile da linguagem da vida se comprova na concepção cretense da vida como mobilidade pura. O especialista cretense Nikolaos Platon,¹³ que se notabiliza como intérprete refinado da ornamentação voluminal dos artefatos artísticos de sua terra natal, reconhece que os seus ancestrais minoanos criaram uma civilização que se distingue pelo amor à vida e à natureza telúrica, acrescentando que a mobilidade pura como princípio artístico de composição se impõe com tamanha intensidade que até mesmo a composição arquitetônica se alia ao movimento, tornando-se multiforme e complexa. Na arte minoica, as figuras se movimentam em ritmo de transe, os desenhos decorativos giram e voltiam arrebatados por um impulso extático, sugerindo não só que a vida movente da natureza se revela difusa na obra humana, mas também que

tudo se manifesta submetido ao regime de fascinação da Grande Deusa. As cenas da natureza, em que animais, plantas e deuses se irmanam impregnados de arrebatamento entusiástico, singularizam-se como atos rituais, que celebram a ebriedade da vida em si mesma, que inclui todos os viventes, e não apenas os entes que somos. Na formulação lapidar de Platon, a arte minoica é um hino à natureza concebida como deusa, um hino de vida e alegria.

Os estudos pioneiros de Friedrich Matz (1928; 1952; 1958), que culminaram na descoberta da sintaxe dos motivos dinamizadores do movimento rítmico na arte minoica, corroboram a tese de que os minoanos cultivavam o sentimento festivo da vida mobilizada no ritmo da dança. O estilo voluminal, que abrange as características interconexas do movimento torso, rodopiante e do *rapport* infinito, configura o dinamismo da linguagem gestual que corpeja de baile. Os motivos dinamizadores que se depreendem da pintura cerâmica e da figuração sigilográfica se representam no esquema da dupla espiral, na disposição dos motivos obliquamente em relação ao eixo do vaso e na repetição simples de um só motivo, ou alternada, de dois ou mais motivos, em torno de toda a superfície do vaso. Ao retomar e aprofundar as descobertas de Friederich Matz, H. A. Groenwegen-Frankfort¹⁴ reforça a tese de que os exímios artistas minoicos eram arrebatados pela mobilidade pura da vida em si mesma. Em suas obras, principalmente nos afrescos palaciais, predomina o movimento no animal e no homem, nas flores agitadas pelo vento, com pétalas que se desprendem e caem, nas trepadeiras que se retorcem subindo fragas. As próprias rochas parecem substância mal solidificada. Nas cenas em que se representa a interconexão dinâmica dessas criaturas corporalmente moventes, vigora uma liberdade sem paralelo.

Ainda de acordo com Groenwegen-Frankfort, a liberdade absoluta, que decorre da mobilidade pura, não só transcende as limitações que uma estrutura angulosa impõe às criaturas terrenas, mas ignora até mesmo o seu peso, a sua relação tensional com uma substância resistente. Nas cenas de Creta, o movimento parece não exigir esforço, sobretudo porque se nos apresenta no galope volante e nos dançarinos flutuantes, cujos pés pendem vacilando, de tal maneira que as figuras balançam

parecendo desligadas da terra. Os artistas minoicos raramente pintaram os pés caminhando com firmeza, mas, na maioria das vezes, mais ou menos bamboleantes. Ao representarem uma figura sentada, ela não está nunca imóvel no sentido da rigidez ou do relaxamento, nem sempre se apoia num assento sólido. O mais notável ainda é que os deuses são pintados como criaturas nascidas no ar, cuja epifania ocorre como a descida de um pássaro, com os cabelos tendentes para o alto, e os pés apontando para o solo.

A representação da linguagem da vida como um corpo de baile constitui a façanha extraordinária dos artistas minoicos. Compreende-se, portanto, o motivo por que foram reverenciados em verso e prosa por poetas posteriores. Na *Odisseia* (8, 248ss.), Homero exalta o poder encantatório do corpo de baile da arte cretense, que se representa na cantata de Demódoco, acompanhada dos corpos voláteis de dançarinos. Na *Iliada* (XVIII, 478-608), o poeta grego celebra a perícia de Dédalos, o artista mítico da Creta minoica, e mobiliza a linguagem em ritmo de transe com o deliberado propósito de representar a mundividência genuinamente grega, que se inscreve no escudo de Aquiles. Nos tempos modernos, Joyce, um dos maiores poetas da ficção narrativa, distingue o seu personagem Stephen com o sobrenome Dedalus, numa clara alusão ao poder mitopoético do artista cretense. Além de Homero e Joyce, inúmeros poetas concebem Dédalos como símbolo da excelência artística. Existe até mesmo uma tradição poética, que se distingue da tradição mimética, sobretudo porque reconhece que a natureza e a função da arte consistem em ser vida, e não simplesmente imitação da vida. O estilo que caracteriza a arte da vida, e não apenas um simulacro vital, denomina-se estilo dedálico, que consideramos equivalente ao estilo voluminal. Na descrição do escudo de Aquiles, por exemplo, a poesia homérica transcende a limitação imposta pela regularidade métrica do hexâmetro e se converte num poema de dedálico labor. No livro intitulado *Dédalos e as origens da arte grega*, Sarah P. Morris apresenta extensa documentação comprobatória do estilo dedálico.

No livro que se intitula *Música e poesia*, Hermann Koller demonstra que a música, no sentido da arte das Musas, constitui a origem da

poesia do verso e da prosa na Grécia antiga. Dos vários tópicos da tese de Koller, interessa-nos particularmente o que elucida o sentido dos nomes das musas de Hesíodo (36-44). As musas heliconíades traduzem nos próprios nomes o desempenho musical que as singulariza no panteão divino dos gregos. Thalía significa festa; Melpoméne, de *mélpo-mai* (cantar-dançar) quer dizer cantora dançarina; Terpsichore designa a que se alegra na dança de roda; Polímnia se diz em vernáculo hinária; Kalliópe denomina a bela voz; Kleió é a promulgadora da glória; Eutérpe, a alegria, Eráto, amorosa e Urania, celeste. O corpo de baile das musas hesiódicas se perfaz no harmonioso ritmo do canto, da palavra e da dança. As musas heliconíades não imitam nenhuma ação ou emoção, simplesmente porque são o que dizem e dizem o que são no movimento rítmico da canto e da dança.

Notas

¹ Otto, *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, pp. 7-20.

² Pestalozza, *Pagine di religione mediterranea*, pp. 167-309.

³ Chantraine, *La Formation des noms en grec ancien*, p. 98.

⁴ Otto, *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, pp. 30-3.

⁵ Torrano, “O mundo como função das musas”, p. 23.

⁶ Göttner-Abendroth, *A deusa dançarina*, pp. 56ss.

⁷ Souza, *A saga rosiana do sertão*.

⁸ Patroni, *Commenti mediterranei all’Odissea di Omero*, pp. 249ss.

⁹ Sousa, *Origem da poesia e da mitologia e outros ensaios*, pp. 167-70.

¹⁰ Sousa, *Origem da poesia e da mitologia e outros ensaios*, p. 169.

¹¹ Sousa, *Origem da poesia e da mitologia e outros ensaios*, pp. 81ss.

¹² Sousa, *Origem da poesia e da mitologia e outros ensaios*, p. 81.

¹³ Platon, *A Guide to the Archeological Museum of Heraclion*, pp. 27ss.

¹⁴ Groenwegen-Frankfort, *Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the representational Art of the ancient Near East*, pp. 183-216.

Referências bibliográficas

- BOYANCÉ, M. P. *Le Culte des muses chez les philosophes grecs*. Paris, 1936.
- CABRAL, Luiz Alberto Machado. *O Hino Homérico a Apolo*. Edição bilíngue. Introdução, tradução, comentários e notas de L. A. M. Cabral. S. Paulo-Campinas: Ateliê Editorial; Editora da Unicamp, 2004.
- CHANTRAINE, P. *La Formation des noms en grec ancien*. Paris, 1993
- DHORME, E. *Les Religions de Babylonie et d'Assyrie*. Paris, 1949.
- DECHARME, P. *Les Muses*. Paris, 1869.
- DUCHEMIN, Jacqueline. *Pindare poète et prophète*. Paris: Les Belles Lettres, 1955.
- GIMBUTAS, Marija. *The Gods and Goddess of the old Europe – 6500-3500 b. C.* Londres: Thames and Hudson, 1974.
- GÖTTNER-ABENDROTH, Heide. *The Dancing Goddess*. Boston: Beacon Press, 1991.
- GRAVES, Robert. *The White Goddess. Historical Grammar of Poetic Myth*. New York: Vintage Books, 1959.
- GROENWEGEN-FRANKFORT, H. A. *Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the representational Art of the ancient Near East*. Londres: Faber and Faber, 1951.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Edição de Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Edusp; Ars Poetica, 1992.
- KOLLER, Hermann. *Musik und Dichtung im alten Griechenland*. Bern; München: Francke Verlag, 1963.
- LEVY, Gertrude Rachel. *The Gate of Horn. A study of the religious conceptions of the Stone Age and their influence upon European thought*. Londres: Faber and Faber, 1948.
- MATZ, Friedrich. *Die frühkretische Siegel*. Berlin; Leipzig, 1928.
- _____. *Torsion, eine formenkundliche Untersuchung zur aigäischen Vorgeschichte*. Wiesbaden: Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, 1952.
- _____. *Götterscheinung und Kultbild im minoischen Kreta*. Wiesbaden: Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, 1958.
- MORRIS, Sarah P. *Daidalos and the Origins of Greek Art*. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- MOTTE, André. *Prairies et jardins de la Grèce antique*. Liège: Académie Royale de Belgique, 1973.
- OTTO, Walter F. *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*. Düsseldorf: Eugen Diederichs, 1954.
- _____. *Theophania. Der Geist der altgriechischen Religion*. Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch, 1956.
- PATRONI, Giovanni. *Commenti mediterranei all'Odissea di Omero*. Milão: Carlo Marzorati, 1950.

- PAULY-WISSOWA. *Real Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart: em curso de publicação desde 1893, acrescida de vários suplementos.
- PESTALOZZA, Uberto. *Pagine di religione mediterranea*, vol. II. Milão: Giuseppe Principato, 1942.
- PLATON, Nikolaos. *A Guide to the Archeological Museum of Heraclion*. Creta: Heraclion, 1955.
- SJOO, Monica & MOR, Barbara. *The Great Cosmic Mother. Rediscovering the Religion of Life*. São Francisco: Harper, 1991.
- SOUZA, Eudoro de. *Origem da poesia e da mitologia e outros ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2000.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.
- TORRANO, Jaa. “O mundo como função das musas”. In: HESÍODO. *Teogonia. A origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. Edição revisada e acrescida do original grego. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- VERNANT, Jean-Pierre. “Aspects mythiques de la mémoire en Grèce”. In: _____. *Mythe et pensée chez les grecs*. Paris: Maspero, 1985.

Resumo

“O corpo de baile da linguagem da vida” propõe-se a evidenciar a unidade primordial da música e da linguagem. Ambas se correspondem, quando se compreende a primeira como arte das musas e a segunda como expressão da vida em si mesma. O livro *As musas e a origem divina do canto e da saga*, de Walter F. Otto, dá o mote que o ensaio persegue e desdobra com o auxílio de inúmeros estudos altamente especializados, convalidando-se no exame da obra de artífices notáveis da expressão poética, de Homero a Joyce.

Palavras-chave

linguagem; música; musas; ninfas; vida.

Recebido para publicação em
fevereiro de 2011

Abstract

The essay proposes to evince the primordial unity between music and language. Their bond becomes apparent when the first is comprehended as the art of the muses and the second as the expression of life itself. The book *The muses and the divine origin of singing and saga*, by Walter Friedrich Otto, motivates the research which the essay pursues and develops with the aid of highly specialized studies. An incursion into the works of remarkable artifices of poetic expression from Homer to Joyce helps to corroborate the issue.

Keywords

language; music; muses; nymphs; life.

Aceito em
julho de 2011

MÚSICA, LINGUAGEM E POLÍTICA; REPENSANDO O PAPEL DE UMA PRÁXIS SONORA*

Samuel Araújo
Gaspar Paz

As diferenças sociais e culturais que permeiam imemorialmente as relações humanas encontram na linguagem – entendida como trabalho humano com extensão multifacetada em sonoridades, gestos e grafias – o campo de expressão por excelência de conflitos e mediações entre interesses nem sempre conciliáveis, em outras palavras, um terreno de ação política – seja em sentido de controle do Estado ou das micropolíticas do cotidiano de grupos e indivíduos. Reconhecer enquanto tal tanto a música quanto, em contextos histórico-culturais diversos, outras formas sonoras que exigem conceituação mais ampla¹ impulsiona este ensaio à reflexão sobre o papel do mundo acadêmico nas disputas sociais à base das diferentes modalidades e concepções de linguagem.

Interessam-nos certos questionamentos a partir da linguagem musical, já que, entre as expressões culturais, a música vem sendo frequentemente usada como paradigma, dado que exhibe uma natureza libertária e incita um desvio na tradição lógico-gramatical da linguagem. De fato, tal deslocamento não desponta ingenuamente, mas exige a compreensão da linguagem musical como um dos pontos de mediação na rede de relações culturais.

Ao observar a complexidade da atmosfera sonora, percebe-se, como salientou Gerd Bornheim, que “a música não é apenas um problema de música.”² Nesse sentido, é importante considerar a crítica aos condicionamentos históricos, psicológicos, biológicos e estéticos que envolvem a questão. Para desenvolver tal perspectiva, tomaremos como ponto de

* Este texto se beneficiou de programas de apoio à pesquisa do CNPq (Bolsa de Produtividade em Pesquisa), CAPES (Edital Pró-Cultura, Bolsa de Doutorado e Bolsa de Doutorado-Sanduiche) e FAPERJ (Edital Humanidades).

apoio o modo como a intuição musical é concebida por meio de um diálogo intenso e crítico entre as artes, a filosofia, as ciências, a política, as ciências humanas de uma forma geral. Tal ambiência denota preocupação com os acontecimentos do mundo de forma mais envolta e participativa, e, por conseguinte, implica rupturas com os padrões estabelecidos como “normais” que se instauram nessa história. Para Bornheim,

Compreende-se, desse modo, a voga, no início do século, de expressões como “lógica não aristotélica”, “geometria não euclidiana”, assim como, alguns anos mais tarde, se falará em uma “dramaturgia não aristotélica”. São os próprios alicerces da tradição que periclitam. E a guerra de 1914, a Primeira Guerra Mundial, transfere, violentamente, essa mesma experiência de ruptura à esfera social; através dela sacode-se a ideologia oficial da época, abala-se o idealismo clássico e o romântico, cai por terra a crença em um progresso indefinido da humanidade: é o mundo burguês e sua concepção da perenidade dos valores que desmorona.³

Sublinha-se, a partir de então, a queda dos valores absolutos. Tudo se põe a desrespeitar a lógica dominante dos valores estáveis. E, quando nos afastamos dos valores absolutos, articulamos uma nova relação entre linguagem e realidade. Assim, coloca-se em pauta a pesquisa de novas linguagens, o que corresponde à ponderação de seu sentido na própria materialidade de tais expressões, embora isso não signifique a defesa de um conseqüente formalismo. São discussões pulsantes que devem ser equalizadas a partir da interseção entre as linguagens e o contexto sociocultural. Tais aspectos constrictos nas atividades culturais delimitam em certa medida os caminhos percorridos pelo nosso tema – da linguagem à música.

O tema da linguagem, de certa forma sempre presente na história da filosofia, adquire nos anos 1950 e 1960 – no cenário europeu do pós-guerra – fortes reverberações, chegando mesmo a ser o centro das atenções, a ponto de incorporar as principais discussões filosóficas desse período e motivar uma revisão de suas bases, que se estendem até nossos dias. Passou-se a enfatizar, por exemplo, as dimensões ontológicas da linguagem, que requeriam a reflexão sobre as tensões entre o pensamento e o ser, por que via se expressam e como ocorre a comunicação.

A influência da linguística de Saussure é decisiva para o afloramento de tais discussões. Começa-se a inventariar as significações do que nos permite falar, escrever, pensar e relacionar-nos socialmente. Entre os linguistas essas significações passam a ser entendidas como sistema de signos linguísticos gerais.

