

Flavio Barbeitas

A MÚSICA HABITA A LINGUAGEM:

TEORIA DA MÚSICA E NOÇÃO DE MUSICALIDADE NA POESIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras

Área de Concentração: Literatura Comparada

Orientadora: Prof^a Dra. Maria Antonieta Pereira (UFMG)

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2007

Ficha Catalográfica

Barbeitas, Flavio.

A música habita a linguagem: Teoria da música e noção de musicalidade na poesia / Flavio Barbeitas – Belo Horizonte, 2007.

ix, 201 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada)
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Faculdade de Letras, 2007.

Orientadora: Maria Antonieta Pereira

1. Música. 2. Poesia. 3. Teoria da música 4. Linguagem

I. Pereira, Maria Antonieta (Orient.). II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

A música habita a linguagem:
Teoria da música e noção de musicalidade na poesia

por
Flávio Barbeitas

Tese defendida e aprovada, em 28 de março de 2007 pela banca examinadora
constituída pelos professores:

Prof^a. Dra. Maria Antonieta Pereira – Orientadora

Prof^a. Dra. Leda Maria Martins

Prof^a. Dra. Rosângela Pereira de Tugny

Prof. Dr. Antonio José Jardim e Castro

Prof. Dr. Werner Aguiar

Prof. Dr. Oiliam José Lanna (suplente)

Prof. Dr. Paulo Sérgio Malheiros dos Santos (suplente)

AGRADECIMENTOS

A toda a minha família, pelo apoio e pela presença

À minha caríssima Myriam de Filippis, pelo carinho, pela imensa generosidade e pelas incontáveis vezes em que sua ajuda foi absolutamente decisiva, inclusive para o sucesso deste trabalho

À Débora, pelo apoio e compreensão ao longo desses intensos quatro anos

A Maria Antonieta, orientadora da tese, pelo companheirismo, pelo incentivo, pela confiança e pelo acolhimento generoso do desafio

A Antonio Jardim, por despertar em mim a inquietude intelectual de que é fruto esta tese

Aos queridos amigos da Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Roberto Mulinacci, Vincenzo Russo e Roberto Vecchi, pela recepção calorosa e pela ajuda inesquecível durante a minha permanência na Itália

A Roberto Vecchi, co-orientador, um agradecimento especial que quer ir além das mui preciosas indicações bibliográficas para abranger o belíssimo exemplo que me deu de dignidade profissional, de solidariedade humana e de responsabilidade social e política

Ao Departamento de Instrumentos e Canto da Escola de Música da UFMG, em especial aos colegas violonistas, pela disponibilidade em suprir a minha ausência no período em que estive de licença

Ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários e aos docentes da Faculdade de Letras da UFMG pela corajosa e louvabilíssima abertura em receber “estrangeiros” na terra literária

À CAPES, pelo apoio do estágio doutoral no exterior

A todos os meus amigos.

POEMA

*No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ele
delira. E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é voz de fazer
nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio.*

Manoel de Barros
(O livro das ignoranças - VII)

Sumário

Resumo	vii
Abstract	viii
Introdução	
MÚSICA E TEORIA EM QUESTÃO.....	1
Capítulo I	
O SOM NA PALAVRA, A MÚSICA NA LINGUAGEM.....	21
<i>Preliminares</i>	21
<i>A comparação entre música e literatura</i>	33
<i>A música e a crítica cultural</i>	35
<i>A melopoética</i>	41
<i>O musical (no) literário</i>	45
<i>Música e poesia</i>	49
<i>A renovação da linguagem na poesia moderna</i>	53
<i>Palavra e som: conjunção originária</i>	54
<i>Palavra e som: disjunção logocêntrica</i>	59
<i>Música, memória e verdade</i>	62
<i>As Sereias: linguagem e escuta</i>	70
Capítulo II	
A MÚSICA E A DES-VOCALIZAÇÃO DO LOGOS.....	79
<i>A preponderância da visão sobre a audição no Ocidente</i>	83
<i>A questão da voz e do som e sua relação com o logocentrismo</i>	99
<i>O tema da voz em diálogo crítico com Derrida</i>	108
Capítulo III	
A NOÇÃO DE MUSICALIDADE NA POESIA MODERNA.....	124
<i>Música e poesia na crise da Estética e da História</i>	124
<i>A linguagem e a quebra do pacto mimético</i>	132
<i>Mallarmé</i>	139
<i>Nietzsche</i>	144
<i>O anseio musical da linguagem poética</i>	146
<i>O “verso polifônico” de Mário de Andrade</i>	162
<i>A musicalidade na poesia concreta</i>	172
Conclusão	192
Bibliografia	197

Resumo

A tese propõe uma discussão da relação entre música e linguagem, colocando em perspectiva crítica a tendência contemporânea de classificação apriorística da música, no quadro epistemológico, como um sistema semiótico. De um lado, acentuando o fato de a linguagem verbal e a música compartilharem a sonoridade, o trabalho busca evidenciar elementos que podem ser qualificados como musicais e que atuam na linguagem ainda antes de se integrarem na engrenagem de significação e codificação, como é o caso da voz. De outro, explorando a noção de musicalidade que permeia a teoria da poesia, a tese indica que o valor musical de um poema costuma justamente estar ligado à capacidade de a linguagem poética escapar à lógica férrea da representação e da significação unívoca, em proveito da exploração da ambigüidade e do potencial de movimento da palavra, com suas múltiplas direções e sentidos.

Por essa dupla via, questiona-se exatamente o primado da representação e da significação (logocentrismo) – pelo qual a música foi progressivamente relegada a um plano secundário na classificação ocidental do conhecimento – e discutem-se as bases em que historicamente se estabeleceu a chamada teoria da música.

Abstract

This thesis proposes a discussion about the relationship between music and language taking into account a critical perspective of the contemporary tendency towards an aprioristic classification of music as a semiotic system. On the one hand, pointing out the fact that verbal language and music share sonority, this work seeks to evidence elements which can be considered musical and act in language before they are integrated into the gear of codification and signification, as it is the case of voice. On the other hand, exploring the notion of musicality that pervades theory of poetry, the thesis indicates that the musical value of a poem is usually related to the capacity of poetical language to escape the relentless logic of representation and of univocal signification for the benefit of exploring ambiguity and movement potential of word in its multiple directions and senses.

Throughout this double path, it is questioned exactly this pre-eminence of representation and signification (*logocentrism*) – through which music has been progressively relegated to a secondary level in the Western classification of knowledge – and it is discussed the basis on which the so called music theory has been historically established.

INTRODUÇÃO

MÚSICA E TEORIA EM QUESTÃO

Esta tese, como não poderia deixar de ser, é a resposta a um incômodo fundamental do seu autor. Incômodo que, em poucas palavras, pode ser assim resumido: a percepção do descompasso entre o caráter universal e primordial do fenômeno musical e a incapacidade que a epistemologia ocidental, o saber instituído, a teoria que é produzida nas universidades, tem de corresponder a essa realidade. Em uma pergunta: como pode algo que não apenas é muito próximo ao homem, mas que, na verdade, lhe é constitutivo, ser ainda tratado com estranheza pelas teorias da cultura em geral? Decomponho o que acabo de dizer em duas partes para melhor explicar a situação. Sobre a universalidade da “música” (as aspas abrem espaço para toda a multiplicidade de tipos e sistemas de organização musical que existem no mundo), para que não se pense que a afirmação seja um pressuposto arbitrário, cito a embasada opinião de Francesco Giannattasio, etnomusicólogo italiano:

A “revolução antropológica” que caracterizou o último século, consentindo às diversas culturas um desvelamento recíproco, permitiu, entre outras coisas, constatar que *não existem sociedades, por mais restritas e isoladas que possam ser, desprovidas de alguma forma expressiva musical*. Em outros termos, é hoje possível compreender que a música constitui um “universal” do comportamento humano, como a linguagem ou a organização social.¹

É verdade que essa “revolução antropológica” é um fato relativamente recente, data do século XX, de acordo com a própria citação. Todavia – e já entro na segunda parte do meu incômodo –, mesmo bem antes dela, portanto antes da comprovação de sua universalidade, a música, considerada apenas no âmbito europeu/ocidental, sempre foi avaliada como secundária no quadro dos saberes; nitidamente inferiorizada quanto aos discursos fortes e centrais, como a filosofia e a ciência, e, até no setor restrito das Artes, diminuída em relação à literatura e às artes visuais. Teremos oportunidade de examinar os motivos desse desprestígio

¹ Francesco GIANNATTASIO. *Il concetto di musica*, p. 20 (grifo nosso). Todas as traduções de originais italianos, nesta tese, foram realizadas pelo autor.

ao longo do trabalho. Por ora é necessário caracterizar melhor o isolamento, ou pelo menos a dificuldade de inserção da música – e conseqüentemente dos estudos musicais – nas discussões mais amplas sobre a cultura.