É esse tipo de abordagem que vai influenciar a psicanálise lacaniana e o estruturalismo lévi-straussiano. Para ambas as correntes, haveria na linguagem um mecanismo inconsciente que explicaria o desenrolar de nossa realidade. O desafio era entender essa estrutura que sustenta as variações da linguagem e de nossas ações diante da realidade.

O passo a seguir, que parece ser corroborado, sobretudo, pelas instâncias expressivas das linguagens artísticas, é que se percebe que a expressão não é um fenômeno subordinado ao pensamento, mas que há um movimento expressivo que se desenrola no seio da linguagem. Com isso, os ânimos se voltam para um deslocamento do privilégio dado ao pensamento e à racionalidade.

Percebe-se então que não somos simplesmente manipuladores da linguagem, mas que nos desenvolvemos entendendo seus dispositivos de ação. Evidentemente, se a linguagem faz parte de nossa relação com o mundo, tudo que adelgaçar sua problematização pode colaborar para sua compreensão, que é extensiva às linguagens artísticas. Tais expressões convergem para uma linha de abertura de dimensões histórico-culturais, políticas, econômicas e sociais, na medida em que procuram uma renovação constante de todos os elementos que compõem sua trama. E é por isso que o tema da linguagem não pode ser reduzido aos seus aspectos formais.

A questão da funcionalidade da música também pode ser recolocada através das discussões sobre o projeto de individualismo burguês. É na crítica a esse projeto, por meio de novos pressupostos estéticos, que investe um autor como Ionesco, em sua fixação pela linguagem sem requintes poéticos, que se deixa aflorar em situações cotidianas. Reside aí, quiçá, o desconcertante de sua antidramaturgia: a busca de uma linguagem que faz rir do absurdo. Em sentido análogo, a linguagem musical pode oferecer um papel político de incitar-se contra o absurdo da realidade em que se vive. Nessa mesma trilha discute-se também

o experimentalismo das linguagens. Os desdobramentos da linguagem aparecem então sob o prisma de diferentes contextos, indícios que são problematizados num âmbito cultural e social ressignificado.

Assim, as questões mais gerais aqui a destacar serão nomeadamente três: (a) em perspectiva histórica, presencia-se a complementaridade do uso intelectual e prático da linguagem na tentativa de superação dos abismos entre teoria e prática, donde a pesquisa de linguagens artísticas será sublinhada mediante a observância do processo criativo e da crítica à normatividade enquanto temáticas centrais; (b) o emprego muitas vezes irrefletido da categoria música no debate acadêmico e a consequente assimilação inadvertida de hierarquias e esquemas de dominação entre visões hegemônicas e subalternas, o que certamente se adensa atualmente sob a égide global do capital pós-industrial, em que a linguagem se afirma como bem de pronunciado valor econômico e político, tornando a disputa pela hegemonia simbólica ainda mais crucial que em outros momentos das relações entre as diferentes culturas; e (c) potenciais alternativas de superação dos impasses de natureza político-intelectual a um equacionamento transformador e mais efetivamente democrático, enquanto práxis, do papel da linguagem nas relações humanas.

Linguagem enquanto fenômeno de expressão

A ideia da linguagem enquanto fenômeno de expressão nasce da reconquista do sensível em face da excessiva valorização do inteligível. E, para Merleau-Ponty, tal valorização impõe o desafio da ressignificação do corpo. Justamente o corpo, renegado pela filosofia platônica e cartesiana, traria o substrato da percepção e sua apreensão do mundo.

Entendemos que a evolução contextual desse modo de perceber encontra seu ápice nas interpretações artísticas. Para o filósofo francês, elas são motivadoras do que ele chamou de “intencionalidade corporal” ou “instância poética originária”, quando coloca em cena, a partir da investigação do gesto linguístico, o sentido poético e expressivo da linguagem. É nessa encarnação da linguagem que ele busca a gênese da significação. A percepção, como se vê, é um dos motores de tal processo. E é

em prol da percepção que Merleau-Ponty critica o cartesianismo como opção anacrônica para as interpretações filosóficas contemporâneas.

Ao optar pela investigação da linguagem, Merleau-Ponty se aproxima dos temas do sentido e da criatividade. Com isso, abre as veias para outra circulação na arte, alicerçando-a na percepção do mundo e do corpo. Trata-se de investir num novo direcionamento, que deve brotar da percepção das expressões culturais. A linguagem se põe como um “aparecer” no mundo, no qual o artista não representa um trabalho acabado, mas um processo de construção. A obra é entendida como uma “operação de expressão”, uma abertura ao mundo percebido, destacando toda a imprevisibilidade que possa advir daí. O que se manifesta é o saborear da invenção artística. Uma interrogação permanente habita o artista, e é aí que ganha impulso o movimento do fazer-se, próprio da linguagem.

Um passo importante nessa leitura foi o método fenomenológico. Para Merleau-Ponty, a fenomenologia toma a alteridade e a linguagem de forma positiva. É pela fenomenologia que ele começa a expor a recusa da causalidade, que é a recusa ao cartesianismo. Ao refutar a dicotomia sujeito-objeto derivada da metafísica de Descartes, Merleau-Ponty apoia-se cada vez mais no domínio da percepção.

O tema da linguagem é importante porque permite, como diz uma citação feita, “ultrapassar definitivamente a dicotomia clássica do sujeito e do objeto”. E Merleau-Ponty pretende consegui-lo através da compreensão da palavra como gesto sensível. Mas o grande empecilho para que se vença realmente aquela dicotomia está no apanágio metafísico que se empresta ao *cogito*. Entende-se, por isso, que Merleau-Ponty procure submeter o *cogito* a uma crítica radical – e é nessa crítica que se evidencia toda a densidade das relações entre fenomenologia e causalidade.⁴

Pelo *cogito*, a relação entre sujeito e objeto é sempre explorada por meio do pensamento, e Merleau-Ponty critica este privilégio. Segundo ele, deve-se questionar a substituição do mundo por sua significação. Resta, para usarmos as palavras de Bornheim, “uma co-naturalidade que permita compreender o quanto o mundo nos é constitutivo.”⁵

Em verdade, procura-se um acerto de contas com aquela tradição filosófica cartesiana, que considerava a percepção um princípio ainda confuso de ciência. É nessa crítica ao racionalismo que o desafio dos fenômenos expressivos atua de forma contundente. Nem é preciso ressaltar que a música atravessa história semelhante no que concerne à revalorização da sensibilidade. Espraia-se uma crítica que não se dirige apenas à matematização cartesiana diante dos elementos musicais, mas sobretudo recusa o uso irrestrito e normativo de tal intelectualismo.⁶

Crítica à normatividade

Há uma concomitância entre o advento do crítico e a falência das estéticas normativas justamente porque a crítica amplia suas dimensões ao se imiscuir no fazer expressivo. O que implica uma interessante transformação que, para Gerd Bornheim, seria “a necessidade de transferir os processos criativos também para o trabalho da crítica, como se ela devesse desenvolver um estatuto específico, enquanto obra de arte”, e “tratar-se-ia de um caminhar junto à obra de arte comentada.”⁷

É claro que essas considerações são permeadas de toda uma ambiência sociocultural e política que irá reverberar principalmente num outro ponto da argumentação de Bornheim, que enfatiza a deterioração das normas estéticas. Para o autor, a correlação é certa: “vale dizer que o pano de fundo de todo esse processo está na chamada crise da metafísica, ou seja, na destituição da vigência de um fundamento sobrenatural – na morte de Deus.”⁸ A morte dos referenciais abala a permanência da normatividade. Eis a constatação de Bornheim:

A submissão a normas, na arte de nosso tempo, oferece um triste espetáculo, todo eivado de intolerâncias, fanatismos, estereis extremismos na política de direita e de esquerda. Ou então, a passividade silenciadora. E se já não há normas, é que tudo se concentra em torno da exploração da linguagem. Digamos pois que, na atividade artística e teatral de nosso tempo, por muitos caminhos, como também no denodo interpretativo das diversas estéticas novas, passa a valer uma

única norma e que é a negação de si própria – a criatividade empenhada agora na construção de um mundo outro.⁹

Hoje tais mecanismos não regem imperativamente. Eles foram denunciados. Esse ato de denúncia contra a violência da normatividade gera outra posição do problema. Pode-se dizer que a normatividade perdura em nossa sociedade, mas ela não é mais uma norma tácita. Os debates em torno de estética e ética apontam uma nova atenção para as noções de responsabilidade e ação política. Tal ação passou a se desentender com aquela moral provisória dos princípios individuais e religiosos. Evidencia-se, como sublinhou Renato Janine Ribeiro, que “a política tem a ver com a construção do tempo.”¹⁰ E nosso tempo deve ser discutido a partir de tais transformações, num espaço democrático.

Dentro desse universo, Bornheim, em *Metafísica e finitude*, analisa a passagem de três fases nos andamentos da normatividade: primeiro, o caráter objetivo respaldado pelos universais concretos (Deus, Cristo, Deusa Justiça); segundo, uma conceituação ou formalização das normas orienta sua reestruturação, conseqüentemente acompanhada de outro tipo de vigência; terceiro, afirma-se a crítica contra a normatividade e seu caráter autoritário, provocando seu esvaziamento nas atividades contemporâneas.¹¹

Para Bornheim, em Locke já se via o devir das tramitações no universo ético. Passa-se a questionar o apriorismo das ideias de Descartes e em seguida é Kant que desfere com seu imperativo categórico um golpe destabilizador da condução de posicionamentos éticos. Não vale mais a ética objetiva, e, com a formalização de seu sistema, Kant permite que possamos entrar no patamar democrático das novas considerações éticas.¹²

Prosseguindo na problematização da ética kantiana, Bornheim pergunta pela possibilidade de uma ética sem normatividade. E aqui, no que tange nossa análise, ele indica que, “no que concerne à estética, essa questão foi respondida afirmativamente.”¹³ Nas expressões artísticas, a ideia é esvaziar a normatividade em função do desenvolvimento da criatividade e de uma postura político-social mais ampla. “Assim, a estética integra-se ao ato criador, desfazendo-se a própria possibilidade de qual-

quer tipo de norma.”¹⁴ São as expressões culturais e sociais que se põem por inteiro na mesa de discussão. Tudo parece se abrir para a pesquisa, para a experimentação, para a improvisação, para o processo, enfim.

É nesse sentido que a música permite também um trânsito flexível na esfera do sensível, quando se leva em conta o intercurso da sonoridade que, paulatinamente, assume um papel de relevo em tudo fundamental.¹⁵ Distanciando-se dos dissabores e do ar de superioridade do pensamento metafísico tradicional ao tratar a questão, Bornheim procura “entender o que seja a linguagem musical e mostrar a falsidade do cego sentimentalismo subjetivista a que fica frequentemente entregue a compreensão da música.”¹⁶ Segundo ele, o humanismo ocidental achata qualquer proeminência do sensível e o “condena a ser mera fonte de opinião.”¹⁷ Subjugando o reino do sensível, não surpreende que a metafísica considere por extensão que a única missão da linguagem musical seria o “desencadear no ouvinte uma determinada vibração de ânimo” ou o que Bornheim chamou de “gozo puramente subjetivo.”¹⁸ O fato é que essa discussão acaba determinando, já em nossa época, um tipo de escuta musical que se defronta com intensas transformações. Para Bornheim, a percepção da linguagem já começa por aí: “ouvir música pressupõe um comportamento cultural.”¹⁹

Sacudindo a estrutura metafísica, Bornheim chama a atenção para “a reabilitação do sensível” e para a “inserção do problema na historicidade.”²⁰ O caso da linguagem musical se situa na mediação desse complexo processo. Com isso o corpo, constantemente rechaçado pela postura metafísica, volta a ser um elemento importante para instaurar, segundo Bornheim, tal condução entre a linguagem musical e a percepção. O autor chega a afirmar que, “se o homem percebe sons, é porque de alguma forma seu corpo é sonoridade.”²¹ Para Merleau-Ponty, como vimos, é esse mesmo corpo que estabelece o acesso ao mundo, o mundo percebido. “O ouvir, como a visão, manifesta um apelo do corpo, e através desse apelo o corpo se faz mundo.”²² Para Bornheim, há na música uma natureza corpórea muito importante. É por isso que ele aproxima, por exemplo, tal percepção à linguagem teatral, precisamente naquele gesto (social) do ator que se liga à linguagem musical. Dessa forma, a linguagem musical emprega um sentido completamente abrangente no

processo criativo, propiciando a produção, a recomposição e mesmo a comunicação da linguagem sonora.

Trata-se, para o filósofo, de buscar a “abertura” do sonoro na linguagem. É na abertura perceptiva que a linguagem se faz mundo, se instaura na temporalidade e conseqüentemente na cultura. Para compreender de tal forma a questão não basta dominar tecnicamente a linguagem musical. O importante, segundo Bornheim, seria estabelecer uma espécie de “afinidade” que propiciasse um “caminhar com” a linguagem musical, ou seja, se dispor a entender o sentido de tal linguagem através de uma flexibilidade perceptiva. Assim, passa-se pela compreensão do fenômeno sonoro, do papel da sonoridade na linguagem, que irá se prolongar no gesto corporal, no discurso e na tomada do espaço de atuação. É claro que a conquista dessa dimensão não se faz indene. É toda uma longa história de hegemonia que deve ser suprimida: a hegemonia da razão. Nesse sentido, o esforço é para se desfazer de atitudes preconceituosas. Uma das saídas, como mencionamos, Bornheim encontra na valorização do caráter mundano, que faz que o homem assuma a compreensão da realidade que o cerca. Este dispor-se no mundo, que pressupõe uma atitude cultural, justifica o fato de que,

Mesmo sem ter recebido uma iniciação especificamente musical, todo homem tem “educação” musical, já que recebe a música dentro de certos padrões culturalmente estabelecidos no evoluer da história e aos quais não se poderia furtar. [...] vale dizer que a música não constitui apenas um problema de música, como se fora questão à parte. Como em tudo, quando se pensa a música, pensa-se o próprio destino humano e sua condição mundana, e uma condição mundana que já não pode ignorar sua dimensão histórica.²³

O sonoro, o mundano e o político

Uma possível abordagem das implicações recíprocas entre o sonoro, o mundano e o político seria reconhecer e problematizar a relação, hoje colocada em evidência no Brasil e no mundo, entre prática musical e cidadania. Os mesmos têm despertado crescente interesse acadêmico,

bem como se tornado foco de políticas de interesse público ou privado, sinalizando um fenômeno de maior amplitude, qual seja a emergência de um debate público sem precedentes sobre o papel da cultura na sociedade contemporânea, envolvendo novos sujeitos em luta pelo que definem como direitos culturais nas esferas micro e macro-políticas. Tais transformações têm lugar num contexto em que, não somente representações de classe ou partidos políticos, mas também grupos sociais dos mais heterogêneos expressam demandas por espaço crescente na arena pública e novos tipos de interação com o meio acadêmico. Estes últimos abrangem desde o desenvolvimento de esforços colaborativos mais igualitários e estáveis com núcleos acadêmicos de produção de conhecimento até novas formas de acesso à formação universitária, coautoria de textos reflexivos nos mais variados formatos e sobre os mais diversos tipos de suporte, enfim, a ocupação de espaços que hierarquicamente eram negados a determinados setores da sociedade, assim como crescente controle sobre as muitas formas de propriedade intelectual geradas a partir de sua experiência particular.

A compreensão desses processos requer que se discuta, entre outros aspectos, a práxis musical e sonora de instituições, grupos ou indivíduos e as relações de poder que lhes são subjacentes. Situando, por limite de espaço, esta discussão no Brasil contemporâneo, destacaremos inicialmente a retórica hoje prevalente em favor da estabilidade político-econômica como eixo dominante e inquestionável do debate político sobre a cidadania. Para tal, seguiremos inclinação filosófica referenciada na categoria “práxis”,²⁴ no sentido de contínua tensão e recíproca interferência crítica entre reflexão e ação. Procura-se, desse modo, transcender associações, ainda que generosamente flexíveis,²⁵ ao termo “música”, ou a outros termos que lhe são correspondentes, pois se tratará aqui de uma totalidade que: 1 – enfoca estrategicamente a dimensão sonora da atividade prática humana, sem isolá-la de outros aspectos dessa mesma atividade geral, e, particularmente, sua dimensão política, i.e., de ação que propõe alianças, mediações e rupturas; e, além disso, 2 – integra o que aparece frequentemente no meio acadêmico como categorias de conhecimento distintas ou mesmo estanques (teoria e prática, som e sentido etc), assim surgindo também em discursos e práticas de instituições

que lidam de algum modo com matéria musical ou sonora (por exemplo, escolas de música e instituições culturais, privadas ou públicas).

Por meio da categoria *práxis sonora* enfatiza-se, portanto, a articulação entre discursos, ações e políticas concernentes ao sonoro, e como esta articulação se apresenta, muitas vezes de modo sutil ou imperceptível, no cotidiano de indivíduos (por exemplo, músicos amadores ou profissionais, agentes culturais, empreendedores, legisladores), de grupos (por exemplo, coletivos de músicos, públicos, categorias profissionais) e de instituições (por exemplo, empresas, sindicatos, agências governamentais ou não-governamentais e instituições de ensino), tomando como referência central, mas não exclusiva, a política e as lutas pela cidadania plena e pelo poder no Brasil hoje.²⁶ Num quadro de ultrapassagem do enquadramento das políticas culturais como “gasto” com formas de expressão mantidas sob interesse e controle de setores das elites, e de valorização e promoção da pluralidade sociocultural como direito fundamental, merecem particular atenção os desafios enfrentados por movimentos que acionam a *práxis sonora* em prol do aprofundamento do processo democrático, e em oposição a um *status quo* concentrador de recursos e reprodutor de desigualdades.

Sob a perspectiva acima, vê-se aqui como pertinente empreender um exame da *práxis musical e sonora* de indivíduos, grupos sociais e instituições como afeitos a uma teoria política em sentido amplo, que compreenda uma delimitação mais abrangente do “político”, tomado não apenas como campo de disputas em torno do controle do Estado, mas também envolvendo lutas micropolíticas que se desdobram em modalidades de ação humana, como a música e as artes em geral, em torno das quais foram construídas e legitimadas ideias de neutralidade política ou de desinteresse prático.

Práxis sonora, teoria e política

Adotando aqui a noção de *práxis sonora*, procura-se destacar seu aspecto político imanente, como ação que sempre se origina e interfere no social, mais do que a eventual interferência de algo externo, de

cunho mais propriamente “político”, no que se convencionou chamar de “música”. A interferência tão-somente pontual deste “algo externo de natureza política” é tema já bastante tratado por estudos mais críticos da música em várias áreas de conhecimento, contrariando os ideais românticos de autonomia da arte, mas tais estudos frequentemente resultaram em interpretações binárias em que a práxis sonora ora sinalizava resistência, ora obediência à “ordem” instituída em situações extremas de assimetria de poder.²⁷

No entanto, se reconhecermos como válida a premissa mais radical aqui proposta de ser a práxis sonora um ato imanentemente político, mesmo nas situações mais ordinárias da vida cotidiana não reconhecidas como atos políticos, pode ser benéfica uma mirada preliminar sobre o campo da teoria política. Segundo Norberto Bobbio, é razoável reduzir a quatro os significados de teoria política encontráveis em autores clássicos do Ocidente em diversas épocas. O primeiro deles seria a

Descrição, projeção, teorização da ótima república, ou, se quisermos, como a construção de um modelo ideal de Estado, fundado sobre alguns postulados éticos últimos, a respeito do qual não nos preocupamos se, quanto e como poderia ser efetivamente e totalmente realizado.²⁸

Refere-se, portanto, a ideais utópicos que não empreendem autocrítica sobre suas condições e seu âmbito, universal ou particular, de produção e concretização. Certamente pode-se pensar em muitos exemplos de práxis sonora utópica no Brasil, em sentido homólogo ao acima enunciado, desde os mais conservadores, como, por exemplo, de reprodução de instituições musicais anacrônicas e de suas representações intelectuais, algumas das quais paradoxalmente presentes no seio de universidades. Mas talvez estendam-se até mesmo a determinadas propostas de ruptura estética, como as que ignoram, conscientemente ou não, questões relativas à recepção. Neste último aspecto pode-se pensar, por exemplo, em certas proposições ditas “de vanguarda” que parecem crer no princípio de autonomia absoluta da arte, com manifesto desinteresse sobre seu impacto público, o que frequentemente gera impasses entre as demandas por espaço de artistas e coletivos artísticos e as respostas da esfera públi-

ca, aí incluídos gestores culturais, mídias e públicos propriamente ditos. Ao não perceberem o sentido político de alianças ou ação coletiva de repercussão mais ampla, ou, mesmo o fazendo, não logrando a efetivar ou manter por muito tempo, artistas e coletivos não raro corroboram certo fatalismo esotérico quando não autofágico.

Uma segunda acepção presente em clássicos da teoria política do Ocidente, ainda de acordo com Bobbio, seria a “solução do problema da justificativa do poder último, ou, em outras palavras, na determinação de um ou mais critérios de legitimidade do poder.”²⁹ Postura tendencialmente conformista, procura desenvolver argumentos que pareçam adequados à situação particular a que imediatamente se aplica, quer se a reconheça ou não, como tão-somente imediata ou particular. Aqui poderíamos situar, decerto, a práxis musicológica hegemônica até pelo menos a década de 1970 e desafortunadamente ainda prestigiosa no Brasil. Difundida por meio de linguagem verbal bastante familiar aos círculos culturais hegemônicos e de base, em geral positivista, exibe tendência à construção e legitimação de determinados cânones de repertórios e autores, minimizando ou mesmo desconsiderando as relações de reciprocidade dos mesmos para com o meio social de seu tempo e lugar, reforçando hierarquias e esquemas classificatórios fetichistas, com efeito predatório sobre a autonomia das linguagens musicais não-hegemônicas. Embora seu âmbito de influência tenha se limitado inicialmente à música assim chamada “erudita” ou “de concerto”, uma variante igualmente predatória se alastra hoje nos meios de formulação de políticas públicas, dos gabinetes políticos a instituições de ensino, estendendo a prática de autoafirmação de relações de hegemonia pelos próprios setores hegemônicos, de início característica da música de concerto, à eleição de cânones entre outros repertórios musicais (música popular para circulação comercial, música de tradição oral não comercializada etc).

Para Bobbio, um terceiro significado de grande abrangência para o campo da teoria política, seria o de

determinação do conceito geral de “política”, como atividade autônoma, modo ou forma do Espírito, como diria um idealista, que tem características específicas que a distinguem tanto da ética quanto da economia, ou do direito ou da religião.³⁰

Tal disposição é igualmente constatável na práxis sonora de indivíduos, grupos e instituições no Brasil, como, por exemplo, em desdobramentos de formulações “estéticas” ou “científicas” de fundo cognitivista, entendidas por seus adeptos como aquém ou além das diferenças culturais, adotando uma postura de recusa ao exame de suas limitações empíricas e quase invariavelmente redundando em vaticínios pseudouniversais.

O autor italiano finaliza sua distinção básica dos significados socialmente construídos no Ocidente em torno da teoria ou filosofia política com algo que parece corresponder ao que propõe a assim chamada nova musicologia, ou musicologia crítica, enquanto “discurso crítico, voltado para os pressupostos, para as condições de verdade, para a pretensa objetividade, ou não-valorização [...] da ciência política. Nesta acepção pode-se falar de filosofia como *metaciência...*”³¹ Pode-se dizer, assim, que as diversas musicologias que emergem no Ocidente desde o Iluminismo, mas mais decisivamente a partir do século XIX, invocam, em crescente medida, os princípios de uma ciência política, inclusive no que tange ao potencial, nem sempre desenvolvido a contento, de propiciar uma visão crítica de seus próprios métodos, aparatos e análises, mas essa talvez seja a grande lacuna na produção dos diferentes campos que tomam o sonoro como objeto no Brasil, prevalecendo uma atitude utilitária de aplicação acrítica de modelos gerados em contextos alheios aos enfocados, não raro aliada à ignorância recíproca de referências fundamentais em uns e outros campos aqui referidos, como a musicologia, a antropologia, a sociologia ou a filosofia. Deduz-se daí que uma práxis sonora consequente demanda um esforço coletivo de diálogo intenso e incessante entre áreas de conhecimento, que é apenas incipiente no Brasil, além de encontrar grandes obstáculos em tradição intelectual ainda elitizada, corporativista e hierarquizada, enfim, profundamente antidemocrática.

Uma última observação do autor italiano, que nos pode servir a pensar a relação entre práxis sonora e política, se refere ao uso do termo “política” em línguas latinas como tradução do anglo-saxão “*policy*”, que se refere a diretivas, quase sempre elaboradas por especialistas, nos

mais diferentes âmbitos, públicos ou privados. Tal consideração também possui pertinência à discussão sobre a práxis sonora no Brasil contemporâneo, pois uma de suas dimensões pronunciadas é precisamente a proliferação de políticas governamentais e não-governamentais em diversas áreas, como educação, cultura, saúde, economia, assentamento agrícola, segurança pública e outras que hoje incidem sobre e se relacionam com a práxis sonora, tomando particularmente a música como aspecto fundamental da sociabilidade.

No entanto, ainda que reconheçamos a pertinência das acepções de teoria política formuladas por Bobbio a partir de sínteses de grande abrangência sócio-histórica, cabe perguntar em que bases firmar-se-ia a ideia de filosofia ou teoria política que ele próprio parece advogar, a de *metaciência*, e a partir de quais condições de produção são construídos seus parâmetros propriamente críticos, além de uma visão liberal da história, em que se encontra implícita a figura do intelectual como árbitro de si mesmo e, conseqüentemente, da sociedade. Em seu debate com o marxismo, por exemplo, o avalia como filosofia utópica, em razão do fracasso em abolir o Estado e, mais tarde, pela dissolução do bloco socialista europeu, que interpreta como fruto da inexistência de uma sólida teoria de Estado, ou teoria política no sentido crítico acima, no cerne do pensamento de Marx, Engels e Lênin.

Há, porém, aqueles que, mesmo reconhecendo este fato, apontam para outra concepção de filosofia política no marxismo, não contemplada no quadro de definições elaborado por Bobbio. Um desses autores³² sugere que o marxismo, ou filosofia da práxis, não poderia figurar em tal quadro precisamente por ser uma filosofia política, em que o Estado deveria existir apenas como breve transição rumo à autodissolução, em uma sociedade sem Estado. O esquema de Bobbio, assentado sobre uma visão redutora de teoria crítica aos parâmetros da sociedade burguesa liberal, seria, assim, incapaz de absorver o impacto de uma filosofia política anti-Estado, uma filosofia da práxis coletiva, tema hoje ensaiado em algumas propostas de práxis sonora expressa em ações e políticas públicas que articulam linguagens até recentemente inaudíveis no Brasil.³³

À guisa de conclusão

A discussão acima permite associações interessantes, que remontam ao que já assinalamos anteriormente e nos faz pensar na práxis sonora como indicadora de uma crise dos valores morais. Se tomada como fenômeno de expressão, não no sentido de corroborar cânones da teoria ocidental, mas efetivamente como um processo amplo de construção do espaço público, tais expressões culturais promovem uma grande abertura para um mundo onde cada vez mais nos deparamos com a heterogeneidade e a diferença como aspectos impulsionadores das liberdades e necessidades culturais. As diversidades culturais, nesse sentido, possibilitam uma reorientação histórica e crítica às noções de universalidade de valores, à normatividade e aos ideais positivistas de um progresso indefinido das ciências.

A defasagem e a precariedade em torno de tais discussões têm gerado um fortalecimento dos constrangimentos impostos por tendências hegemônicas que se respaldam em tradição racionalista. O marxismo e a psicanálise tiveram um papel importante para a suspeição dessas tendências, que, para desenvolver seus ideais práticos e éticos, pautaram-se num viés racional enfático em perspectiva técnica, distanciando-se daquela via da práxis que sublinhamos aqui e, portanto, restringindo o espaço de uma ação política mais transformadora. Entendemos que, para que se focalize o significado de transformação, o exemplo do impulso e movimento do fazer artístico não deve ser tomado de forma fortuita. As expressões artísticas já demonstraram que, esvaziando a normatividade de suas ações, trabalham em prol de uma criatividade e de uma postura político-social vasta.

Assim, as três primeiras definições de filosofia política propostas por Bobbio de certo modo orientam um amplo espectro da práxis musical no âmbito institucional brasileiro (mas diríamos ser também uma realidade em outros quadrantes do mundo), redundando em manifestações que abrangem desde concepções utópicas àquelas em que se buscam os universais do fenômeno musical – ambas, contudo, subordinadas à percepção dominante de que haveria uma lógica irrecusável na maneira como a instituição musical se organiza no país, perpetuando uma rela-

ção de subordinação com o fluxo das linguagens artísticas emergentes em centros hegemônicos financeiro-industriais.

Esta última se refletirá negativamente nos mais diversos âmbitos da formulação de políticas públicas, configurando uma verdadeira tautologia, no caso brasileiro, de difícil articulação com a realidade extrainstitucional. Seus resultados têm sido, em geral: 1 – redução, e consequente redundância, de opções de formação, saturação de um espectro mínimo de possibilidades de atuação profissional (instituições de ensino, por exemplo, por mais que estimulem o individualismo, no sentido liberal da palavra, não logram formar quadros para a organização e gestão da vida musical); 2 – falta de condições para atender a demandas pela universalização da formação em música atribuível à formação quantitativa ou qualitativamente deficiente, ou ainda defasada em relação a novas demandas educacionais; 3 – políticas de fomento à assim chamada “inclusão social” e à construção da cidadania plena, no sentido de diretivas, nos campos mais diversos (cultura, educação, economia, trabalho etc) que não conseguem reverter a tendência à desmobilização de uma ampla participação social, reproduzindo *ad nauseam* algumas tendências reducionistas contrárias à práxis sonora num sentido mais democrático e concentrada exclusivamente em setores “tradicionais” da produção musical.

Estes pressupostos, assimilados em discursos tautológicos ou pseudouniversalizantes, exercem um poder considerável sobre as mais diversas instituições, assim como entre indivíduos e grupos mais isolados, não raro até mesmo entre aqueles que cultivam perspectivas utópicas “libertárias”, mas que veem algum sentido no aprendizado desistoricizado de cânones importados da chamada alta cultura europeia.

Propõe-se aqui, também, haver uma homologia entre as atribuições e características distintivas da ciência política apresentadas por Bobbio e a função em geral exercida por diversos campos disciplinares que tomam como objeto a práxis musical. No momento em que o campo acadêmico como um todo sofre interferência de movimentos político-intelectuais como o pós-colonialismo, o feminismo e outros, coloca-se em relevo a necessidade indispensável de autocrítica das condições de produção do conhecimento que lhe é próprio, no sentido político de

metaciência, induzindo e antecipando modificações profundas sobre a práxis musical contemporânea, já notável quer em contextos institucionais, quer em práticas individuais ou de grupos. No entanto, ainda constatamos como raras, ao menos no Brasil, as investidas institucionais, e talvez um pouco menos as de indivíduos e grupos, na práxis coletiva, que, além de revelar e emprender a crítica de processos socialmente construídos, coloquem em pauta uma ultrapassagem dos parâmetros políticos neoliberais orientadores das políticas em curso.

Notas

¹ Desde pelo menos a década de 1960 (ver MERRIAM, Introduction), o campo da etnomusicologia levanta a impropriedade das concepções eurocêntricas de “música” e “arte”, mesmo submetidas a campo semântico generosamente elástico, para se compreenderem as linguagens operantes em culturas em que esses termos, mesmo quando utilizados e naturalizados, foram impostos por relações de hegemonia nem sempre conscientes entre os dominados.

² BORNHEIM, *Metafísica e finitude*, p. 139.

³ BORNHEIM, *O sentido e a máscara*, p. 64.

⁴ BORNHEIM, *Metafísica e finitude*, p. 112.

⁵ BORNHEIM, *Metafísica e finitude*, p. 121.

⁶ Ver DESCARTES, *Compendio de música*.

⁷ BORNHEIM, *Páginas de filosofia da arte*, p. 130.