Um exemplo bem próximo que pode nos introduzir nesse contexto problemático é o dos Departamentos de Música na universidade brasileira. Não é difícil constatar que na sua produção ainda rareia uma reflexão mais aprofundada e desafiadora sobre a própria *música*, sobre a *musicalidade*, e até sobre as condições históricas e sócio-culturais do *fazer musical* – e, isso, mesmo levando-se em conta o fato de a música ser manifestação absolutamente relevante no contexto cultural brasileiro. Os cursos superiores da área se organizam quase que exclusivamente em torno da *prática* da música e visam principalmente à formação de instrumentistas e compositores dentro, sobretudo, de uma concepção eminentemente técnica. Mesmo as Licenciaturas, destinadas à formação de professores, ainda não responderam com a devida ênfase ao imperativo de colocar em questão aquilo que seus egressos deverão “ensinar” nas escolas, sobretudo em razão do conflito natural que se instala nessas últimas e que resulta do cruzamento, ali, de diferentes realidades culturais. Pois colocar em questão a música significaria, de saída, aprender a dispô-la sempre na relação com o homem e com a cultura, abdicando de uma visão neutralista que a vê, acima de tudo, como uma “linguagem” pura e específica, uma dada manifestação estética. Essa profundidade de questionamento ainda permanece alheia à realidade universitária dos cursos de Música.

Esclareço imediatamente que nada tenho contra o fato de se formarem intérpretes e compositores *stricto sensu* – aqueles que, por assim dizer, *fazem* música, sabem tocar um instrumento e compor –, muito pelo contrário, até porque foi essa a minha própria formação profissional. E é óbvio que, para um curso de música, o objetivo principal deve ser mesmo esse. O problema que identifico é uma espécie de consenso geral, muito enraizado, de que nada se ganha com a reflexão crítica sobre a prática musical e seus fundamentos, que ela em

nada contribui para o desenvolvimento da criatividade, da expressão e da sensibilidade musical. O problema está também num certo estímulo à aversão incondicional à teoria, tachada de discurso inútil para o entendimento da música. Uma aversão que se alimenta, sem dúvida alguma, de incompreensão e ignorância, como se pode observar emblematicamente pela confusão que ronda o significado usual da expressão “teoria da música”, inclusive na sua aplicação disciplinar.

Uma rápida passada de olhos nos manuais que pomposamente carregam no título a expressão “Teoria Musical” pode ser o suficiente para atestar isso: no mais das vezes, o que neles se apresenta é, ainda hoje, com maior ou menor sucesso, a mera exposição das regras da escrita, da notação, do documento, do código que recebe o nome de partitura. No melhor dos casos, mas sempre mantendo a âncora firme da notação, “teoria da música” pode significar, genericamente, o conjunto das disciplinas (Harmonia, Contraponto, entre outras) que regulam a estruturação do discurso musical, sem nunca, contudo, superar a barreira que transforma a música num sistema fechado em si mesmo, à parte das artes e do mundo, como se disse anteriormente. Uma opinião comum entre os músicos é que, fora daí, uma discussão teórica sequer lhes interessa, servindo, muito antes, de assunto para sociólogos, filósofos ou antropólogos. A arte musical seria, por esse modo de ver as coisas, essencialmente estranha ao discurso verbal e deixaria de existir onde este impera; logo, a música deveria “naturalmente” exaurir-se com a sua própria realização, ou seja, numa espécie de universo a-lógico dos sons ao qual estariam, então, supostamente dedicados os cursos técnicos e universitários.

Em uma palavra, pode-se dizer que o ensino institucionalizado ou universitário de música é um exemplo cabal de apego a uma férrea lógica disciplinar e ultra-especializada – portanto excludente – avessa, dentro do cenário epistemológico, aos movimentos de conexão em rede que caracterizam as abordagens mais contemporâneas (*multi*, *inter* e sobretudo

transdisciplinares) as quais vem progressivamente se impondo por uma demanda da inflação praticamente incontrolável do conhecimento que caracteriza a atualidade.²

Mas a questão ainda vai bem além disso: antes de ser um problema apenas do ensino – problema que, nesse caso, poderia ser eventualmente resolvido com o passar do tempo e à custa de boas reformas curriculares – os obstáculos a uma teorização sobre a música decorrem de uma conjuntura mais ampla e têm a ver com toda uma tradição e uma configuração cultural. A esse propósito, li recentemente uma passagem de Edward Said, no conjunto de uma das suas conversas com seu amigo, o reconhecido regente Daniel Barenboim, a qual retrata bem a ambigüidade e as dificuldades em que se vê o homem moderno comum, mas também o intelectual “logicamente” treinado, diante da música e da realidade que ela estabelece:

Esse é um dos motivos por que hoje em dia, ao menos no Ocidente, a música está separada das outras artes. A música requer um tipo específico de educação que a maioria das pessoas simplesmente não recebe. E, por conseguinte, ela se torna ainda mais distante. A música tem um lugar especial. Gente que conhece bem pintura, fotografia, teatro, dança, etc. não tem tanta facilidade para falar de música. E contudo, como diz Nietzsche em *A origem da tragédia*, a música é, potencialmente, a forma de arte mais acessível, porque, com a junção do apolíneo e do dionisíaco, causa uma impressão mais forte e envolvente que as outras artes. E o paradoxo está em que, embora seja acessível, a música é incompreensível.³

O trecho me interessou por alguns motivos. De um lado, porque era um crítico literário, e dos mais respeitados, que identificava, em consonância com aquilo que eu mesmo pudera observar, a vacilação intelectual diante da música, que reconhecia que falar de música não era o mesmo que falar de pintura ou de fotografia e que apontava nas sociedades ocidentais um isolamento da música em relação às demais artes. De outro, porque na fala de Said vinham à tona vários dos lugares-comuns em que se cristalizou um determinado entendimento do fenômeno musical no Ocidente. Dentre eles, o fato de a música ser uma atividade que requer uma educação apropriada, um treinamento particular, única possibilidade

² Cf. Ivan DOMINGUES (org.), *Conhecimento e transdisciplinaridade II*, esp. Cap. 1, p. 17-40.

³ Daniel BARENBOIM e Edward SAID, *Paralelos e paradoxos*, p. 40

de superar a barreira que ela mesma constrói e consentir ao cidadão a chance da compreensão. Ou seja, até se considerada no simples ato da recepção, no aspecto meramente auditivo, “passivo” por assim dizer, a música, especialmente a chamada “cultura” ou erudita – mas não só ela, quero crer – já estaria muito distante de algo próprio à “natureza” humana, passando a ser uma habilidade a ser adquirida, uma atividade especial a ser desenvolvida.

Assim, de acordo com Said, embora plenamente acessível – provavelmente pelo fato de ela invadir todos os espaços, pelo seu apelo corporal, por ser “forte e envolvente” – a música é também, e talvez principalmente, de difícil compreensão, exige a tal educação específica sem a qual o seu “discurso” permanece obscuro. E é aí, então, que residiria o “paradoxo”: o contato mais imediato com os sentidos e com os afetos ocorrendo simultaneamente a uma comunicação muito requintada com o intelecto, o mais próximo e imediato convivendo com o mais distante e abstrato; no mesmo fenômeno, uma alta tensão entre “irracionalidade” e “racionalidade”. “A música tem um lugar especial”, diz Said, sem indicar, porém, que lugar é esse. Muito provavelmente, “especial” era apenas um termo que lhe estava à mão para cifrar a inexistência de qualquer lugar epistemológico possível, tendo em vista o “paradoxo” que caracteriza a música. Mesmo como arte, e mesmo sendo a arte “mais envolvente”, a música está à parte, ajusta-se mal às classificações e categorias, resiste às palavras que querem capturá-la e descrevê-la, afasta a aproximação do leigo e torna o discurso do especialista tão hermético quanto ela própria aparenta ser.