⁸ BORNHEIM, *Páginas de filosofia da arte*, p. 67.

⁹ BORNHEIM, *Páginas de filosofia da arte*, p. 190.

¹⁰ RIBEIRO, *Ética, ação política e conflitos na modernidade*, p. 68.

¹¹ Sobre a questão da normatividade, ver BORNHEIM (Reflexões sobre o meio ambiente, tecnologia e política) e BORNHEIM (O sujeito e a norma).

¹² Cf. PAZ, *Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim*.

¹³ BORNHEIM, *Metafísica e finitude*, p. 33.

¹⁴ *Ibidem*, p. 34.

¹⁵ Sobre tal flexibilidade perceptiva, ver FOUCAULT, *Estética: literatura e pintura, música e cinema*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 138.

¹⁷ *Ibidem*, p. 138.

¹⁸ *Ibidem*, p. 138.

¹⁹ Ibidem, p. 138.

²⁰ Ibidem, p. 139.

²¹ Ibidem, p. 141.

²² Ibidem, p. 142.

²³ Ibidem, p. 139.

²⁴ Cientes das divergências semântico-conceituais existentes entre os empregos desta categoria em diferentes tradições filosóficas e contextos históricos, não nos resta alternativa a tão-somente apresentar a aceção aqui adotada.

²⁵ Para uma crítica aos resultados pseudo-universalizantes de tal generosidade por parte dos meios acadêmicos europeu e norte-americano, não indo além do autorreconhecimento de diferenças culturais, sem perspectiva de rompimento de relações de hegemonia entre centro e periferia no pensamento acadêmico, ver SPIVAK (2010).

²⁶ Sobre relatos de gestão e discussões em torno da cidadania, ver CHAÚÍ, *Cidadania cultural. O direito à cultura*.

²⁷ As exceções se multiplicam na literatura sobre música dos últimos 20 anos, no Brasil e no mundo, a ponto de ser questionável, hoje, seu caráter excepcional. Não cabendo aqui remissão exaustiva às fontes, assinalamos apenas duas delas, a coletânea organizada por Georgina Born e David Hesmondalgh, por se remeter criticamente ao ponto de partida das hierarquias mais presentes em termos globais, a cultura europeia; e, no caso brasileiro, ao estudo de José Miguel Wisnik (*O coro dos contrários – a música em torno da Semana de 22*) sobre a música na Semana de Arte Moderna, sob o prisma das condições estéticas e político-sociais do alvorecer do século XX.

²⁸ BOBBIO, *Teoria geral da política*, p. 67-68.

²⁹ Ibidem, p. 68.

³⁰ Ibidem, p. 68.

³¹ Ibidem, p. 69.

³² Cf. BIANCHI, Uma teoria marxista do político? Bobbio *trent'anni dopo*.

³³ Cf., p. ex., ARAÚJO, Música e diferença; uma crítica à escuta 'desinteressada' do cotidiano; ARAÚJO, A violência como conceito na pesquisa musical, reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré; e ARAÚJO, *Música em debate*.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Samuel. Música e diferença; uma crítica à escuta 'desinteressada' do cotidiano. In: DIAS, Rosa; PAZ, Gaspar; OLIVEIRA, Ana Lúcia de (orgs.). *Arte brasileira e filosofia*. Espaço aberto Gerd Bornheim. Rio de Janeiro: Uapê, 2007.

_____. Para além do popular e do erudito: uma escuta contemporânea de Guerra-Peixe. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (orgs.). *Música em debate*. Perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X, FAPERJ, 2008.

- ARAÚJO, Samuel et alii. Conflict and violence as conceptual tools in present-day ethnomusicology; Notes from a dialogical experience in Rio de Janeiro. *Ethnomusicology* 50, vol. II: p. 287-313, 2006a.
- _____. A violência como conceito na pesquisa musical, reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré. *Revista de Música Transcultural*, n. 10, 2006b (periódico eletrônico indegado, disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/trans10/araujo.htm>. Último acesso em 23/01/2008.
- ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. *Música em debate*. Perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X, FAPERJ, 2008.
- BIANCHI, Álvaro. Uma teoria marxista do político? Bobbio *trent'anni dopo*. in: *Lua Nova*, n. 70, 2007, p. 39-82.
- BOBBIO, Norberto. *Teoria geral da política*. Org. Michelangelo Bovero. Trad. Daniela Beccaccia. Rio de Janeiro: Elsevier, 2000.
- BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David (orgs.). *Western music and its others: difference, representation and appropriation in music*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 2000.
- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. Reflexões sobre o meio ambiente, tecnologia e política. In: STEIN, Ernildo; BONI, Luís A. de (orgs.). *Dialética e liberdade*. Porto Alegre: Vozes e UFRGS, 1993.
- _____. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Uapê, 1998.
- _____. *Metafísica e finitude*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. O sujeito e a norma. In: NOVAES, Adatao (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CHAUÍ, Marilena. *Cidadania cultural. O direito à cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.
- DESCARTES, R. *Compendio de musica*. Madrid: Editorial Tecnos, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel Barros de Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- MERRIAM, Alan P. Introduction. *Arts, Human Behavior, and Africa. Special Issue of African Studies Bulletin* 5. 1962, p. 2-3.
- PAZ, Gaspar. *Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim*. Tese de doutorado em Filosofia – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.
- RIBEIRO, Renato Janine. Ética, ação política e conflitos na modernidade. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Ética e cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários – a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

Resumo

Esse ensaio reflete sobre a linguagem musical e suas dimensões políticas, a fim de reconsiderar o papel de uma práxis sonora. Trata-se de perceber as expressões artísticas dentro de uma natureza diretamente ligada aos acontecimentos ou fatos culturais, sublinhando tais atividades enquanto críticas a uma normatividade de tradição pseudo-universalizante e racionalista. Nesse sentido, a articulação das implicações recíprocas entre o sonoro, o mundano e o político revelam a densidade das inquietações presentes nesse estudo.

Palavras-chave

linguagem; música; musas; ninfas; vida. música; linguagem; política; práxis sonora.

Recebido para publicação em
abril de 2011

Abstract

This essay reflects upon musical language and its political dimensions, in order to think over the role of a sonic praxis. It proposes perceiving artistic expression as a medium directly linked to social facts, as critiques of a pseudo-universalizing and rationalist normativity. In this sense, the articulation of reciprocal implications between the sonic, the worldly and the political reveal the density of concerns present in this study.

Keywords

music; language; politics; sonic praxis.

Aceito em

agosto de 2011

“A ERA DAS MUSAS”: A MÚSICA NA POESIA ANTIGA

Carlinda Fragale Pate Nuñez

Somos interpelados pelo sentido do ouvido antes de
nosso nascimento.

Ouvimos os outros antes de vê-los, senti-los ou tocá-los.

*Christoph Wulf*¹

Desde os primórdios da tradição grega, a imagem do aedo empunhando um instrumento de cordas (a *phorminx*²) remete a uma dupla investidura: por um lado, constitui o arquétipo do artista e da própria arte; por outro, consagra o lugar da palavra cantada e da oralidade num mundo que sobretudo prestigiava a audição. Nos tempos fundacionais, ouvir levava a ver, toda criação era precedida pelo dizer e pela nomeação daquilo que, por sua vez, ganhava existência quando chamado por seu próprio nome (o nome que lhe conferia existencialidade). Os poetas se tornam, nas primícias do helenismo, os detentores dos poderes dessa sonoridade melogônica e cosmopoética. As Musas são seus avatares. Não gratuitamente, as deusas que antecedem toda e qualquer manifestação intelectual trazem inscrita a música no nome.³ Elas são as primeiras a serem reverenciadas no âmbito das práticas culturais e determinam a especificidade de um saber que se sabe na ciranda com todos os saberes.

Antes mesmo que se fixassem os alfabetos⁴ e os sistemas idiomáticos, a língua poética de Homero – uma simbiose de linguagem verbal e musical, entrecruzada por diferentes dialetos e abundantes recursos expressivos – já demonstrava certa especificidade da linguagem, marcada pelo uso não-prosaico, artificial da língua, e pelo estilo musical de seus versos.

Partindo de uma reflexão sobre a precedência ontogênica do ouvido sobre o olho e das particularidades de um conhecimento originariamente pautado pelo critério da sonoridade, este artigo pretende

demonstrar o íntimo e pujante consórcio entre música e poesia na era em que as Musas eram a principal referência para o estro poético. E como, no contexto da Antiguidade mesma, se dão, primeiro, o deslocamento da imagem social do poeta e das Musas; a seguir, a respectiva transformação da *sophía* musical (aptidão concreta e especializada) em *sōphrosýne* (bom senso, prudência, sagacidade) filosófica, atributo profissional às vezes do *philosophós*, às vezes do *sophistés* (pessoa que se destaca, hábil adivinho, sofista), sem que se tenham todavia erradicado as marcas da musicalidade ancestral, nos sistemas poéticos da posteridade grega. Esta última operação teria correspondido ao transporte dos sons da clave musical para o domínio das evidências poetológicas e normativas da *mímesis*. Nesse contexto transparece o embate entre Homero e Platão, *philoíaphíloi*, amigos inimigos, no campo da imortal poesia.

Entre imagem e som, uma meditação filológica

No princípio, vigorava a primazia do ouvido sobre o olho. Dotado de órgãos físicos que facultam a audição, o homem desde sempre é capaz de perceber secretas inflexões, vibrações, ressonâncias, concentrar-se naquilo que sonoramente o alcança, atender a chamados do mundo. Outros seres vivos também ouvem, mas somente o homem se sabe auditivo e se escuta. O saber do ouvido se completa com o do olho, nessa ação de tornar o homem o único ser que sabe a si mesmo. Ver e ouvir se afirmam mutuamente enquanto recolhem e plasmam a realidade e as expressões da vida. O homem, que vê e escuta, nem sempre se dá conta das diferenças entre olhar e ver, escutar e ouvir. Dentre todos os seres equipados de visão e audição, só ele é propriamente “vidente” e “escutante”, espectador e ouvinte, plateia e audiência.

As palavras que dizem o ver e o ouvir são elas mesmas percepções que transmitem algo de uma energia lumínica e vibratória que procede da própria coisa denominada e permite que ela chegue, em sua integridade, aos olhos, aos ouvidos, a dobras da consciência de quem a vê e a ouve.⁵ O olho e o ouvido recebem, por conseguinte, mais do que imagens visuais e acústicas: a eles chegam percepções sensíveis, intelectuais

e até espirituais. O homem vê e ouve de outro modo, apropriando-se das coisas e atribuindo-lhes sentido, depois que as atravessa com o olhar e as captura com a agudeza da audição.

Interessa-nos aqui especialmente o verbo grego *akoúein*, que comumente se traduz por “ouvir”, mas remete a uma cognição primeira, instintual. De fato, ouvimos aquilo para cuja direção tendem nossos ouvidos, aquilo que nos chama a atenção (*ad+tendere*). Se o homem moderno primeiro ouve e depois entende, a experiência do homem antigo é exatamente o inverso: primeiro ele a-tendia, en-tendia, depois ouvia. Aí se baseia a hipótese etimológica que liga o ouvir grego a *koéō*, “perceber”. De fato, não ouve propriamente quem não se apercebe, não percebe, não ausculta a voz que o chama. Já pelo étimo que associa *akoúein* à raiz *ak-*, vem a ideia de algo pontiagudo, que exorta a aguçar os sentidos e torná-los pontes de acesso ao que ouvimos. Por ambos os caminhos, ouvir é uma ação regida por este α - (correlato ao *ad-* latino de *atender*, *atenção*), intensificador de sentido, que impele a vazar todas as barreiras que se interpõem entre o ouvinte e o apelo sonoro, para a-tender plenamente ao chamado daquilo que chama, en-tendê-lo, nele estar e com ele ler.

Da mesma área semântica da audição participam outros verbos, tão significativos quanto *akóuein*, para definir a amplitude do território das sonoridades, tonalidades e timbres. Sem nos determos mais que o suficiente na questão, mencionamos o verbo *aiōō*, que significa “perceber”, “notar” tanto pela audição quanto pela visão. Pela particularidade, porém, de remeter a uma percepção que é quase uma demanda à qual se dá ouvidos, sente-se a obrigação de obedecer, acatar, sobressai a ideia de escutar.⁶ Analogamente funciona o verbo *aisthánomai*, “aperceber-se”, “dar-se conta” dessa quase confidência que o som revela mesmo no estrondo. Outra forma verbal referida ao ouvir se diz *klúō*, correspondente ao latino *clueo*, que acrescenta ao perceber o sentido de acolhida. A escuta “acolhe” tanto o explícito quanto o que se retrai ao ouvido. Na mesma linha da proteção que os olhos fornecem à coisa vista, os ouvidos, na perspectiva do *klúō*, escutam o falar de si, prestam-se ao “ouvir dizer”, atendem a necessidade alheia. Nessa oitiva foi concebida a instituição da “clientela” romana, na qual um indivíduo necessitado e desprovido de proteção se punha a servi-

ço de alguém abastado, com autoridade para protegê-lo e ampará-lo. Há ainda o próprio “chamar”, *kleiō*,⁷ pois os sons que se oferecem aos ouvidos querem ser proclamados, ser trazidos à presença. Em consonância com este matiz semântico, o que chama e é acolhido pode assumir-se perante seu *kléos* (sua “glória”). Clio (*Kleiō*), a Musa da História, celebra, no domínio público, o que a voz coletiva propala.⁸

De fato, o ouvido exerceu um papel decisivo, na constituição da subjetividade e da sociabilidade. De acordo com Christoph Wulf e Günther Gebauer,⁹ ao contrário do que se supõe, muito antes que a poética e a crítica de arte adotassem a mimesis como fenômeno e conceito, o processo civilizatório já adaptara às suas necessidades, em todos os campos, expedientes de reinvenção típicos da imitação criativa. Por esta tese de antropologia histórica, na base do processo mimético que dá origem às práticas sociais e da cultura, encontra-se a audição, fornecendo à civilização o modo propriamente humano de estar no mundo: assim como o homem necessita das coisas, as coisas necessitam de nós, acolhendo-nos e protegendo-nos mutuamente no exercício de nossa recíproca a-tenção. Repetições linguísticas, ritualísticas, jurídicas e artísticas tornam compreensível e consolidam o que se desvela na audição.

Christoph Wulf¹⁰ defende a existência de diferentes modalidades de mimesis, dentre as quais a mimesis acústica, predominante na época arcaica, das culturas pré-mágicas ou mágicas primitivas: nas primeiras, a natureza era mimetizada em recitações (“imitação”), de modo que os desejos dos suplicantes fossem ouvidos pela natureza (aqui o homem obedece à natureza); nas sociedades mágicas, o homem tenta interferir na natureza através da magia (“imitação antecipada”): aqui mimetizam-se as práticas e convenções sociais, de modo que a natureza obedeça aos desejos humanos. As sociedades históricas, regidas pela autodeterminação e pelo desejo de autopreservação, produzem “representações” autorreferencializadas (em grande parte) e autonômicas. As três modalidades de mimesis acústica, que marcam a progressiva passagem da idade da gestualidade à da vocalidade, acompanham o trânsito da oralidade à literalidade e a progressiva valorização da visão, compatível com novas formas de pensamento (logocêntricas) e de argumentação (escrita e leitura em voz alta).

Nesse percurso, a audição vai sendo depreciada, porque confina com a obediência. O mundo administrado pela racionalidade instrumental tende para a ocularidade, que, por um lado, pensa bidimensionalmente através de imagens; por outro, subjuga a tridimensionalidade e a pluridirecionalidade do saber auditivo. A cultura do ouvir é superada pela cultura do ver e desemboca no prestígio quase absoluto da visualidade à época platônica. A razão ocupa o lugar dos mitos da época mágica e impõe obediência à natureza e de uma maioria de homens a alguns outros poderosos (situação bem diferente da obediência às potências acolhidas pela escuta).