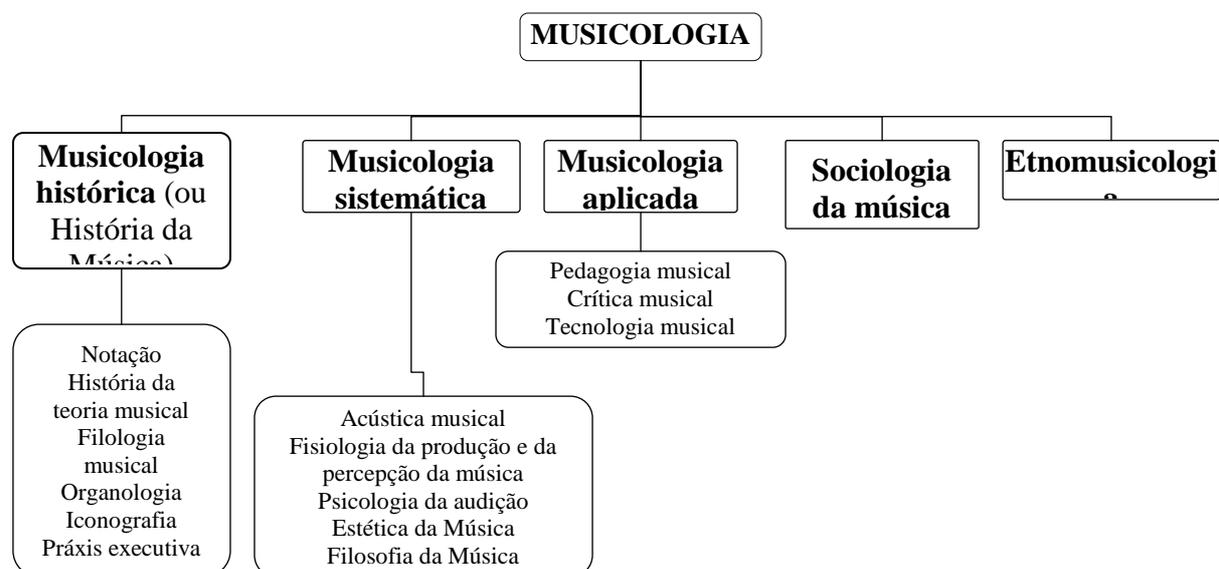
É claro que esses aspectos podem ser relativamente esclarecidos com base no percurso histórico da música ocidental, com a gradual construção de sua autonomia estética e o conseqüente distanciamento das manifestações ritualísticas, religiosas e festivas que lhe emprestavam um contexto simbólico. Contudo, chamo a atenção para a existência de uma inadequação radical do uso da linguagem verbal nas referências que faz à música. De certa forma, mesmo as outras artes, em que pese a especificidade da expressão, parecem se amoldar

bem melhor a uma espécie de tradução lingüística. Teremos a oportunidade de examinar as razões disso, mas desde já cabe perguntar se o que aparenta inspirar a idéia de uma educação específica que tornaria a música mais acessível a todos não teria como principal tarefa a criação e difusão de um léxico próprio e adaptado às exigências musicais, e que constituiria a base para uma possível descrição da música e uma comunicação em torno do que ela, em tese, “significaria”. Veremos também que justamente isso é inviabilizado pela falta de um referente comum à música e à linguagem verbal – em outras palavras, a música sempre se demonstrou refratária a funcionar dentro do sistema de signos.

Resumindo o que falei até aqui e já adiantando um pouco a discussão, posso formular a seguinte lista de perguntas: *por que a música, a despeito da sua “universalidade”, é tão marginalizada na universidade? Por que não há correspondência entre o reconhecido “efeito” que a música tem sobre nós e a nossa capacidade de inseri-la como “fonte” de saber? Haveria realmente uma incompatibilidade “natural” entre o fenômeno musical e um lógos racional que organiza os discursos disciplinares, epistemológicos, científicos? Ou, mais do que isso, seria a música uma espécie de limite da linguagem, demarcando, então, o campo do inefável? Por outro lado, isso não seria o mesmo que proclamar a existência de um ser humano – de uma parte musical, de outra lógico – desde sempre cindido em duas porções incommunicantes, numa reafirmação do velho binarismo metafísico racional/irracional? Nesse sentido, até que ponto a superação ou o “longo adeus” à metafísica⁴, de que tanto se fala na pós-modernidade, é mesmo possível sem uma rigorosa tematização da música e de tudo o que ela coloca em questão, incluindo aí a dificuldade de dela poder-se falar?*

⁴ A expressão é de Jacques Derrida.

Pesquisadores mais familiarizados com a organização e o desenvolvimento dos estudos musicais na Europa ou nos Estados Unidos poderiam contestar as minhas dúvidas defendendo que a Musicologia, ciência que teria por objeto a música em sentido amplo, possui a envergadura, o rigor e a metodologia necessários para suprir a lacuna acima identificada e construir a ponte entre a música e os demais saberes. O que vem a ser a Musicologia? Uma possível esquematização da sua organização interna seria esta⁵:



De fato, ainda que no Brasil todas essas áreas venham sendo mais ou menos contempladas – embora num processo bem mais recente – uma institucionalização assim rigorosa não se espelha nos currículos dos nossos cursos de graduação ou pós-graduação. O estado atual dos estudos musicológicos, que o quadro acima pretende representar, aponta realmente para uma mudança qualitativa grande em relação à visão vulgar que descrevemos anteriormente e que, grosso modo, ainda predomina na nossa universidade. A compreensão da “música” que dele resulta liga-se não apenas à idéia de “sons organizados”, mas a um “fato

⁵ Esquema elaborado a partir das indicações de Pietro MIOLI, *La musica nella storia*, p. 1-10.

musical total”, de acordo com uma expressão de Jean Molino⁶, a uma realidade muito mais vasta – incluindo, entre outros fatores normalmente considerados “extra-musicais”, a análise das relações de produção ligadas à música – realidade que irá inevitavelmente interferir na própria organização sonora, ou seja, naquilo que habitualmente tendemos a classificar como “música”. Em outras palavras, o desenvolvimento da Musicologia vem contribuindo para tornar menos ingênua a visão de música, ao procurar envolvê-la numa trama de relacionamentos históricos e sociais bem mais ampla.

Por outro lado, antes até de emprendermos uma crítica à musicologia, é preciso dizer que o esquema citado é contestável em certos aspectos fundamentais. Disciplinas que são listadas ali como internas ao campo musicológico, para muitos, têm uma abrangência muito maior do que a própria Musicologia, que, original e tradicionalmente, é voltada para os problemas relativos à música culta do ocidente. Seria o caso da *Etnomusicologia* que, de um início histórico limitadamente comparatista – tendo a música “ocidental” como parâmetro de base – passou a cada vez mais se configurar como um “estudo da música enquanto aspecto universal do comportamento humano”, e assim incluir a própria tradição ocidental como um modo, *entre outros* e portanto não necessariamente privilegiado, de manifestação musical. A Etnomusicologia, ao confrontar sistematicamente formas e comportamentos musicais de diversas sociedades e culturas, produziu o efeito altamente salutar de pôr em xeque o próprio conceito de música sobre o qual assentava a Musicologia. Evidenciou exatamente isto: o fato de “música” ser também uma palavra, uma representação mental que nós associamos a uma realidade de mundo, a qual tendemos a absolutizar. Nesse caminho, a Etnomusicologia demonstrou, à exaustão, que, em outras realidades culturais, a música – ou, naquelas sociedades onde não existe uma palavra que a defina, o fenômeno que recobre, ainda que

⁶ Cf. Jean Molino, “Facto musical e semiologia da música”. In: Jean-Jacques NATTIEZ, *Semiologia da música*, p. 109-164.

parcialmente, o que nós entendemos como música – desempenha um papel muito mais central do que poderíamos supor a partir da nossa própria experiência, abrindo assim o espaço exatamente para aquelas perguntas que fiz acima.

Da mesma maneira a *Filosofia da Música*, que naquele quadro comparece como uma parte da chamada Musicologia sistemática, caso leve a sério o fato de ser uma *filosofia* e busque investigar os fundamentos da música, não pode nunca ser reduzida a uma parte da ciência musicológica. Seu papel essencial seria justamente o de abalar o solo em que a Musicologia se erige, discutindo a música não na convicção de que ela componha um setor de atividades do homem mas, pelo contrário, na perspectiva de que ela seja uma manifestação primordial e constitutiva do humano, isto é, na perspectiva de que o homem só é tal na medida de sua musicalidade.

De todo modo, não se trata de contestar o quadro musicológico para *corrigi-lo*, como se um rearranjo dos nomes das disciplinas ou do posicionamento dos escaninhos onde elas docilmente se encaixam fosse o bastante para dar uma solução de correspondência entre essa ciência e o objeto que ela investiga. Cito os casos problemáticos da *Etnomusicologia* e da *Filosofia da Música* mais para mostrar que o alcance da Musicologia é condicionado por uma pré-definição de “música”, e que, onde quer que esta seja colocada sob suspeita, todo o edifício balança. Qualquer *definição* se caracteriza por restringir um conjunto específico de possibilidades, ele mesmo determinado por critérios estabelecidos de antemão, e toda ciência se dedica aos problemas desse conjunto delimitando o que pode ou deve ser conhecido através do seu *modo* específico de conhecer e de questionar. Evidentemente isso não invalida nenhum dos esforços e dos resultados musicológicos, apenas os circunscreve a um determinado âmbito.

Esse é um ponto importante, todavia, pois assinala os limites da abordagem musicológica. Jean-François Lyotard, em seu famoso livro *A condição pós-moderna*, explicita

o fato de que o conhecimento científico não equivale a todo o saber. Paralelamente a este, existe também o que ele classifica de saber *narrativo* o qual não se esgota na forma de enunciados denotativos ou descritivos, abrangendo também uma série de outras competências, sensibilidades e idéias como “o saber-fazer, o saber-viver, o saber-escutar etc”.⁷ Trata-se de um saber eminentemente ritualístico ou *performático* cujos relatos encontram vigor não tanto na matéria que são capazes de contar, mas, principalmente, no próprio ato de recitar. No contexto classificatório de Lyotard podemos inserir a música, por si só, como uma forma desse saber narrativo, não-científico. A tarefa que a musicologia se impôs foi transformar todo esse saber que a música é em objeto de análise científica. Esse procedimento redutor, somado à já aludida dificuldade de uma representação conceitual, determinou que, mesmo a despeito de toda a *musicologia*, a música tenha permanecido ainda distante das interpretações culturais que realmente contam.

O que se percebe é que não apenas ela é secundária para os não-especialistas, ou seja, para a imensa maioria dos intelectuais quanto, mesmo para os músicos e musicólogos, ela custa muito a ser percebida naquele âmbito fundamental e constitutivo do humano, tal como notamos acima. É verdade que, em sentido amplo, enquanto manifestação cultural de larga influência e repercussão, a música vem sendo tratada com interesse crescente pelo discurso crítico da pós-modernidade que passou a compreendê-la como um elemento privilegiado no processo contemporâneo de oscilação e deslocamento da razão moderna e como fenômeno típico da hibridização e da transculturalidade que caracterizam o mundo de hoje. Há aí um viés sociológico estimulante que vai bem além das propostas costumeiras da velha Sociologia da Música, pois não se trata, como naquele caso, de partir setorialmente da atividade musical para flagrar a trama social que a constitui e a condiciona, mas de analisar os movimentos da

⁷ Jean François LYOTARD, *A condição pós-moderna*, p. 36.

música como parte integrante, e até decisiva, de uma reformulação sócio-política de larga escala que vem marcando o cenário contemporâneo.

No entanto, a consideração da música pelo ângulo culturalista não se propõe a investigar questões relativas à sua exclusão histórica e sistemática do discurso epistemológico dominante ou ao difícil diálogo que ela trava com a razão moderna nem se aprofunda, até com justificado receio de cair no essencialismo, num exercício reflexivo sobre o que, afinal, é a música. De certo modo, as questões que a música e o universo sonoro colocam ao pensamento e à cultura ocidentais continuam, ali, intocadas.

É preciso considerar, por outro lado, que alguns desses impasses começam a incomodar e a tomar forma nas reflexões de certos musicólogos. É o que posso deduzir diante de um texto de Jean-Jacques Nattiez que esboça a sua “teoria filogenética” para a natureza da música. Diz o estudioso canadense:

Na tentativa de compreender o que é a música, o engano, até hoje, foi o de partir de uma divisão das formas simbólicas em categorias relativamente estanques – a linguagem, a música, o jogo – que, mesmo tolerando de quando em vez algum empréstimo das categorias afins, não resistem quando são contrastadas com as delimitações e os significados próprios de cada cultura. Quando se reconhece que na música, à diferença da linguagem, há o emprego sistemático de alturas e ritmos, deve-se ao mesmo tempo reconhecer que essas duas dimensões não estão ausentes da linguagem, mas funcionam nela de modo diferente. Quando pergunto: ‘gosta de Verdi?’ dou à minha frase uma entonação de caráter interrogativo qualificável como ‘musical’. O ritmo não é exclusivo da música: existe um ritmo no desenho, na arquitetura, na dança, no gesto, num verso de Dante, para não falar (assunto decisivo) dos ritmos biológicos como a respiração e o batimento cardíaco.⁸

Nattiez propõe que se considere a existência de um “substrato genético-antropológico” do qual derivem todas as formas e práticas simbólicas que cada época e cada cultura irá diversamente conhecer e nomear. Esse “substrato” seria uma espécie de modelo ideal de um núcleo originário e comum, por exemplo, às artes, mas anterior à diferenciação entre elas que decorre da sua nomeação e categorização. A teoria de Nattiez é apresentada nesse texto em

⁸ Jean Jacques NATTIEZ: “Pluralità e diversità del sapere musicale”. In: *Enciclopedia della musica*, vol II, p. XXXI

linhas muito gerais, mas ele chega a propor alguns princípios que comporiam o “substrato”, entre os quais cito:

- 1) os parâmetros substanciais a partir dos quais cada forma simbólica se organiza: ritmo (do ritual, da dança, da palavra, do desenho, da arquitetura, da música), modulação de alturas (comum certamente à música e à fala), intensidade (de sons, palavras, cores), timbre (do som da voz na música e na palavra, mas também das cores);
- 2) os movimentos do corpo que formam a base para a existência das formas simbólicas (ação dos lábios e os gestos na produção lingüística mas também na execução musical, a dança, a ação teatral etc.);
- 3) o emprego de instrumentos e utensílios (desde os cartazes numa manifestação política até os aparelhos necessários à montagem de uma peça ou de um filme, passando por instrumentos como a voz na fala e na música);
- 4) os contextos e as circunstâncias concretas de criação, execução e percepção (desde as assembléias religiosas e reuniões políticas até os diferentes rituais de manifestação musical: concertos, shows, festas etc.) ;
- 5) a dimensão pragmática que as formas e práticas simbólicas adquirem em seus contextos (um uso ora lúdico, ora competitivo, ora místico e assim por diante).

Em primeiro lugar, faço uma ressalva fundamental: é discutível pressupor que a música é uma forma ou prática simbólica. Para Nattiez, aparentemente seguindo os ensinamentos de Ernst Cassirer, ela pode ser assim considerada na medida em que “reenvia aquele que a cria e aquele que a percebe a diferentes aspectos da realidade, uma realidade certamente sonora, mas também afetiva, concreta, ideológica etc”.⁹ Isso é correto, embora requeira trabalhar sempre com uma categoria do simbólico tão vasta que inclui absolutamente tudo o que existe. Ou seja, a inserção da música dentro desse conjunto – dado o seu poder descritivo que é nulo ou quase, dada a ausência de referentes do seu “discurso” – só pode mesmo se verificar colocando-se, de certo modo, em crise a própria noção enraizada do que seja uma forma simbólica a qual sempre teve como modelo principal a linguagem verbal – e

⁹ Jean Jacques NATTIEZ: “Musica e significato”. In: *Enciclopedia della musica*, vol II, p. 206

mesmo esta, quando tomada já na tradição metafísica que a vê, principalmente, como um código e um sistema de signos. Em outras palavras, compreender a música como forma simbólica exige uma correção tão grande no conceito de simbólico a ponto de fazê-lo englobar uma espécie de “símbolo inacabado” (segundo uma expressão de Suzanne Langer para referir-se à música) que recusa a possibilidade de ser verbalizado de maneira unívoca.¹⁰

“Música é símbolo de quê?” pode-se legitimamente perguntar. Será que temos que primeiramente enquadrá-la como forma simbólica para que a possamos compreender? Será preciso valer-se da intermediação do conceito de simbólico para relacionar música e linguagem? Toda a produção teórica de tipo semiológica, em autores como Nattiez, persegue justamente esse objetivo. Investiga-se por exemplo, de que modo se caracterizaria uma semântica musical, refutando-se, portanto, a idéia de que a música nada representa ou significa – ela, então, teria uma outra forma de representar ou significar. Mas também aqui só se consegue achar um “significado musical” alargando-se a mais não poder o próprio conceito de significado. Diz Nattiez: “Há significado quando um certo objeto é colocado em relação com um determinado horizonte”.¹¹ Ora, dentro dessas dimensões – vastíssimas – realmente sempre haverá significado, posto que, simplesmente, é inconcebível a existência de qualquer objeto ou coisa dissociado de um horizonte. Mas alargar as classificações e os conceitos a esse ponto pode ser o mesmo que torná-los imprestáveis ou, pelo menos, insuficientes, não sendo de se espantar o fato de o próprio autor canadense admitir que a associação de uma música a um determinado objeto ou situação depende, invariavelmente, de uma ancoragem nas palavras e nos seus próprios significados.