Quando “o homem que fala e decide por si mesmo toma o lugar do sujeito obediente”,¹¹ o mundo histórico já recalcará a circulação de sonoridades e tonalidades entre o exterior do mundo e o interior do ser ouvinte, que os conectava harmônica e ecologicamente. Dinâmicas físicas e corporais – tais como percepções decorrentes do movimento,¹² de semelhanças e correspondências,¹³ de experiências sensoriais e não sensoriais,¹⁴ entre outras – permanecem na audição mimética, que repercute a voz do outro; admite a magia dos sons; expressa conteúdos retraídos na própria voz; acolhe o silêncio e presta atenção ao que soa.

É inegável que, “sem uma *mimese acústica* desenvolvida, a difusão das epopeias homéricas e o advento das concepções pitagóricas da música das esferas mal são possíveis”.¹⁵ A própria atividade filosófica, que alcançou com os Diálogos de Platão seu mais pleno desenvolvimento, no quadro do helenismo, deve muito à importância da fala e da escuta nas dinâmicas sociais e políticas dos séculos V-IV atenienses.

A proeminência da visão sobre a audição e os demais sentidos, entretanto, não chega a banir da obra platônica o prestígio ancestral das sonoridades, da música e da poesia. Se o filósofo da alegoria da caverna desqualificou a mimesis poética, banuiu os poetas dramáticos de Calípolis (a *pólis* justa), recomendou a manutenção da épica sob rigoroso controle do Estado e admitiu apenas a lírica (para fins religiosos ou militares), na mesma *República*, Platão reverencia Homero e designa a música como a maior educadora do mundo. Em outras palavras, a obra de Platão é o lugar em que a transformação da mimesis, na passagem de uma cultura oral para outra, orientada pela visualidade, se manifesta

com plena força. A frequência com que os Diálogos retomam mitos tradicionais e inventados, comentários críticos sobre poetas e poemas, questões de medicina e de religião (mormente a escatologia) é a maior prova da vigência da mimesis acústica, tradicional, em tensão com a referência visual.

Os mitos de Eco e Narciso, Mársias e Apolo, Orfeu e Museu, e mesmo das Sereias e da Esfinge, reeditam impasses entre a preeminência do som ou da luz, certa disputa que coloca em confronto duas eras – a dos aedos e a dos filósofos – e, projetivamente, pode ser escrutinada através dos criadores que lhes servem de epítome: Homero e Platão. Na base da divergência (que aclama a música como copertendente à poesia ou separa as duas artes), encontram-se a necessária compreensão de uma peculiar fenomenologia musical e a mudança do papel social do poeta. Vale dizer que a poesia sofre mudança de *status*, na hierarquia das artes, na medida em que é dissociada da música, a expressão musical por excelência.

A doce aragem das Musas

De fato, as Musas presidem a *mousiké*, termo com o qual se designa não apenas a arte dos sons, mas também a poesia originada do conúbio de ambas, ou da perfeita adaptação de uma à outra, pelo menos até fins do século V a. C.

Muito embora o gesto reverente de Homero em relação às Musas se evidencie desde a abertura de seus dois poemas magistrais, é Hesíodo quem vai celebrá-las e, principalmente, apresentar sua ligação com a origem divina do canto e da palavra. Entre um e outro, entretanto, não restam dúvidas sobre aquele que mais as honrou, através do estro poético. Homero é inquestionavelmente o protótipo do poeta, a imagem legendária do aedo, ente social que goza de um prestígio dividido apenas com o rei (*basiléus*). A diferi-los, o fato de que este, investido de um poder legitimado pela hereditariedade, produz *ápsykha grámmata*¹⁶ (letrassem vida, leis), que não se podem retirar, signos funestos (*sémata lygrá*¹⁷) portadores de morte; aquele, pela *sophía* (sabedoria) que emana

de suas composições e da mestria poética e musical, cria *poiémata* (poemas musicais para serem executados ao vivo), peças imutáveis. Ambos são legatários de um saber concedido pelos deuses, mas aos poetas arcaicos era atribuída a responsabilidade de fixar a tradição, conservá-la e difundi-la. Esses artesãos da memória dominavam a recordação. Como mestres da palavra e da memória, sustentavam certo parentesco com o adivinho. Na civilização homérica, o aedo, *theîos aoidós* (divino cantor, *Od.* VIII, 539), domina a construção e a difusão do passado; é fonte de consulta para a manutenção da estabilidade do presente, inclusive a sua (ele oscila entre o que recorda e o que lhe dá prestígio¹⁸); administra os materiais da tradição com uma técnica não muito diferente daquela com que o adivinho se aplica à construção do futuro.¹⁹ As três dimensões do tempo se achavam sob o seu controle,²⁰ o que indica certa paridade entre poesia e mântica. Homero é o último aedo, com o qual se conclui o ciclo da poesia oral, e o primeiro poeta,²¹ representante de uma *tékhnē* superior.

Devido ao caráter essencialmente auditivo da sociedade grega arcaica, é imperioso reciclar o entendimento consolidado sobre os poemas homéricos e ver na grandiosa poesia heróica atribuída a Homero o primeiro testemunho de poemas que provêm de uma tradição oral-musical. Sem um “olhar musical”²² não se restitui à *Iliada* e à *Odisseia* sua condição de poemas orais e musicados, de peças que foram compostas para serem apresentadas em recitais, não lidas. A tão longeva quanto prodigiosa preservação de ambos os poemas se deve a técnicas de memorização e procedimentos poético-musicais que assombrom, mas, inevitavelmente, só poderiam provir de uma cultura do ouvir.²³

Os materiais que o poeta utiliza para recordar são versáteis, móveis, feitos de fórmulas, de episódios e de um repertório de informações variado que pode ser empregado com certa liberdade e adequado às conveniências poemáticas e melódicas.

Os chamados poemas homéricos não são exclusivamente “os primeiros poemas da tradição literária ocidental”. São obras musicais, ainda que nenhum vestígio de sua melodia tenha sobrevivido. Fato é, pois, que esses textos orais, pela complementaridade entre argumento, métrica, ritmo (hexâmetro datílico) e melodia, formam um todo orgânico

no qual poesia e música se interpenetram e intercambiam significados. Por este motivo, é imperioso quebrar outro clichê: a lira homérica não é um mero acessório; reduzi-la a uma função apenas ornamental, no contexto da audição dos poemas, é descartar a base acústica e rítmica que determina a escansão épica. Muito ao contrário, mais que fornecer mero acompanhamento musical aos versos, ela faz parte da construção poética. Ela prova que os poemas arcaicos, principais formas artísticas de uma sociedade exclusivamente oral, eram recitados ou cantados, em locais de audição suficientemente espaçosos, para que o aedo tivesse liberdade de movimento e pudesse acompanhar o *épos* (recitativo) com passos de dança. A apresentação de um aedo se dá nos termos de um espetáculo que pode ser público ou privado, mas será sempre solene.

Os dispositivos poético-musicais dos versos homéricos são inequívocos, iniciando-se pela complexa performance do aedo, que se apresenta com indumentária adequada e munido de seu *phórmnix* para se submeter à apreciação do tratamento melopoético por ele concebido para os mais caros temas da memória ancestral de sua plateia. Pode-se compreender, assim, que a economia da poesia homérica seja gerenciada por uma rítmica que se alicerça num estilo e em técnicas formulares²⁴ e se materialize na cênica do aedo.

A base do sistema formular da poesia arcaica é a repetição. Os recursos mais frequentes são a repetição ou troca das palavras, de acordo com a métrica e em função de assonâncias que embelezam o verso e auxiliam o poeta a manter a fluência da recitação; a adaptação das formas gramaticais às necessidades expressivas e à dimensão do verso (daí surgem sugestivas elisões, sínopes, diéreses, contrações e apêndices formulares, com intuito de organizar os metros); a modificação de palavras e incorporação de variações jônicas e eólicas, mudanças de tonicidade e de pronúncia, entre outros, que seria exaustivo listar.²⁵

Destaca-se, neste conjunto, o epíteto, recurso por excelência da tradição oral-musical e principal gesto verbal do estilo formular. Presente em toda grande épica, ele serve a múltiplas funções,²⁶ tanto como ágil inseminador de semas na economia ficcional, quanto como subsídio para a performance musical da obra. Com evidente finalidade mnemônica, epítetos e fórmulas são um dispositivo automático que dá ao

aedo a possibilidade da pausa e o controle de uma récita que podia durar horas ou dias, capaz de manter a plateia sempre familiarizada com a sequência em que é mencionado. Desta forma, o reaparecimento de fórmulas estereotipadas não significa, em absoluto, monotonia ou enfraquecimento do estilo.²⁷ Ao contrário, integrado ao sistema performático da audição, o enorme repertório de expressões formulares dá sustentação à nova estrutura do temário tradicional proposta pelo poeta. O mais interessante, inclusive, é observar como os epítetos sofrem pequenas variações, às vezes fônicas, às vezes lexicais, que causam excelente efeito, no contexto em que reaparecem. O emprego do epíteto, especialmente, revela a arte homérica de reinventar a tradição.

M. Finley comenta a presença de trinta e seis epítetos diferentes para Aquiles, ao longo da *Iliada*. A escolha de cada um deles é determinada pela posição, no verso, e pela conveniência sintática. Apolo, na abertura do episódio tradicionalmente conhecido como “A Peste” (*Il*, I, v. 33-56), é invocado por nada menos que cinco epítetos seguidos: “dono do arco de prata”, “protetor de Crises”, “dono da sagrada Cila”, “Senhor de Tenedos”, “simitiano”.²⁸ A enumeração, antecedida pelo epíteto empregado pelo narrador – “louro Apolo” – abre o trabalho de progressivo obscurecimento do contexto para os aqueus: converte-se a luminosidade apolínea aventada pela menção aos cabelos dourados do filho de Leto em turvamento da visão, morte disseminada pela peste durante nove dias e fumaça da pira dos mortos em que culmina a dizimação.

O mais importante a destacar aqui é que o poeta não seleciona o epíteto ou outra fórmula qualquer apenas em função do sentido ou do contexto, mas também das exigências da métrica.²⁹ É, todavia, evidente que a necessidade métrica e formular (pensada inicialmente para que a memória do aedo não falhasse e a performance transcorresse sem acidentes) acaba por influir no conteúdo apresentado. O suporte mnemônico pode perfeitamente funcionar como material criativo na *performance*. Detienne assinala, a este respeito, a diferença entre uma memória social, não especializada, que solicita a repetição de episódios ligados a comportamentos universais, e uma memória instrumental, especializada, através da qual o aedo, graças à sua *performance* poético-

musical, recupera fatos, instituições, valores adormecidos. É o que se observa no célebre episódio da "Teicoscopia" (*Il*, III, v. 139-244), no qual Helena se dirige à muralha troiana, onde se reúnem oito anciões. Príamo é um deles. À aproximação da beldade, os velhos ciciam como cigarras (*téttigessin*, v. 151), baratinados, extasiados pela aparição, que se aproxima ladeada por duas servas (quase o tríptico de um altar), pronta para adoração: *ainôs ôpa*, "terrivelmente bela" (v. 158). A guerra parece perder sentido.

Magnificada pela altura da muralha e pelo porte de mulher esplêndida, Helena é um *kolossós*, ídolo que não pertence a este mundo. Quando Príamo a chama de "querida filha" (*philontékos*, v. 162), toda a cena se recicla: ela desce de seu esplendor e identifica um a um, para a *guerousía* ali reunida, os guerreiros que por ela combatem. Trata-se de um episódio situado num canto cuja composição é admiravelmente ordenada. Helena, grandiosa, age com humildade junto ao sogro. No último episódio do canto se apresentará picante, sedutora, juntando-se a Páris, no leito conjugal. Continua admirável. Nuances semânticas se introduzem pelas vias mais variadas, ao ritmo das constâncias e variações (inclusive métricas), para garantir o êxito da aqui glamorosa apresentação.

Além dos epítetos (fórmulas fixas), há as fórmulas variáveis, grupos de palavras empregadas para expressar uma ideia imediatamente identificável, sempre em mesmas condições métricas. Esse é o caso das inúmeras referências à "aurora de dedos róseos", em um leque de hemistíquios com pequenas variações.³⁰ O mesmo pode se verificar em fórmulas mais amplas, quase expedientes narrativos, como a recorrente menção aos três fatores indicativos de um destino feliz: retorno à terra dos antepassados, reencontro com os familiares e reintegração ao lar.³¹

A mais determinante repetição, entretanto, na formulação do poema heróico, é a métrica. A constância decorrente da oposição binária entre uma sílaba longa e duas breves, no interior dos seis pés poéticos de cada verso, assegura a manutenção do ritmo, condição fundamental para que os amplos símiles, as expressões formulares, os jogos fônicos e de palavras, entre muitos outros traços da discursividade heroica, ocupem confortavelmente o verso. As improvisadas variações, na estrutura

rígida do hexâmetro datílico, assim como as anteriormente apontadas, acontecem sempre em circunstâncias plenamente justificadas, o que reforça a organicidade do poema, que retorna, após o bem-sucedido desvio, ao padrão métrico, epitético ou formular.

O mais importante a assinalar é que todas as características formais da natureza oral dos poemas homéricos apenas reforçam o alto nível de elaboração técnica e a sofisticação dessas composições. Ana Tereza Gonçalves e Marcelo Souza³² chamam a atenção para “agregados de significação” muito comuns na poesia arcaica, veiculados sob a forma de nomes próprios alusivos a características das personagens, jogos fonéticos e até trocadilhos. Em relação ao primeiro caso, os articulistas citam o catálogo das Nereidas, no canto XVIII da *Iliada* (v. 39-49), onde figuram 33 teônimos “falantes”, tais como Gláucia (azul como o mar), Cimodócia (a ondulante), Niseia (a insular), Mélima (mel), Proto (primícias), Galateia (gloriosa), apenas para mencionar alguns. A torrente nominal, como a reproduzir a própria natureza transbordante das Nereidas, traz para o episódio uma dicção mágico-encantatória que se prolonga nas relações entre nomes próprios e significados em geral. Os jogos fonéticos são muito produtivos, no âmbito da poesia oral, e não menos nos versos homéricos, a começar pelo nome de Ulisses, uma das inúmeras variantes de Odisseu, cuja etimologia também é imprecisa. A etimologia popular, apresentada por Autólico, avô de Ulisses, na própria *Odisseia* (X, 403-412), liga o antropônimo a *odýssesthai*, “zangar-se, estar irritado com alguém”, gerando, a partir daí, o significado de “filho do ódio”.

Outros jogos, fora do âmbito etimológico, são ainda mais fascinantes, como é o caso do trocadilho com que Ulisses ludibria a Polifemo, apresentando-se como “Ninguém”, em grego *Oútis* (*Od.*, IX, 368). O episódio constituiu desde sempre um sucesso, graças não apenas ao contraste ficcionalmente configurado entre a personagem bárbara e a altamente civilizada, mas, fundamentalmente, à exploração que o episódio faz da sonoridade das palavras. No *oútis* com que Ulisses falsamente se apresenta, encontra-se a partícula negativa *ou*, que em grego também se expressa como *mé*. Esta, associada à mesma raiz *tis* (“alguém”), remete não a um alguém qualquer, indefinido, mas a Ulisses, o representan-

te máximo da *métis* humana, a inteligência artilosa. Apresentando-se como inexistente, socialmente invisível, pode Ulisses trapacear com toda a liberdade. O ciclope, por sua vez, que não compreende a artimanha da negação, é quem vive no negativo: é *athemistés* (sem *thémis*, sem lei, sem tradição familiar), sem cultura política ou religiosa; desconhece as sagradas leis da hospitalidade, razão pela qual não sabe se relacionar com o *xénos* (estrangeiro/hóspede); não sabe trocar, agir em coletividade, dom supremo das Musas. Um inculto...³³ O episódio centrado no trocadilho entre *oútis* e *métis*, sintonizando a axiologia do *zôon politikón* (“ente político”), a problemática da negação/maximização da identidade – tema que as plateias aristocráticas dos aedos ouviam com o maior agrado – e o alto rendimento da expressão verbo-musical, é um *exemplum* de cosmicidade poética.

Outra situação muito bem achada, ainda na *Odisseia*, é a pergunta proposta por Atená a Zeus, nas seguintes palavras: *tí ný hoi tóson odýsao, Zeú;* (“Por que lhe és tão hostil, Zeus?”, *Od*, I, 62). Nesta formulação, *odýsao Zeú* soa como *Odýseos* (“Por que tanto ódio, Zeus, por Odisseu?”).

Efeitos acústicos extraídos da combinação de procedimentos poéticos e música integram a organização formal da poesia arcaica grega. Essa simbiose determina o tratamento do conteúdo dos poemas. Mas principalmente pode explicar por que a literatura dos primórdios, tão próxima às sonoridades que a fundamentam, faz ecoar, em versos, a consciência crítica dos aedos. Este é um traço característico da “cultura do canto” na Grécia antiga, que abre espaço, dentro dos poemas, para a reflexão explícita sobre obras, sobre especificidades da linguagem poética ou ainda sobre o próprio canto.

Na *Odisseia*, o banquete na corte dos feácios, em que Ulisses escuta canções de Demódoco, é um momento apoteótico: enquanto o herói se torna ambíguo como objeto e plateia do mesmo canto, o valor da poesia cantada é encenado. Demódoco canta três episódios para o especial hóspede. O segundo canto (sobre os amores de Ares e Afrodite e a vingança do marido traído, Hefesto) não tem tanta importância quanto o primeiro (a grave desavença entre Aquiles e Ulisses, durante a guerra de Troia, *Od*. VIII, 73-82) e o terceiro (o desempenho de Ulisses, como

principal articulador do estratagema do cavalo de madeira, *Od.*, VIII, 499-520), nos quais o próprio Ulisses é personagem. Este último leva o *xénos* às lágrimas e à irrupção de um comentário teórico sobre o *kósmos* (ordem, beleza, exatidão) do canto:

Deves ter aprendido com a Musa, filha de Zeus, ou com Apolo, seu filho, pois tu cantas tão adequadamente (*katà kósmos*) o destino dos aqueus, seus vários feitos, sofrimentos e labutas, como se de algum modo estivesses tu mesmo presente ou ouvido de outrem (*Od.*, VIII, 488-91).

O paradoxo entre o canto de beleza sideral (*kosmētós*) sobre o mais triste dos eventos humanos permite que *katà kósmos* traduza mais que um canto passivamente reproduzido: trata-se de algo ativamente configurado e aprimorado pelo domínio da palavra poética e pela beleza da apresentação musical. No elogio ao *aoidòs periklytós* (“célebre cantor”, idem, 521), Ulisses ouve a força de *katà kósmos* conduzindo a *katà moíran* (“Se relatares bem – *katà moíran* – a história, declararei sem demora a todo mundo que Zeus foi generoso contigo e inspirou teu canto”, v. 496-98). A segunda fórmula, empregada para indicar que se esgotou a necessidade de uma discussão, indiretamente também relata (*katalégein*) que a experiência pessoal do próprio Ulisses se totaliza no canto poético de Demódoco (*kosmētor*).

A partir desse momento, Ulisses assume a narrativa e apresenta, em seu próprio nome, do IX ao XII canto, as aventuras inéditas que só ele conhecia. Agora ele desempenha o papel ao qual se destinara e que o levava a desejar ouvir o canto mortífero das Sereias. Ulisses, que as superou, é o seu herdeiro. Ao se colocar no lugar de Demódoco, Ulisses se consagra como o melhor narrador de suas aventuras, pois canta, com autorização da Musa, o canto das Sereias. Afinal, só ele ouviu o canto esplêndido das Sereias e pode recordar de que forma elas contavam a sua própria errância no mar. Ulisses, que soube se controlar e não se entregou à sedução do canto, é o único capaz de perpetuar a memória do cantar sirênico. Morreram as Sereias para que sobrevivesse o grande *épos*.

Torna-se irrefutável a aceitação dos poemas homéricos como obras musicais.

O impasse platônico

Ironicamente, as Musas não possuem vida mitográfica.³⁴ A identidade toda relacional das Musas, a vagueza do perfil, a fluidez do passo gera manifestações múltiplas e contraditórias. Elas se consagram como figuras móveis, plasticamente vivas, com espírito coletivista e inigualável capacidade de intercambiar atributos.

No campo filosófico, todavia, as Musas adquiriram duas atribuições negativas: no *Fedro* de Platão, as criações artísticas derivam de uma "forma de delírio e *mania* (não exatamente loucura, mas possessão divina, inspiração) que vem das musas" (259 c-d). As Musas não ensinam a técnica, mas insuflam a criatividade, que brota por tresloucamento maníaco. Aristóteles (*Poét.*, 47a 17) contribui, com sua taxonomia, para o progressivo *downgrade* musal. Respectivamente à classificação dos gêneros poéticos em sério (*spoudaïon*), burlesco (*phaulón*) ou misto (contendo os dois tipos), as Musas se subdividem também: a tétrade das Musas sérias (formada por Calíope, Melpômene, Urânia e Polímnia) integra a parte superior da hierarquia, que corresponde ao grau de seriedade da poesia épica, a trágica, a cosmológica e a hinologia; as Musas pouco sérias (Talia e Érato, do riso e do gozo), como os gêneros que elas representam, são excluídas do curso sobre Poética, no Liceu aristotélico, e do cânon; as Musas neutras (Clio, Euterpe e Terpsícore, nas interfaces da poesia com a história, a música e a dança) prestam serviço, subsidiando as elucidações sobre a tipologia descrita. Estas, de corregedoras, passam a subalternas das primeiras.

Platão é um dos principais responsáveis pelo solstício musal, não porque subestimasse o pensamento musical que elas sempre representaram (bem ao contrário, a música é louvada pelo filósofo, que a considera a educadora da Grécia). Na verdade, Platão, amante da tradição, reconhece na música a referência ontogênica da própria helenidade. Não há setor do helenismo que não seja tangido pela referência musical, da religião à política. Na extensa obra platônica, encontram-se inúmeras passagens, entre alusões e considerações específicas, sobre a expressão musical, ligada ou não à poesia.

O mito das cigarras (*Fedro*, 258e-259d), considerado uma autêntica criação do filósofo,³⁵ sintetiza algumas das ideias platônicas que,

adiante, serão retomadas. Segundo a lenda, nos primórdios, as cigarras eram seres humanos que, dominadas pelo amor à música, esqueciam-se de se alimentar e morriam, sem se dar conta, entregues ao seu gozo. Assim nasce a espécie das cigarras, seres consagrados ao canto, cuja única obrigação é manter as Musas informadas sobre as honras que lhes são tributadas na Terra, em cada área a que elas se ligam.

A princípio, o mito parece ser apenas um alerta do mestre aos discípulos, para que não incorressem eles em preguiça, tendo em vista o calor e o cansaço da deambulação matinal. Mas a menção específica a Calíope e Urânia sinaliza algo mais. A primeira, a mais velha das Musas, é *patronnesse* da mais nobre retórica (épica e filosófica); a segunda, a mais nova, preside a harmonia das esferas. Miticamente, reafirmam a estreita correspondência que Platão estabelece entre a harmonia das almas, das cidades e dos astros (*Timeu*, 47d). A articulação dos três fatores depende da propriedade musical por excelência. Filosofia e astronomia, por sua vez, fazem a mediação entre as ordens divina e humana. A imagem das cigarras não se esgota na ociosidade prazerosa a que o fabulário pós-platônico as ligou. Ao contrário, evoca certas afinidades com o filósofo, que necessita de um múnico para viver e, desapegado das coisas materiais, é também *philómousos*: sua atividade, também obsediante, é “a mais elevada das músicas”.

A expressão acima entre parêntesis se encontra em outro diálogo, no *Fédon* (61a). Sócrates havia narrado um sonho recorrente, no qual a voz de um deus lhe dizia: “é em compor música que deves trabalhar”, para que o filósofo (ele próprio e qualquer filósofo) realizasse plenamente sua vocação. Diz mais: “O sonho incita-me a perseverar em minha ação que é compor música: com efeito, *há música mais elevada do que a filosofia?*” A pequena torção empreendida pela utilização metafórica da música, coloca-a a serviço da filosofia (como, de resto, sói acontecer na perspectiva platônica), mas também coloca a música como o único recurso externo ao pensamento capaz de orientar a retórica filosófica para o seu sentido mais nobre. É a analogia entre filosofia e música, introduzida pelo mito das cigarras, que empreende esta elevação, à conclusão do *Fédon*.

No *Crátilo* (405a-c), há outras inferências sobre as propriedades desta arte. Quando Sócrates considera a etimologia de Apolo, salienta

que as aptidões excepcionais do deus – música, medicina, adivinhação e arte de manipular o arco – se encontram harmoniosamente reunidas em seu nome. O deus, que numa das versões teogônicas aparece como pai das Musas, pelo conjunto de suas aptidões, é *mousaguêtes* (seguidor das Musas). Isso porque a sabedoria antiga identifica na música o seu elemento ontogênico. A própria palavra *sophía* se firma, conceitualmente, à medida que a músicas e vai especializando.³⁶ Em seu percurso, *sophía* primeiro designou uma habilidade prática ou artística (*Prot.*, 321d); depois, indicou progressivamente, um *métier* (idem, 324e), o uso inteligente de um conhecimento (*Górgias*, 449d-450a), a aplicação de uma técnica (*Cármide*, 170a), aspectos que Platão ilustra com referências à música. A invenção e o aperfeiçoamento dos instrumentos musicais (a exemplo da lira, no hino homérico a Hermes, v. 47ss.), a sabedoria dos aedos e a destreza dos musicistas, nas competições musicais que dominavam a cena cultural dos séc. VII e VI a. C., sedimentaram a associação entre música e saber.

Não por outra razão os gregos se consideravam os melhores músicos e os mais sábios. Hermes (inventor da cítara), Quíron (que ensinou Aquiles a tocar a *phórrinx*, manusear armas e curar os males da alma; a Asclépio, os do corpo) e Alcman de Esparta (músico admirado pelos jovens por seu virtuosismo racional) são três paradigmas da sabedoria musical.

Além desses há o insuperável Orfeu, conhecido como poeta cujas excepcionais virtudes musicais fizeram os pitagóricos considerar a música a expressão de uma ordem cósmica e, talvez, uma força cosmogônica, antes de ser humana. No *De Musica*, Plutarco apresenta Orfeu como músico absolutamente original, e a música como a expressão que transcende todas as limitações que a natureza impôs às demais artes humanas. A peculiaríssima musicalidade de seu verso seria capaz de reverter a própria *phýsis* e a inexorabilidade de *thánatos*. Eurídice, como a representação da própria musicalidade do verso órfico, ao morrer, leva consigo o sentido de sua poesia. O mundo sem Eurídice é pura *amou-sía*. Como Apolo, Orfeu também é musageta e fundador de ritos catárticos. A catábase órfica confirma a relação desde sempre existente entre música e mistério. Segundo K. Ziegler,³⁷ esses aspectos da mítica órfica

são tão ricos, que não devem ser entendidos como eventos da biografia de Orfeu, nem como pura teologia, mas como expressão de uma entusiástica superação das virtualidades emotivas da arte musical. Acrescentamos: é na poesia órfica que a música se manifesta com pleno vigor.

Platão teve conhecimento de um corpo de doutrinas em livros atribuídos a Orfeu, interpretados à luz de uma concepção inédita da natureza humana, sobretudo quanto à relação corpo/alma. A filosofia órfico-pitagórica certamente influenciou seu posicionamento mais tolerante em relação à crise pela qual a música passava à sua época do que em relação à poesia. A música instrumental chegara a extremos, sendo considerada uma “degeneração” da música tradicional.³⁸ Dominavam duas tendências: a policórdia e a politonia. A cítara chega a ter doze cordas, o que lhe garantia alcance sonoro mais amplo e exigia a formação profissional do citaredo. A variedade de instrumentos era expressiva; os experimentos com modulações, audaciosos. Platão dispõe de sólidos conhecimentos matemáticos e musicais,³⁹ o que o faz pender para a corrente da *sophía* musical pitagórica (*Rep.*, 531a-b), do método que busca a medida dos intervalos musicais (ainda que o considere limitado às relações numéricas), e se afastar (mas não completamente) dos empiristas, que praticavam a ciência harmônica (atrás de efeitos acústicos prazerosos), calcada na *aísthesis*, a percepção sensível.

Reatualiza-se o impasse entre o ouvido (empiricista) e o olho (pitagórico). É o que assinala Sócrates:

É provável que, assim como os olhos foram moldados para a astronomia, os ouvidos foram formados para o movimento harmônico; e as próprias ciências são irmãs uma da outra, tal como afirmam os Pitagóricos, e nós, ó Glaucon, concordamos (*Rep.*, 530d).

Sem aderir a uma corrente,⁴⁰ discorre sobre a nova *paideia* musical, aliada à dialética (*Rep.*, 504c) e profilática quanto às formas falaciosas, em geral, e à sofística, em particular. A música, nesse quadro, ocupa um lugar instável, porque à mercê de algumas contradições. Como *mousiké*, engloba som, ritmo e também *lógos* vivo:⁴¹ é a expressão musical, no plano da realidade humana, mais ligada ao dom do artista que à inspi-

ração divina, sem dela prescindir, todavia; esta remete mais aos poetas que aos músicos, já que a música advém da antiga *sophía* musical (e não diretamente da Musa). Por outro lado, se a música é mais que uma linguagem, uma *epistéme* (um saber) que adquire materialidade através de uma *tékhnē*, a poesia não passa de um repertório artificial que se legitima *quando e se* organizada através da *tékhnē* justa. Na perspectiva platônica, *atékhne* ratifica a inspiração pura. Só o poeta-cantor atende a ambas as prerrogativas. A possessão divina que domina tanto o poeta quanto o músico faz do poeta um porta-voz do deus que, quando compõe, sofre uma ruptura do equilíbrio mental (*Ião*, 533e-534d; *Apologia*, 22b-c; *Leis*, 682a). Esse tipo de desordem não afeta tanto a palavra cantada, porque o canto predis põe a organização hínica, pitagórica, educativa da poesia musical. Sob essas condições, o poeta-músico é admitido em Calípolis, ainda que venha a ser mantido sob vigilância.

A resistência platônica às artes reside, pois, menos no demérito das mesmas que na difícil adaptação destas ao seu sistema filosófico. Neste, não se ajustam atividades da ordem da *eidolopoiké* (fabricação de imagem), “quer se trate de artes plásticas, de poesia, de tragédia, de música de dança”,⁴² pertencentes ao domínio da *mimetiké*. Em nome da coerência, Platão afirma, nas *Leis* (668a 6), que “toda música é representativa e imitativa (*eikastikén, mimetikén*)”; e logo adiante (668b 10): “Todas as criações que se referem à música são imitação e representação (*mímesis, apeikasía*)”.

A este respeito, Vernant é elucidativo:

Quando se consuma a ruptura com o sistema da *paideia* grega tradicional, em que o conjunto de conhecimentos (a enciclopédia do saber coletivo, como diria Eric Havelock) transmitia-se oralmente de geração em geração – mediante a recitação e a escuta de cantos poéticos de estilo formular, musicalmente pontuados, acompanhados às vezes de danças –, é todo um modo de aquisição do conhecimento que será rejeitado por Platão, já que repousava sobre um efeito “mimético” de comunicação afetiva (o autor, o executante – recitante ou ator – e o público de ouvintes identificando-se de alguma maneira com as ações, com os modos de ser, com os caracteres representados nas narrativas ou na cena).⁴³

Platão é herdeiro de uma tradição que considera que a impressão produzida por uma imagem depende do que ela figura, e não da maneira como figura. A imitação poética é, assim, temerária, porque o fruidor não tem controle sobre si, mas a imagem sim. Nesse sentido, toda educação se vê perante o problema das artes miméticas e de seus efeitos sobre os espectadores.

Poesia e música acabam engolfadas, na sentença platônica de condenação da mimesis, porque os modos de expressão oral, em sua organização rítmica e aspecto formular e musical, sua linguagem figurada e emotiva têm igualmente a capacidade de fascinar o auditório, “de enfeitiçá-lo [...] pela magia do verbo, a ponto de, por sua participação quase física nos modelos rítmicos, verbais, vocais, instrumentais que emprestam à comunicação, o próprio público ter a ilusão de viver o que é dito.”⁴⁴ A poesia musical é, assim, produtora de imagens ilusórias,⁴⁵ pura *goeteía* (magia). Música e poesia se divorciam. A confusão produzida pela mistura de palavras e ritmos ou de cores confirma a homologia entre os modos de expressão do poeta e do pintor, a mimesis figurativa de um e a representativa do outro.