¹⁰ Para o entendimento da música nesses termos, já se trabalha até com a noção de “sistema semi-simbólico” que seriam aqueles “sistemas significantes que não possuem a mesma conformidade entre as unidades do plano da expressão e as do plano do conteúdo, como ocorre no sistema lingüístico (considerado, em semiótica, sistema simbólico por excelência)”. Cf. Luiz TATIT, *Musicando a semiótica*, p. 117 (nota).

¹¹ Idem, p. 207.

A questão é que toda essa ginástica classificatória, me parece, pode ser contornada. Afinal, não é preciso forçar a música a absorver certas categorias que lhe são de certo modo estranhas sendo que a própria linguagem verbal – como o próprio Nattiez não se cansa de apontar – nem sempre se submete a elas; nem sempre o significado, por exemplo, define o funcionamento da linguagem. Ora, se então a linguagem verbal não significa necessariamente “representação”; se não é possível fazer da “representação” um conjunto que englobe totalmente a linguagem, por que eleger justamente o parâmetro representacional para relacionar linguagem e música?¹² Não que não seja possível e legítimo buscar uma certa compreensão da música – ou do fato musical – pelas vias que Nattiez apresenta, mas a sensação que deriva dessa tentativa é de que se deseja cercar, controlar, explicar a música a partir de uma instância em que a própria música não se encontra *a priori* –, ou seja, forçam-se os argumentos.

Mais do que *ser* uma forma simbólica, é mais plausível considerar a música uma eterna *possibilidade simbólica*, como se nela o símbolo estivesse permanentemente em estado de latência e qualquer operação analítica que o buscasse evidenciar acarretasse um empobrecimento ou uma banalização da música. Em suma, a música de modo algum se reduz às representações que se constroem em torno dela. Pode-se ouvir, por exemplo, *A sagração da primavera*, de Stravinsky (para usar um exemplo de Nattiez) tendo-se em mente os reenvios (apenas possíveis) que a obra faz à atmosfera da Rússia pagã, tal como afirma o musicólogo, mas pode-se também ouvi-la sem essa imagem, cuja falta, então, não compromete necessariamente a escuta. Pelo contrário até, pois haveria, sem dúvida, uma perda das enormes potencialidades dessa composição se a ouvíssemos sempre mentalmente

¹² Esclareço, desde já, que o conceito de representação utilizado nesta tese, o qual será muito importante para toda a reflexão desenvolvida, tem um significado bastante restrito, ao menos em relação ao largo uso que se faz do termo na produção teórica e crítica contemporânea. Com a palavra “representação”, aqui, pretende-se nomear apenas o processo pelo qual, através de uma mediação, torna-se supostamente presente o que está em ausência. É nesse sentido que, como se verá ao longo da tese, o conceito foi historicamente utilizado no Ocidente como um fator de discriminação da música ante o entendimento convencional de linguagem.

“amarrados” àquela imagem. Ora, se esse modo de pensar faz sentido, acredito que seja também fora da noção consolidada de sistemas semióticos e de formas simbólicas que se pode e deve flagrar o encontro entre música e linguagem.

Isso dito, o que realmente vale reter da proposta de Nattiez apresentada acima é a sua tentativa de fazer jus à universalidade e à decisiva importância da música, partindo não da sua consideração enquanto objeto estético ou de entretenimento, por exemplo – isto é, não do lugar em que ela foi eventualmente colocada pelo uso social ou pelas classificações da epistemologia – *mas levando em conta as condições que ela compartilha com diversas outras manifestações primordiais do homem*. Talvez até contra o seu próprio autor, aquela teoria “filogenética”, se observarmos bem, não focaliza o estudo da música enquanto uma forma simbólica, mas antes de o ser, ou seja, ainda enquanto participa do que ele nomeou como o “substrato” que precede a todas as formas simbólicas, constituindo-as. Por aí, torna-se legítimo investigar a música numa situação em que ela sequer se diferenciou, lingüisticamente, como um termo que se refere a certas práticas já consolidadas; nesse lugar, onde a música está em gênese, não há motivos para se requerer uma educação específica e é possível entendê-la no confronto direto com manifestações humanas que lhe são equivalentes em termos de originariedade e universalidade. De certa forma, é esse o caminho que esta tese procura também trilhar.

Explico. Voltando àquelas primeiras perguntas que formulei, me parece que elas só podem ser discutidas numa articulação mais ampla do que a tradicionalmente apresentada pela Musicologia. Até onde consegui perceber, essa articulação deve se construir mesmo em torno da noção de *linguagem*. Mas nem tanto para provar, como disse antes, que a música é, em si mesma, uma “forma simbólica”, uma “linguagem” ou um “sistema semiótico”, tampouco para compará-la com a chamada “linguagem verbal”, a fim de elencar possíveis semelhanças e diferenças. Discutir música e linguagem não será proveitoso, penso, se nos

ativermos, de saída, a modelos prontos. Embora já saibamos, de certo modo, o que significam os termos “música” e “linguagem”, e partamos inevitavelmente do âmbito por eles instaurado, é fundamental deixar um espaço aberto para o encontro do inesperado, para remeter a um célebre fragmento de Heráclito de Éfeso¹³.

O fio condutor e a hipótese desta tese é a de que música e linguagem não são instâncias separadas e incomunicáveis como se correspondessem, cada uma, a diferentes habilidades do homem. Independentemente do fato de hoje imaginarmos coisas completamente diferentes quando deparamos com os significantes “música” e “linguagem”, o principal é exatamente o que permanece esquecido sob essa superfície, ou seja, o principal é a unidade de sentido com-posta por música e linguagem. *A música habita a linguagem*: é essa a clareira que o presente trabalho tenciona abrir. Uma afirmação como essa não é, obviamente, algo que se prove ou se demonstre. É apenas um ponto em torno do qual exercitar o pensamento, fazendo aparecer aqui e ali outras maneiras de se entender música e de com ela estabelecer uma relação. Com essa frase não se pretende indicar um *lugar*, um *abrigo* para a música, como se a linguagem, tal como é vulgarmente compreendida, fosse um sistema maior que a englobasse. Pretende-se apenas indicar uma impossibilidade radical de distanciamento entre as duas manifestações. Ficam aqui, dentro do possível, suspensas as categorizações tradicionais, e não porque elas sejam necessariamente equivocadas ou inválidas, mas para que surja a possibilidade de se pensar de uma outra forma ou de se pensar o que, até aqui, não foi suficientemente pensado.

Para que seja viável, então, proceder a uma aproximação entre música e linguagem a partir das coordenadas que vão se esboçando, é importante sublinhar a diferença existente entre linguagem e língua. Esta última pode, de fato, ser considerada um sistema de

¹³ Fragmento 18: “Se não se espera, não se encontra o inesperado, sendo sem caminho de encontro nem vias de acesso.” Emmanuel Carneiro LEÃO, *Os pensadores originários*, p. 63.

representação que permite aos indivíduos que a utilizam, a expressão e a comunicação de idéias, sentimentos, conceitos etc. Já a linguagem, na perspectiva dada pelo título desta tese, é uma dimensão originária em relação à língua, permite-lhe a manifestação, mas com ela não se confunde por não se reduzir a um meio de representação da realidade com base em signos. A linguagem, por ser instância originária, resiste a definições lingüísticas, mas pode ser compreendida de certa forma como dimensão onde se manifesta o sentido. Ela não é um elemento de mediação entre o homem e o mundo, mas é a própria nomeação da reunião de homem e mundo, ambos existindo e se constituindo como possibilidades a partir dela. Não sendo mediadora, a linguagem instaura todo o sentido como i-mediato. Para a manifestação da linguagem, assim concebida, concorrem bem outras forças, não contempladas pela noção que a confunde com a língua e, portanto, como instrumento mediador. Esta tese pretende indicar que a música – e tudo aquilo que esta implica – pertence a este conjunto de forças.