A mimética oral, de forma ainda mais crítica que a visual, ao reproduzir os barulhos e o furor do mundo, e mesmo sons complacentes e amenidades acústicas, em sua variedade (*poikilía*) e representação (*eikasia*, último nível da hierarquia das formas de conhecimento, segundo a analogia com a linha segmentada, *Rep.* VI, 511e), gera almas múltiplas (*pollaploús*, *Rep.*, 397a 3-b 2), distantes da sabedoria e da verdade, vis (*Rep.*, 603b 5), porque faz do receptor um *mimetés*, embusteiro, mágico, ilusionista.

A crise do poeta como operador cultural alcança, em Platão, a culminância que resulta no descrédito da poesia, na popularização da prosa e na troca de operadores culturais: o poeta sai da cena pública, entra o filósofo.

O eterno advir das Musas

Na esteira do sistema platônico, o desprestígio do Parnaso perdurará por séculos. O caráter de cada Musa, desde o início precariamente

ligado aos gêneros poéticos, também se descola desses, quando as nove divindades se associam às esferas celestes. Cada uma assume seu lugar, nas nove esferas cósmicas. Nesta sistematização, depois que Urânia se assenta sobre a esfera das estrelas fixas, cada Musa reconhece o som de sua própria modulação e escolhe, conforme seu próprio *pulsus*, a esfera que lhe cabe.

Urânia e todas as outras musas estão conectadas com o mundo sideral. O primeiro Museion, em Crotona, é um local de culto às Musas e de ensino pitagórico. O pitagoricismo as exalta como exemplo de concórdia, de justiça e de acordo entre as partes, o que dota o culto das deusas de um precioso valor político que ainda transparece nos raros textos exotéricos da escola.

Desde a época helenística, de mudanças profundas, afirmação de novas dinâmicas sociais e profissões, o próprio *lógos* se simplifica, se aburguesa. Os discursos em prosa são todos *lógoi*. Constituem-se como logografia (jurídica, histórica, filosófica, científica). Os profissionais da palavra são mestres da retórica. A sabedoria se desloca mais uma vez para a aptidão. O *sophistés* e o *réthor* afastam ainda mais os poetas da vida pública, e as Musas, para seu Parnaso distante. A última menção a elas, na poesia grega antiga, se encontra no livro V das *Dionisiacas* (470–450 a.C.), de Nono de Panópolis. O tema são as bodas de Cadmo e Harmonia, às quais não podiam faltar as dançarinas celestes. Por estranho que pareça, a única musa referida pelo nome é Polimnia, que não dança propriamente, mas movimenta os dedos e, silenciosamente, desenhando figuras miméticas, “exprime em hábeis formas uma silenciosa sabedoria”. A dança de Polimnia não tem nada a ver com a de Terpsícore. Polimnia dá corpo a uma dança do silêncio; com o gesto, fala.

Roma é pura ação, agitação, movimento. A atividade intelectual se pragmatiza, torna-se útil à defesa de interesses diversos.

As Musas começam a se reabilitar, no quadro da eclética época tardo-antiga e romana, como símbolo da atividade intelectual. Na era imperial romana, além de cancelarem a sabedoria em geral, são valorizadas pelo conjunto de virtudes éticas que praticam – a convivência harmônica, a produtividade, respeito mútuo, cooperativismo etc. As Musas-planetas, plenamente sincretizadas às Camenas romanas, já no

séc. III a. C., circulam nas esferas do Império, com a função indispensável de preservar a memória das empresas gloriosas dos romanos. A assimilação cultural promoveu as ninfas latinas de divindades oraculares e dos partos a tutoras das artes, operação helenizante e “pitagórica”. As leis romanas, redigidas por Numa (716-612 a. C) no *De Fastis* sob evidente influência pitagórica, estão encharcadas de superstições e do misticismo astral das Camenas, que as inspiraram. Os astros regem a partir de então, declaradamente, a vida na Terra.

Eos poetas continuarão, por séculos, a ouvir estrelas.

Notas

¹ Wulf, O ouvido, p. 2.

² *Phórmnix* é a designação homérica para o mais tradicional tipo de lira, também denominado *kithara*.

³ Cf. Krausz, *As Musas: Poesia e divindade na Grécia arcaica*, pp. 143ss.

⁴ Os poemas homéricos foram registrados numa forma de escrita fonética (Grandensen, *Homero e a epopeia*, p. 96).

⁵ Grammatico, *El ver y el oír*, p. 43.

⁶ Não é fortuito que o tempo, na acepção de duração, mas também de medida do som, se designe *aiōn*. O que efetivamente constitui a matéria auditiva são as modificações acústicas e diferenças entre barulho, tonalidades e timbres que aparecem no “fluxo temporal”.

⁷ Outro sentido de *kleiō* é “abrir”, que é preservada, na esfera semântica aqui mencionada, referindo-se à abertura do ouvido, tanto quanto ao elemento sonoro que se lança à recepção eficaz (ser ouvido).

⁸ Assim como a voz individual, expressão plena de subjetividade, está ligada aos processos vegetativos do corpo e denuncia os movimentos da emoção, coletivamente a opinião pública tem o poder de consagrar ou excluir indivíduos. A primeira se assemelha à grafia (traço de identificação indissimulável); a segunda à cartografia (garantia de localização no espaço, equilíbrio e percepção de múltiplos fatores em interação).

⁹ Gebauer; Wulf, *Mimese na cultura*, 2004.

¹⁰ Wulf, O ouvido, 2007.

¹¹ *Ibidem*, p. 5.

¹² Ainda que o ouvido não se movimente exatamente, na ação de escutar (já que passivamente recebe os sons do mundo), é o sutilíssimo balanço das células ciliadas do ouvido interno que produz a audição. Por outro lado, a vibração das ondas sonoras que chega aos ouvidos repercute em todo o corpo. Do ponto de vista ontogenético, a orelha está pronta e o nervo auditivo co-

meça a funcionar antes de qualquer outro órgão dos sentidos. A partir do quarto mês e meio, o feto é capaz de reagir a estímulos sonoros.

¹³ A passividade está para o ouvir, assim como a atividade para o ver, o que, independentemente de qualquer sexismo, levou o filósofo e musicólogo Joachim-Ernst Berendt a falar do primeiro como um sentido feminino e do segundo como sentido masculino; o ouvir feminino-passivo, ligado à *passione*, paixão; o ver masculino-ativo, ao fazer, agir, poder (*apud* Baitello Jr., *A Cultura do ouvir*, 1999).

¹⁴ Segundo o antropólogo e anatomista norte-americano Ashley Montagu, a audição resulta de uma operação corporal que não depende exclusivamente do tímpano; toda a pele, como um radar tão sensível quanto o ouvido, ajuda a ouvir (*apud* Baitello Jr, *idem*).

¹⁵ Wulf, *op. cit.*, p. 5.

¹⁶ A expressão aparece em Plutarco (*Vida de Numa*, 2,22), referindo-se à desconfiança de alguns legisladores antigos (Licurgo, Sólon e Numa) em relação à escritura.

¹⁷ A expressão se encontra no rápido relato sobre a paixão de Antea, mulher de Preto, por Bele-rofonte (*Il.*, VI, 168-170). O herói se recusou ao assédio de Antea, mas esta narrou ao marido ter sido seduzida pelo hóspede. Preto enviou-o ao sogro com uma tabuinha, na qual grafara em “signos funestos” a sentença de morte do emissário.

¹⁸ Todo grande palácio dispunha de um aedo. Na *Iliada*, consta apenas uma referência a um cantor, Tamíris, a quem as Musas castigaram, tirando-lhe o canto e a memória sobre o uso da *phórminx*, por lhes ter subestimado o talento musical (*Il*, II, 594-6). A passagem sugere que o poeta gozava de certa autonomia, mas tinha de estar atento para não se chocar com limites traçados pela Musa. Na *Odisseia*, encontramos Fêmio, no palácio de Ulisses, e Demódoco, no de Alcínoo. Fêmio ilustra a subordinação do poeta aos Pretendentes, a Penélope e a Telêmaco: ele tem liberdade de propor o tema, mas deve se submeter também a cantar o que mais agrada aos ouvintes (Penélope pede-lhe que não evoque a ausência de Ulisses) e o poema mais recente – opinião de Telêmaco. (*Od.*, I, 346-52). A obra cita ainda (*Od.* III, 253-275) o cantor anônimo que Agamemnon, ao partir para Troia, deixou em Micenas, como guardião de sua mulher. Clitemnestra sucumbe à sedução de Egisto somente quando o aedo é deportado para uma ilha deserta. A citação confirma o prestígio do poeta na Grécia arcaica, mas também a fragilidade de sua posição, à mercê de reviravoltas políticas.

¹⁹ A dimensão do presente fica por conta de outro profissional da palavra, o arauto, ao lado do poeta, que canta o passado, e do adivinho, que prevê o futuro. Os três são considerados *demioergoi* (profissionais), porém, dentre eles, o poeta é o operador cultural por excelência, porque tem a capacidade de usurpar a palavra dos outros dois.

²⁰ Homero, *Il.*, I, 70; Hesíodo, *Teog.*, 32.

²¹ Cabe aqui mencionar que “Hesíodo escreveu no mesmo metro e no mesmo tipo de grego que Homero, e utiliza material tradicional, porém seus poemas representam provavelmente as primeiras composições europeias puramente literárias” (Grandsden, K. W. Homero e a epopeia. In: Finley, M. I. *O legado da Grécia – uma nova avaliação*. p. 106).

²² Gonçalves e Souza, *Música e poesia na obra de Homero*, p. 15.

²³ Marcel Detienne (*A Invenção da mitologia*, pp. 69-70) explica que, pela importância do ouvir nos tempos arcaicos, mesmo o surgimento da escrita na Grécia não fez declinar o gosto pela escuta até o séc. IV a. C., ao menos. O teatro, os tribunais, as orações e recitais em celebrações

públicas, as palestras nos ginásios, incorporados ao calendário cívico e ao planejamento urbano, na Grécia antiga, dão prova disso.

²⁴ Detienne, *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*, p. 57.

²⁵ Cf. Freire, S. J. A. *Gramática grega*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 250.

²⁶ M^a. de Fátima Díez Platas se apoia no indologista Jan Gonda para apresentar o epíteto como um artefato do *épos* antigo capaz de “tipificar e expressar uma opinião, embelezar e contribuir para a inteligibilidade de uma passagem, sem interromper o curso da narrativa ou o movimento do poema com um longo parêntese, ou sobrecarregá-lo com uma pesada descrição” (*Naturaliza y feminidad. Los epítetos de las Ninfas en la épica griega arcaica*, p. 19).

²⁷ Há diversos tipos de epítetos. Mesmo os que parecem irrelevantes podem justificar “a análise de seu uso, na relação com o sujeito a que acompanha e ao contexto” e levar a interessantes conclusões (Díez Platas, op. cit., p. 31). Foi o que realizou a pesquisadora, ao levantar todos os epítetos homéricos referentes aos cabelos das ninfas: “seu uso não é meramente aleatório”, pois “leva em seu interior uma conotação especial sobre a feminilidade e acerca da relação da mulher com a maternidade, com o desejo e com o homem” (p. 33).

²⁸ Cada um desses epítetos chama para a prece acepções que correspondem ao ímpeto vingativo do sacerdote troiano e ao que sucederá no episódio. Chama atenção o último, “simitiano”, que significa “matador de ratos”, epíteto muito antigo, provável vestígio da fase zoomórfica da religião aqueia, na qual Apolo pode ter sido cultuado sob a forma de um gato.

²⁹ Grandensen, Homero e a epopeia, p. 83.

³⁰ *Od.* II, 1; III, 404 e 491; IV, 306; V, 121, apenas nos cinco primeiros cantos da obra.

³¹ Na *Odisseia* o vaticínio é repetido por Zeus (V, 41-42), Hermes (V, 114-115), Nausícaa (VI, 314-315) e Atená (VII, 76-77) para Ulisses.

³² Op. cit., p. 32.

³³ *Phémios* (*Od.* I, 154, 337 etc), derivado de *phés* (“tornar algo ou a si próprio visível, famoso, através da voz/palavra”), o cantor do palácio de Ulisses, também se relaciona com *Polyphēmos*, “de quem muito se fala”, ou “o que fala demais”. Na versão homérica, o ciclope se perde por dar trela a Ulisses, que o enreda numa armadilha verbal, símile muito ao gosto dos gregos (cf. cena do tapete em Êsquilo, *Ag.*, 905-974). O caso de Fêmio é mais complexo, como observado acima, na nota 26. Para que Ulisses o poupe, na chacina dos Pretendentes, ele se define como *autodidaktos* (*Od.*, XXII, 347-8), no sentido de ser tomado pela espontaneidade e improvisação, na performance melopoética.

³⁴ O relato de Hesíodo (*Teog.*, 27-79) se tornou canônico quanto ao número, aos teônimos e à correspondência em relação aos gêneros literários, especificamente, e aos tipos do saber mais valorizados, na Antiguidade. Mas as ligações de cada musa em particular com os talentos que elas representam são precários, dados a notáveis variações.

³⁵ Frutiger, *Les Mythes de Platon*, p. 233.

³⁶ Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica*, pp. 208-215.

³⁷ *apud* Souza, *Dioniso em Creta*, p. 294.

³⁸ Uma boa instrução sobre o tema se encontra no amplo estudo de Roosevelt Rocha que antecede sua tradução de *Sobre a música* de Plutarco (2010). Cf. também *Rep.* III, 410a; *Leis*, VII.

³⁹ Roosevelt, *Sobre a música*, p. 74.

⁴⁰ Zyphe Barros do Nascimento (As Musas: fonte de inspiração para Platão, pp. 162-163) explica a querela: de um lado, os pitagóricos, defendendo o parentesco entre astronomia e música; de outro, os empiricistas, "colocando os ouvidos à frente do espírito" (*Rep.* 531b).

⁴¹ Nascimento, *op. cit.*, p. 164.

⁴² Vernant, Nascimento de imagens, p. 53.

⁴³ Vernant, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁴ Vernant, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁵ O mesmo vale para a retórica (cf. *Górgias*, Elogio de Helena, 10).

Referências bibliográficas

BAITELLO Jr., N. A Cultura do ouvir. In: BENTES, I.; ZAREMBA, L. (Orgs.). *Rádio Nova. Constelações da Radiofonia Contemporânea 3*. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO: Publique, 1999. <http://www.radioeducativo.org.br/artigos/norval.pdf>

DETIENNE, M. *A invenção da mitologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

_____. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

DIES, A. *Autour de Platon*. Paris: Les Belles Lettres, 1972.

DIEZ PLATAS, M. F. Naturaleza y feminidad. Los epítetos de las Ninfas en la épica griega arcaica. In: *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* (10). Madrid: Universidad Complutense, 2000. p. 19-38.

DROZ, G. *Os mitos platônicos*. Brasília: Editora da UnB, 1997.

FINLEY, M. I. (org.). *O legado da Grécia*. Brasília: Editora da UnB, 1998.

_____. *O mundo de Ulisses*. Lisboa: Presença, 1965.

FREIRE, S. J. A. *Gramática grega*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FRUTIGER, P. *Les Mythes de Platon. Étude philologique et littéraire*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1930.

GEBAUER, G.; WULF, C. *Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas*. São Paulo: Annablume, 2004.

GONÇALVES, A. T. M. e SOUZA, M. M. Música e poesia na obra de Homero: Novas perspectivas na análise da *Iliada* e da *Odisseia*. In: *História: Questões & Debates*. n. 48/49. Curitiba: Editora UFPR, 2008. p. 15-35.

GRAMMATICO, G. *et alii. El ver y el oír en el mundo clasico*. Santiago/Chile: Editorial Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1995.

GRANDENSEN, K. W. Homero e a epopeia. In: FINLEY, M. I. (org.). *O legado da Grécia – Uma nova avaliação*. Brasília: Ed. da UnB, 1996.