Embora, inicialmente, pareça um tanto estranha, a afirmação “*a música habita a linguagem*” de certo modo povoou as reflexões de Nietzsche ao tempo de sua grande obra juvenil, *O nascimento da tragédia*. Pois Nietzsche, que analisara o mundo grego em termos de impulsos dionisíacos e apolíneos, entendia a música como a única arte capaz de dar forma à experiência dionisíaca originária, essencialmente não-figurativa, e, numa continuidade do processo, considerava a linguagem poética a transformação das pulsões dionisíacas em imagens e formas apolíneas. Em outras palavras, a cena ambígua da tragédia e as imagens irregulares da poesia lírica, ambas produzidas sob forte impacto musical, seriam, para o pensador alemão, modos de tradução lingüística do universo dionisíaco, inicialmente experimentado apenas como música. No entanto, o propósito de Nietzsche se confundia com o estabelecimento de uma certa metafísica da arte e da linguagem, algo que não se insere nos objetivos deste trabalho. Aqui, “*a música habita a linguagem*” equivale a uma orientação geral de cunho histórico que permite pensar em ao menos duas direções:

- 1) na crítica da dissociação entre música e conhecimento, dissociação que passa a ser analisada como fruto de um determinado modo de se conceber a linguagem que privilegia nitidamente a sua capacidade de significação e de produção de conceitos;
- 2) na verificação das brechas e fissuras nessa concepção dominante, particularmente por meio do exame da sonoridade pré-significante da voz e da noção de musicalidade na poesia.

O primeiro tema é desenvolvido nos dois capítulos iniciais da tese, nos quais procura-se apresentar de uma outra maneira a razão das dificuldades da teoria da música. Essas dificuldades não se relacionariam apenas a uma simples questão epistemológica, tampouco seriam um problema ou uma particularidade do “objeto” música. Se até aqui, decorridos séculos de história ocidental, uma manifestação absolutamente fundamental como a música ainda não encontrou um lugar duradouro nas preocupações teóricas; se, como constatou Edward Said, ela está “distante” tanto das preocupações cotidianas quanto das intelectuais, então é porque há algo mais radical que a mantém separada do nosso modo de estruturar o conhecimento, ou seja, algo que está *na raiz* de nossa cultura e de nosso modo de ver o mundo. Parece que há fundamentalmente uma disjunção, um hiato incontornável entre a realidade que a música *é* e aquilo que a teoria pode expressar. Nesse caso, o modo mais premente de se colocar a questão “teoria da música” é colocar *em* questão a própria teoria. A pista que segui para identificar os motivos dessa separação e tentar entender o problema foi o do *videologocentrismo* que caracteriza a tradição ocidental. Por esse caminho, torna-se claro que as dificuldades de uma teoria da música ou a falta de um discurso “lógico” sobre a música que consiga incluí-la em nossas tentativas de ordenação ou desordenação da realidade não podem absolutamente ser dissociadas de um questionamento da própria atividade teórica e da própria lógica enquanto um uso determinado da linguagem para a explicação do mundo.

A expressão *videologocentrismo* será explicada ao longo da tese, mas antecipo que ela atende muito mais a uma razão de economia do texto do que propriamente a uma suposta “fidelidade” ao fenômeno que nomeia. Quando proponho a afirmação de que *a música habita a linguagem*, tenho em mente referir-me à linguagem do modo como a deve ter entendido Heráclito no seu fragmento 50: “Auscultando não a mim, mas ao *Logos*, é sábio concordar que tudo é um”.¹⁴ Isto é, a linguagem, como *Logos*, produz e revela a unidade. *Logos*, aqui, guarda o sentido grego de reunião, de um dizer que reúne e resguarda: *Logos* reúne linguagem e realidade enquanto sentido e verdade, identidade e diferença; “é a unidade de reunião da tensão de contrários do real, em sua ambigüidade abismal e misteriosa”.¹⁵ Nesse sentido, o termo heraclítico nada tem a ver com o *logos* presente na expressão “logocentrismo” com a qual Jacques Derrida buscou caracterizar um aspecto decisivo da metafísica ocidental.

Por outro lado, é bom recordar que o próprio mundo grego, com Platão, já havia alterado substancialmente o significado e o sentido do *Logos*, e é a essa acepção platônica que o termo de Derrida sem dúvida se refere. Além disso – e aí vai a questão da economia textual – *logocentrismo* sintetiza com muita felicidade exatamente aquilo que a metafísica privilegiou e que a música não pôde suprir: o apego a uma suposta realidade dos significados veiculados pela linguagem verbal. O acréscimo do prefixo *vídeo-*, por sua vez, acentua a matriz visual da metafísica que representou o afastamento do universo sonoro das preocupações da filosofia ocidental, tal como se pretende mostrar especialmente no segundo capítulo da tese. O próprio Derrida chega a abordar o aspecto *videocêntrico* embora, como veremos, o mantenha num segundo plano de suas reflexões. Em *Margens da Filosofia*, o pensador franco-argelino afirma:

¹⁴ Idem, p. 71.

¹⁵ Cf. Manuel Antonio de CASTRO. *O canto das sereias: da escuta à travessia poética*. No fragmento 8, Heráclito ainda diz: “O contrário em tensão é convergente; da divergência dos contrários, a mais bela harmonia”. LEÃO, *op. cit.*, p. 61.

A filosofia e o teatro estão ligados numa afinidade turbulenta e insistente: não privilegiam essas duas experiências uma certa autoridade da presença e da visibilidade? *Autoridade do olhar, autoridade do ótico, autoridade do eidético, do theoreîn, do teorético*. Esse privilégio da teoria, ao qual se associa regularmente, com ou sem razão, a filosofia, é o ver, o contemplar, o olhar. Desde o *eidos* platônico até o objeto ou a objetividade moderna, a filosofia pode ser lida – não apenas, mas facilmente – como uma *história da visibilidade*, da interpretação do visível. Eis portanto um destino que a filosofia compartilha desde sua origem, às vezes de maneira bastante conflituosa, com as artes do visível e com *um certo teatro*.¹⁶

Na tese, a essa pista do *videologocentrismo*, para explicar a disjunção entre música e conhecimento no Ocidente, associa-se a identificação de um momento especial em que a própria linguagem verbal rompe com a prioridade absoluta do significado, em que ela se diferencia justamente do seu uso *logocêntrico*. Esse momento, sem dúvida, é a *poesia*. A noção de musicalidade do poema, tema de tantas teorias poéticas, transpassa todo o trabalho, mas é particularmente analisada no terceiro capítulo, sendo considerada a ocasião privilegiada em que se revela a unidade entre música e linguagem.

¹⁶ Citado por Evando NASCIMENTO, *Derrida e a Literatura*, p. 74. Ressalto, antecipando a discussão do segundo capítulo, que a etimologia de “teoria” a relaciona com o olhar, com a dimensão visível e com o sentido da visão. Por isso Derrida associa *autoridade do olhar* e *autoridade do teorético*.

I

O SOM NA PALAVRA, A MÚSICA NA LINGUAGEM

*Sou precisamente um escritor que cultiva
a idéia antiga, porém sempre moderna,
de que o som e o sentido de uma palavra
pertencem um ao outro. Vão juntos.
A música da língua deve expressar
o que a lógica da língua obriga a crer.*
Guimarães Rosa

*A diversidade das artes
não impede sua unidade
Ao contrário, destaca-a.*
Octavio Paz

1. Preliminares

Para começarmos a nos aproximar, então, das questões que esboçamos na Introdução, recorro inicialmente a um breve ensaio de Gerd Bornheim, intitulado “Sobre a linguagem musical”, publicado originalmente em 1967, no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, e depois inserido no volume *Metafísica e finitude*. A sólida formação filosófica do autor e a perspectiva ampla em que ele procura considerar a música colocam-no acima daquele temor, tão difundido, de enfrentar um assunto típico de “especialistas”. Bornheim, todavia, demonstra conhecer bem os riscos do terreno em que está pisando, de tal modo que inicia o texto com uma ressalva: “De todas as artes, a música é talvez a mais difícil de ser interpretada”, frase que também anuncia a principal discussão do ensaio, isto é, a célebre dificuldade de abordar a música com os recursos da linguagem abstrata e conceitual da filosofia – ou mesmo, acrescento, da linguagem técnica da ciência. Tudo indica que pensar o fenômeno musical é uma tarefa bem mais árdua do que refletir sobre a pintura, afirma o autor, embora a palavra seja muito mais próxima da música do que das artes plásticas como, aliás, podem demonstrar os inúmeros frutos que o comércio entre música e literatura sempre produziu:

Realmente, há todo um tipo de poesia que busca conscientemente aproximar-se da música; e *o verso, o ritmo poético, não passa no fundo de*

um fenômeno musical. A chamada música programática, por exemplo, avizinha-se do literário, tendendo ao narrativo; e quando a música se serve da palavra, seja individual ou coral, sente-se muitas vezes que a palavra como que brota, com uma espécie de necessidade interna, de dentro da própria música.¹⁷

Essa proximidade entre palavra e música, o fato elementar de a palavra compartilhar a sonoridade musical, nada disso, contudo, facilita o relacionamento entre ambas quando se trata de dizer a música ou de indicar aquilo que a música diz. Evidentemente, Bornheim joga aqui com uma confusão de registros aparentemente banal para uma apresentação de tipo lógico, mas que tem o mérito de balançar crenças demasiadamente enrijecidas. É que a palavra explicitamente sonora da literatura ainda não é a mesma palavra conceitual da filosofia, aquela está de tal modo fincada no plano físico que se adapta mal à convencional função de signo, encontrando-se mais próxima, talvez, da concepção mítica da palavra originária que traz consigo, na sua enunciação, a presença da coisa, a presença de todo um mundo. Ao contrário do conceito, que desencarna completamente do corpóreo – leia-se do som, da voz, da garganta – em benefício de uma abstração racional, *meta-física*, a palavra sonora depende do vocálico; nele, e somente nele, adquire sentido e sobrevive. Tanto assim que a poesia, que é a sua manifestação natural, carece quase invariavelmente de uma leitura em voz alta que manifeste a plenitude do ritmo e revele aquilo que a absorção silenciosa por si só talvez não consiga perceber. Além da poesia comumente entendida, o apego a isto que precariamente estou chamando de palavra sonora é também presente na arte da representação teatral, como esclarece o nosso autor:

O ator trabalha amiúde *a partir da sonoridade do verso* para adentrar-se gradativamente na densidade e no sentido da frase. (...) *trabalhando a musicalidade do texto*, o ator assenhoreia-se aos poucos do ritmo da frase e consegue evitar a queda do ritmo à mecânica da rima. Precisamente o fato de que a dicção se liga de modo essencial a uma língua determinada empresta ao tratamento sonoro das sílabas – os breves e longos, os altos e baixos – o

¹⁷ Gerd BORNHEIM. *Metafísica e finitude*. p.135. (grifo nosso)

poder de explicar o sentido do texto. *A interpretação do ator se prende antes de mais nada ao fenômeno sonoro.*¹⁸

Justamente esse referido parentesco da música com a palavra, possibilitado pelo elemento comum que é o som, desaparece, ou pelo menos se dilui, quando entra em cena a linguagem conceitual, aquele tipo de organização discursiva que, formada e consolidada em solo grego a partir de Platão, herdou a denominação arcaica de *logos*, ainda que lhe atribuindo uma radical modificação no seu sentido originário. Essa é uma passagem histórica decisiva, pois de certo modo funda a metafísica e determina o futuro de séculos de filosofia ocidental. A linguagem, em Platão, adquire uma função: *expressar significados que se aproximem o máximo possível do mundo transcendente das Idéias supra-sensíveis, do mundo metafísico que encerra a verdade do real*. Esvazia-se, então, por meio da redução simbólica que irá caracterizar a relação significante/significado, o caráter sagrado da palavra; desfaz-se o poder presentificador da linguagem. Da presença mítica, encaminha-se o pensamento para a representação conceitual.

Empenhado precipuamente numa tarefa abstrata e racional, o *lógos* despreza o seu elemento físico – o som – que passa a ser representado como uma interferência na clareza da significação, uma intromissão inquietante até, na medida em que é capaz de comprometer a pureza e a transparência dos significados cunhados pelo discurso. Perigoso, corpóreo e irracional, o som é confinado no plano secundário do sensível e do inteligível¹⁹ – o espaço

¹⁸ *Idem*, p. 137. (grifo nosso). Dizer que a interpretação se vincula principalmente ao fenômeno sonoro pode ser um certo exagero, mas, redimensionada, a afirmação mostra que o ator, efetivamente, não deixa passar aquilo que normalmente é desprezado na conversação cotidiana e no uso corriqueiro da linguagem: o “horizonte” do som e do ritmo.

¹⁹ Essa adjetivação do som pode parecer um despropósito, mas encontra ampla justificação na leitura de várias passagens platônicas, como magistralmente demonstra a filósofa italiana Adriana Cavarero. Um exemplo por ela analisado, dentre vários outros, ocorre no diálogo *Simpósio* no qual Platão, por meio de uma complexa estratégia narrativa, aproxima os discursos (*logoi*) de Sócrates das exibições musicais do flautista Marsias, protagonista de um mito cruel em que é punido por ter desafiado Apolo. Tal como Marsias produz um som que encanta os ouvintes, também Sócrates faz da sua boca uma flauta da qual saem discursos hipnotizantes. A situação, porém, é sintomaticamente invertida, uma vez que a beleza e o encanto da fala socrática não devem ser procurados no nível da expressão sonora e do “significante” acústico – o lado apenas exterior, aparente e superficial do discurso – mas no plano do conteúdo, na ordem dos significados, na esfera videocêntrica e noética do pensamento. O efeito encantatório típico da música não é recusado e é inclusive chamado em causa, mas a sua direção é

imperfeito das sombras descrito pelo filósofo grego no famoso *Mito da Caverna*. Vale desde aqui especular se não é a partir dessa organização platônica do real – que expulsa o som da palavra ideal e despreza o seu papel na configuração do significado e do sentido – que se inaugura para a música, justamente a *linguagem dos sons*, uma longa época de exílio epistemológico, marginalizada pela *ratio* e ao mesmo tempo refém de suas estratégias.

Sim, pois de um lado há uma razão que organiza a música, sistematiza as escolhas e as relações sonoras e molda a própria discursividade característica da musicalidade ocidental, ajudando a constituir como um sistema aquilo mesmo que entendemos comumente por “música”. De outro, uma razão que a princípio passa muito bem sem a música, uma vez que esta, inúmeras vezes considerada inútil para as representações mentais, é constantemente aproximada do campo contrário, ou seja, do “irracional” ou do simples “emocional”. De tal forma é sintomática a relação da música com a razão que, ainda que não seja o caso de sintetizar em um único juízo todo o desenvolvimento da música no Ocidente, creio ser possível arriscar a noção geral de que, uma vez consumados na modernidade o “desencantamento do mundo” e a “fuga dos deuses” – em outras palavras, no vácuo deixado pela perda de significação dos rituais sagrados e religiosos onde ela marcava forte presença – o papel principal que se destinou à música foi o de ocupar o espaço do sentimento no plano individual, uma região pretensamente a salvo do império científico, e da qual se precipitaria, no Romantismo exacerbado, aos confins do sentimentalismo subjetivo de cujas fortes amarras ainda hoje não conseguiu se desvencilhar totalmente.

Mas o que quero por ora enfatizar é aquele ponto de articulação que o ensaio de Gerd Bornheim inicialmente tocou, ou seja, a presença, *na própria palavra*, do som que lhe problematiza a função de simples peça da engrenagem discursiva, lógica, abstrata e racional.

decididamente alterada: no discurso, belo é o espetáculo contemplativo das idéias. Sai de cena o ouvido corpóreo para a entrada triunfal do olho noético. Cf. Adriana CAVARERO, *A più voci*, p. 80-90.

Se um dos intentos principais de Bornheim é reabilitar todo o plano do sensível, seguindo a constatação de que ele é justamente aquilo que foi deixado de lado no construto metafísico desde as decisões e escolhas platônicas, entende-se, então, não apenas o porquê da presença de um texto sobre música num livro de filosofia, mas também o embate – no interior desse mesmo texto, mediante o referido questionamento da ambigüidade da palavra – entre o que a tradição filosófica consagrou e o que ela recalcou; entre o que está dado, catalogado, “pensado”, e aquilo que se insinua pelas brechas e fissuras das classificações. Entre, enfim, a *metafísica* e a *finitude*, os termos que compõem o título do volume.