- HAVELOCK, E. *A tradição da escrita na Grécia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- KRAUSZ, L. *As Musas: Poesia e divindade na Grécia arcaica*. São Paulo: EdUSP, 2007.
- MAZON, P. *Introduction à l'Iliade*. Paris: Les Belles Lettres, 1967.
- NASCIMENTO, Z. B. C. As Musas: fonte de inspiração para Platão. In: *Cadernos de Atas da ANPOF*, nº 1, 2001. p. 158-166.
- PEREIRA, M. H. R. *Estudos de História da Cultura Clássica: Cultura Grega*. vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Ma. Helena da Rocha Pereira. 7. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- _____. *Oeuvres complètes*. XIII vols. Paris: Les Belles Lettres, 1957.
- PLUTARCO. Sobre a música. In: *Obras morais: Sobre o afecto aos filhos; Sobre a música*. Trad., introd. e notas de Roosevelt Rocha. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010. p. 64-219.
- SOUZA, E. *Dioniso em Creta*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.
- VERNANT, J. -P. Nascimento de imagens. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 51-86.
- VIDAL-NAQUET, P. *O mundo de Homero*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- WULF, C. "O ouvido". In: *Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*. n. 9. São Paulo, março de 2007. <http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh9/artigo.php?dir=artigos&id=WulfPort>

Resumo

Partindo de uma reflexão sobre a precedência ontogênica do ouvido sobre o olho e das particularidades de um conhecimento pautado pelo critério da sonoridade, este artigo pretende demonstrar o íntimo consórcio entre música e poesia, na era em que as Musas eram a principal referência para o estro poético. Como, no contexto da Antiguidade, alterações da imagem social do poeta acompanham a passagem da tradicional poesia musical ao divórcio entre as duas interfaces do poético.

Palavras-chave

Musas; música e poesia; cultura do ouvir; *sophia* musical; mimesis acústica.

Recebido para publicação em
março de 2011

Abstract

Starting from a discussion on the ontogenetic precedence of the ear over the eye and the particularities of an "acoustic wisdom", this article intends to demonstrate the intimate consortium between music and poetry, in the era in which the Muses were the main reference for poetic estrus. How, in the context of Antiquity, changes in the social image of the poet follow the transition from traditional musical poetry to the divorce between the two interfaces of the poetic.

Keywords

Muses; music and poetry; culture of listening; musical *sophia*; acoustic mimesis.

Aceito em
julho de 2011

SOBRE OS AUTORES

Antonio Jardim (Editor convidado) é torcedor apaixonado e tricampeão brasileiro do Fluminense Futebol Clube. É também músico, compositor, filósofo, doutor em Poética, professor de Teoria Literária na Faculdade de Letras da UFRJ e Filosofia da Educação na Faculdade de Educação da UERJ. e-mail: antoniojjardim@gmail.com

André Lira (Editor convidado) é Mestre em Poética pela Letras/UFRJ, com a dissertação *Poética e morte na era do ciborgue*. Graduiu-se em Letras/Literaturas pela mesma instituição. É ensaísta e poeta, tendo poemas publicados em diversas antologias, além de revisor *freelancer*. Recentemente lançou *Poesia entre-vista* (Multifoco, 2012), um livro de entrevistas em torno de poesia, educação e pensamento. É co-editor do *Dicionário de Poética e Pensamento*, organizado pelo Prof. Manuel Antônio de Castro, e membro do Núcleo Interdisciplinar de Estudos de Poética (NIEP). e-mail: andre.o.branco@gmail.com

Carlinda Fragale Pate Nuñez é professora adjunta de Teoria da Literatura e, atualmente, vice-coordenadora do Doutorado em Literatura Comparada da UERJ. Fez mestrado e doutorado em Literatura Comparada na UFRJ. É autora de *Electra ou uma constelação de sentidos* (Goiânia: Editora da UCG, 2000). Organizou, entre outras coletâneas, *Armadilhas ficcionais: modos de desarmar* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2004) e *Espaço e literatura: inscrições da cultura na paisagem* (com Francisco Venceslau dos Santos. Rio de Janeiro: Caetés, 2010). e-mail: nunez@unisys.com.br

Celso Garcia de Araújo Ramalho é Doutor e Mestre em Letras (Poética) pela UFRJ. Bacharel em Música com habilitação em violão pela UFRJ e Licenciado em Educação Artística com habilitação em Música pelo Conservatório Brasileiro de Música. Professor Adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo do Centro de Artes no Departamento de Teoria da Arte e Música. Coordenou o projeto de pesquisa “Saber Música(?)”, com apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa do Espírito

Santo (FAPES), desenvolvendo pesquisa na área de teoria da música a partir da reflexão dos conceitos de Linguagem, Música e Cultura, e que originou a tese *Música: escuta para linguagem* defendida em fevereiro de 2009. Integra a equipe do NIEP – Núcleo Interdisciplinar de Estudos de Poética (UFRJ). e-mail: celramalho@bol.com.br.

Eduardo Augusto Giglio Gatto é Doutor em Ciência da Literatura – Poética, com a tese *Caminhos do ser: música e abismo*. Atualmente é professor de Educação Artística do CEFET/RJ. Como músico e pesquisador, participa dos grupos Música Surda e Camerata de Violões. e-mail: eduardogatto@oi.com.br

Emmanuel Carneiro Leão, filósofo, ensaísta e tradutor, é um dos mais proeminentes pensadores brasileiros, autor dos livros *Aprendendo a pensar*, *Filosofia grega – uma introdução*, entre outros. Ex-aluno de Martin Heidegger na Universidade de Freiburg, é hoje um de seus principais tradutores brasileiros. Atualmente é professor emérito da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Flavio Barbeitas é músico e professor adjunto na Escola de Música da UFMG. Mestre em Música (UFRJ) e Doutor em Estudos Literários (UFMG/Università di Bologna), atua nos níveis de Graduação e Pós-Graduação nas linhas de pesquisa *Performance Musical* e *Música e Cultura*. e-mail: flaviobarbeitas@ufmg.br

Gaspar Paz é doutor em Filosofia pela UERJ, mestre em Musicologia pela UFRJ e licenciado em Filosofia pela UFRGS. Co-organizador dos livros: *Arte brasileira e filosofia*. Espaço aberto Gerd Bornheim (Rio de Janeiro: Uapê, 2007) e *Música em debate*. Perspectivas interdisciplinares (Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2008).

Jun Shimada (Editor convidado) é mestre em Poética (Ciência da Literatura) na Universidade Federal do Rio de Janeiro, com projeto acerca do romance *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, e a questão da educação. Deu aulas de literaturas de língua inglesa como professor substituto de Departamento de Letras Anglo-germânicas da UFRJ. e-mail: jun@ufrj.br

Kátia Rose Pinho é poeta. Fez seu doutorado em Ciência da Literatura (Poética) pela UFRJ, Mestre em Teoria Literária pela UFPE, professora adjunta de Teoria Literária da Universidade Federal do Tocantins, Campus de Porto Nacional. Membro do Núcleo Interdisciplinar de Estudos Poéticos (NIEP)/UFRJ, líder do Grupo de Pesquisa Percurso Poético Pensante/ UFT. e-mail: katiarosepinho@gmail.com

Lílian Do Valle é Professora Titular de Filosofia da Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Autora, entre outros títulos, de *Enigmas da educação* (Belo Horizonte: Autêntica, 2002). e-mail: lilidovalle@gmail.com

Manuel Antônio de Castro é professor aposentado da área de Poética, no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ. Doutorou-se com a tese *O acontecer poético – a história literária* (Antares, 1982), é autor do Dicionário de Poética e Pensamento (www.dicpoetica.letras.ufrj.br) e fundador do NIEP – Núcleo Interdisciplinar de Estudos de Poética/UFRJ. Publicou recentemente o livro *Arte: o humano e o destino* (Tempo Brasileiro, 2012), e foi homenageado pelos seus alunos e colegas com os livros de ensaios *Permanecer silêncio* (Confraria do Vento, 2011) e *Poética e diálogo: caminhos de pensamento* (Tempo Brasileiro, 2011), devido aos seus quarenta anos de magistério e desenvolvimento de uma Poética da Poiesis. e-mail: profmanuel@gmail.com

Márcia Sá Cavalcante Schuback é professora titular do Departamento de Filosofia da Södertörn University College, na Suécia. Seus principais interesses de pesquisa incluem o idealismo alemão, a fenomenologia hermenêutica, a filosofia antiga e a filosofia contemporânea, com ênfase na relação entre filosofia, poesia e arte. É também tradutora de obras de filosofia alemã como *Ser e Tempo*, de Heidegger (editora Vozes, edição revisada de 2006). Além de inúmeros artigos publicados em revistas nacionais e internacionais especializadas em filosofia, é autora dos livros *O começo de Deus* (Vozes, 1998), *Para ler os medievais: ensaios de hermenêutica imaginativa* (Vozes, 2000), *Lovtal till intet: essäer i filosofisk hermeneutik* (Glänta, 2006). É membro da equipe de direção do programa de pesquisa “Time, memory and representation” (www.histcon.se). e-mail: marcia.cavalcante@sh.se

Maya Suemi Lemos é mestre e doutora em História da Música e Musicologia pela Université de Paris IV – Sorbonne, professora adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ e ocupa cargo de Especialista em Assuntos Culturais na Fundação Nacional de Artes – FUNARTE. Desenvolve suas pesquisas nos campo da Música, Arte e Poética na era moderna. e-mail: mayasuemi@gmail.com

Ronaldes de Melo e Souza é doutor e professor associado de Literatura Brasileira da UFRJ nos programas de Graduação e Pós-Graduação. É autor dos livros *Ficção e Verdade: diálogo e catarse em Grande sertão: veredas* (Clube de Poesia de Brasília, 1978), *O romance tragicômico de Machado de Assis* (EdUERJ, 2006), *A saga rosiana do sertão* (EdUERJ, 2008), *A geopoética de Euclides da Cunha* (EdUERJ, 2009) e *Ensaio de poética e hermenêutica* (Oficina Raquel, 2010). É também um dos organizadores do livro *Veredas no sertão rosiano* (7Letras, 2007). e-mail: ronaldesmelo@uol.com.br

Samuel Araújo é músico e professor associado na Escola de Música da UFRJ, onde coordena o Laboratório de Etnomusicologia. Com publicações em livros e periódicos no Brasil e no exterior, também coordena o grupo de pesquisa interinstitucional (UFRJ, UFF e UERJ) Reflexão, Ação e Política, em projeto sobre conceitos de democratização e políticas culturais no Brasil. e-mail: araujo.samuel@gmail.com

CHAMADA DE ARTIGOS PARA OS PRÓXIMOS NÚMEROS
Submissões via e-mail: ciencialit@gmail.com

Ano XVI, N. 26, Jan.-Jun. 2012

LITERATURA E PSICANÁLISE:
DE UMA RELAÇÃO QUE NÃO FOSSE DE APLICAÇÃO

Editoras convidadas: Flavia Trocoli (UFRJ) e Suely Aires (UFRB)

Se o inconsciente é um leitor e se Freud fez um ato sem precedentes de transformar narrativas literárias em teoria, como quer Shoshana Felman, é ainda em Freud que podemos delinear, pelo menos, dois modos de relacionar a literatura e a psicanálise, a saber: a literatura como modo de formalização da teoria psicanalítica (da tragédia ao complexo ou do efeito de estranho no conto ao conceito de estranho no ensaio), a psicanálise aplicada à vida e à obra do autor (“Dostoievski e o parricídio”). No tocante à complexa relação, nem Freud escapou à tentação da explicação. Se Freud, leitor de romances do século XIX, escreveu casos, Lacan, leitor de Mallarmé, James Joyce e Marguerite Duras, forjou um estilo em que literatura e psicanálise estão em relação de heterogeneidade e de disjunção. Longe da aplicação, o leitor é convocado a uma prática e a uma ética que é a de cada um a *fazer com*. Evocamos aqui o gesto de Lacan fazendo dele um convite a pensar e a formalizar uma relação entre literatura e psicanálise que não fosse de aplicação.

Prazo para envio de artigos: 20 de abril de 2012.

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS

Terceira Margem recebe artigos e resenhas inéditos em língua portuguesa enviados para o e-mail ciencialit@gmail.com. O Conselho Editorial encaminha a pareceristas *ad hoc* os trabalhos propostos, excluindo os dados de identificação.

Padronização

1) *Extensão (contagem de caracteres incluindo espaços)*

- Artigos: entre 20.000 e 50.000 caracteres.
- Resenhas: entre 5.000 e 20.000 caracteres.

2) *Sequência de itens*

- Título do trabalho em caixa alta, centralizado.
- Nome do(s) autor(es) em caixa alta e baixa, alinhado à esquerda.
- Dados do(s) autor(es), incluindo departamento, instituição e e-mail, em caixa alta e baixa, alinhados à esquerda.
- Corpo do texto com notas ao fim do documento.
- Subtítulos (se houver) em negrito, alinhados à esquerda, com 3 entrelinhas acima e 2 entrelinhas abaixo.
- Referências bibliográficas (opcional).
- Resumo de aproximadamente 6 linhas.
- Palavras-chave (de 3 a 5 termos separados por ponto-e-vírgula).
- *Abstract* de aproximadamente 6 linhas.
- *Key words* (de 3 a 5 termos separados por ponto-e-vírgula).
- Nota sobre o(s) autor(es) contendo nome, titulação, cargo, instituição, atividades e publicações mais importantes.

3) *Formatação*

- Arquivo Word (.doc); página A4; margens laterais 3,0 cm; entrelinha 1,5; alinhamento à esquerda; fonte Times New Roman; corpo 12.
- Adentramento 1 para assinalar parágrafo.

- Citações com até 3 linhas no corpo do texto e entre aspas, citações com mais de 3 linhas destacadas com adentramento 1, corpo 11 e 2 entrelinhas acima e abaixo.
- Notas em corpo 10, no fim do documento.
- Referências bibliográficas podem ser apresentadas de duas maneiras. 1) Caso não conste no texto o item “Referências bibliográficas”, as referências completas das obras mencionadas vêm em notas ao fim do documento. 2) Caso se opte por incluir o item “Referências bibliográficas”, as menções às obras citadas ao longo do texto devem resumir-se, nas notas, à indicação de sobrenome do autor, título e página (por exemplo: Compagnon, *O demônio da teoria*, p. 149).

4) Referências bibliográficas conforme as normas da ABNT (NBR 6023)

- Livro
 BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas, v. 3).
 BARTHES, Roland et al. *Literatura e realidade (que é o realismo)*. Apresentação Tzvetan Todorov. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.
- Capítulo de livro
 LAFETÁ, João Luiz. Três teorias do romance: alcance, limitações, complementaridade. In: _____. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Organização Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004. p. 284-295.
- Artigo em coletânea
 LIPPARD, Lucy R. Trojan Horses: Activist Art and Power. In: WALLIS, Brian (Ed.). *Art after Modernism: Rethinking representation*. New York: The Museum of Contemporary Art; Boston: Godine, 1984. p. 341-358.
- Artigo de jornal
 FISCHER, Luís Augusto. Nobreza do samba. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 05 jul. 2009. Mais!, p. 3.

- Artigo em revista impressa

HIRT, André. Le retrait et l'action (Marx et Hölderlin). *Alea: estudos neolatinos*: revista do Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 304-324, jul.-dez. 2008.

- Artigo em meio eletrônico

DUARTE, Livia Lemos. O narrador do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. *Revista Garrafa*: revista virtual do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, Rio de Janeiro, n. 5, jan.-abr. 2005. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/index_revistagarrafa.htm>. Acesso em: 10 jul. 2007.

- Trabalho apresentado em evento

SANTIAGO, Silviano. O intelectual modernista revisado. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA FACULDADE DE LETRAS DA UFRJ, 1., 1987, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1989. Palestra. p. 79-87.

- Trabalho apresentado em evento em meio eletrônico

ANDRADE, Paulo. Travessia e impasse: a tradição modernista na poesia de Sebastião Uchoa Leite. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: TRAVESSIAS, 11., 2004, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: ABRALIC; UFRGS, 2004. 1 CD-ROM.

- Dissertação e tese

TELLES, Luís Fernando Prado. *Narrativa sobre narrativas: uma interpretação sobre o romance e a modernidade (com uma leitura da obra de António Lobo Antunes)*. 2009. 526 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2009.