Nos “dicionários” filosóficos da chamada pós-modernidade poderíamos encontrar o termo *finitude* traduzido como *rastro*, *resto*, *margem*, ou mesmo *diferença*, expressões, todas essas, que, com particularidades de acento, indicam que o pensamento não mais se empenha na construção de um edifício do saber – tarefa metafísica por excelência que, iniciada por Platão, foi levada a cabo pelos seus epígonos ao longo de séculos – mas exatamente em sentido contrário, na difícilíssima *desconstrução* do mesmo, missão em que é agora forçado a *ajustar as contas e colocar-se face a face com tudo o que necessariamente teve que desprezar na obra precedente*. Como já vimos – e ainda veremos com maior profundidade – na e para a elaboração e afirmação do *logos* metafísico uma das vítimas foi o som. E com ele, até por uma conseqüência lógica, a música, impedida de compartilhar o valor de verdade que somente o poder representacional e significativo do discurso racional era capaz de produzir e guardar.

Esse conjunto de reflexões lançadas até agora abre o caminho para perguntar de que modo o pensamento contemporâneo enfrenta a questão da música. Se, como se sabe, a música é irredutível à linguagem conceitual e se o raciocínio analítico que utilizamos é todo ele fundado em conceitos, a situação se avizinha do impasse. “A análise objetiva se limita aos

elementos pré-musicais” sentencia Bornheim²⁰, procurando desfazer a ilusão, tão comum na musicologia, de que a descrição dos mecanismos da composição, de resto sempre fundamentada num exame da partitura, não só pode esclarecer uma obra como consegue desvendar o mistério da música. O fato é que os estudos que se debruçam sobre a música, encurralados pelo seu baixo poder de representação, comumente tratam esse “objeto” como um sistema fechado em si mesmo, como uma linguagem neutra, asséptica, que se transforma apenas em razão da mudança nas suas próprias leis de funcionamento. Nesse raciocínio, seria “musical”, e portanto digno de análise, só o que diz respeito à organização do discurso sonoro cristalizada na obra (eis um exemplo de hegemonia da *ratio*), praticamente todo o resto sendo tachado de “extra-musical” e, como tal, remetido ao estudo de ciências como a Antropologia, a História, a Sociologia etc. Fundando-se, então, num binarismo excludente do tipo dentro/fora, a análise musical se enreda no seu próprio jargão especialista e hermético fechando-se completamente às relações da música com o mundo. Daí Bornheim poder dizer que a “análise objetiva” se resume ao “pré-musical”, ou seja, dedica-se à música antes que ela propriamente *aconteça* como manifestação humana, social ou cultural.

Por outro lado, continua o autor, quando o discurso sobre a música se dispõe a transcender os dados técnicos, “a interpretação se acerca perigosamente da fantasia”.²¹ Trata-se de um fato de fácil comprovação: usadas num discurso comum sobre a música, as palavras, em geral, produzem somente banalidades ou enunciados tão grandiloqüentes quanto dispensáveis. Mais uma vez não é difícil localizar a causa: diante da falta de um plano semântico e da inexistência de conceitos ou supostos conteúdos verificáveis externamente ao “enunciado”, o comentário sobre a música tende a refletir não mais que uma experiência individual de audição, realizando uma tradução verbal dos efeitos que os sons despertam no

²⁰ *Idem*, p. 138.

²¹ *Idem*, p. 138.

ouvinte singular, sem garantias mínimas de articular universalidade e consenso. No Romantismo chegou-se mesmo a uma expressão teórica dessa abordagem exatamente porque, seguros da verdade de um mundo fundado no indivíduo, os românticos não vacilaram em apontar a música como a linguagem representativa dos sentimentos, dos afetos, daquela interioridade subjetiva que excedia as palavras.

Ora, estando as coisas nesse pé, para não recair nas fantasias de um impressionismo subjetivo de colorido romântico, qualquer discurso *sobre* a música, ao menos num contexto cultural de autonomia das artes em relação a práticas sociais ou religiosas, encontra-se condenado a tentar traduzir no plano lógico-conceitual aquilo que a obra musical apresenta no nível das relações sonoras, buscando ancorar em “solo firme” o comentário sobre algo que, para os padrões científicos, apresenta-se como solto, vago, volátil ou fugidio. E assim volta-se ao “pré-musical” da análise objetiva de que falou Bornheim. A pergunta é: como escapar do círculo? Se tanto a abordagem subjetiva quanto a objetiva são insuficientes para corresponder ao apelo da música como manifestação imprescindível da humanidade, que caminho tomar? Como fugir à dicotomia sujeito/objeto? Seria o caso de renunciar às palavras e aceitar o silêncio quando a música se torna o assunto? Muitos, de fato, pensam assim. Mas é ingênuo acreditar que possamos realmente escapar das palavras. “A palavra é o próprio homem; somos feitos de palavras”, diz Octavio Paz²². Mesmo as doutrinas orientais como o Taoísmo ou o Budismo Zen, que na sua restrição à linguagem tendem a um silêncio radical, mesmo elas, no final das contas não são mudas, e, se não falam certamente por conceitos, não abdicam, contudo, das imagens. Se for verdade que de alguma forma as coisas adquirem existência na linguagem, ou, pelo menos, se é com as palavras que nos constituímos e estabelecemos a nossa inserção e relação com o mundo, a questão passa a ser: como é possível então, nesse

²² Octavio PAZ, *O arco e a lira*, p. 37.

plano da linguagem, evidenciar a importância que a música efetivamente tem para o homem e seu papel constituinte em relação ao “humano”?

No meu entender, são esses aspectos cruciais que parecem condenados, nas peripécias de um longo caminho ocidental, ao silêncio improdutivo e impotente ou à margem do que consegue ser dito. Se há uma coisa certa é o fato de que a “inadequação” entre música e discurso verbal constitui, por si só, o elemento de interesse perante o qual o pensamento deve se deter, em vez de procurar contornar o problema assinalando para a música um exílio “natural”, fora da linguagem; ou, por outra, forçando-a a se encaixar em modelos prontos e constituídos. Pois é exatamente em casos extremos como esse que se dá a possibilidade de pôr em questão a própria linguagem em seus fundamentos, suas regras e seus limites. Não se perde nada enfocando com radicalidade esse problema, a não ser, e é exatamente o que se espera, o condicionamento que aponta um sujeito racional e abstrato como base da experiência, do conhecimento e, conseqüentemente, do discurso sobre o real. Se o raciocínio que expusemos até aqui é válido, o que parece a essa altura suficientemente claro é que um acordo entre música e palavra não será conseguido no espaço de um campo disciplinar.

Georges Steiner, numa passagem particularmente feliz, afirmou que “nenhuma epistemologia, nenhuma filosofia da arte pode pretender ser global se não tem nada a nos ensinar sobre a natureza e o significado da música”.²³ Talvez devesse acrescentar: não somente até aqui, nenhuma epistemologia pôde dizer nada de fundamental acerca do significado e da natureza da música como é praticamente certo que nunca o fará, pois tudo indica ser a música o limite *incontornável* da epistemologia, o obstáculo contra o qual esta não pode se lançar sem, necessariamente, ter de reconsiderar todos os seus pressupostos e deixar de ser “epistemológica”. Portanto, de certo modo corrigindo Steiner, a aposta não pode ser a de uma assertiva última para um pretenso “significado” ou uma suposta “natureza” da

²³ Georges STEINER, *Vere presenze*, p. 30

música. Há fortes razões para crer que o alijamento da música do chamado campo do saber está profundamente comprometido com a longa tradição metafísica do Ocidente e com todos os centrismos que a caracterizam – o chamado logocentrismo em primeiro lugar, mas não apenas ele, como se verá.

O caminho, então, para uma reabilitação do *musical* para a interpretação da cultura deve ser outro, fora dos limites de um campo disciplinar específico, constituindo-se numa experiência que, em vez de perseguir a elaboração de mais um discurso *sobre* a música – a preposição em destaque dando bem a idéia de algo localizado numa instância superior que dali se debruça na direção de um objeto de estudo entre outros –, coloque em xeque os momentos constitutivos desse exílio da música no horizonte ocidental. Além disso, e para isso, essa experiência deve procurar abrir nossos ouvidos lá onde o *musical* emerge no nível das palavras, onde, de algum modo, há uma falha na rigidez imperial da racionalidade, da semanticidade, da visibilidade, e onde, num atrito entre *mélos* e *lógos*, e mesmo que metaforicamente, a música *se faz* linguagem e esta *se transmuta* em música.

É claro que numa perspectiva assim não servem tanto as noções consagradas ou pré-concebidas de música, sobretudo quando restringem seu entendimento ao de uma “arte de se exprimir por meio de sons, seguindo regras variáveis conforme a época, a civilização etc”, para usarmos uma definição de dicionário. De um lado, é preciso sempre colocar em questão o som, a matéria-prima, o elemento fundante da experiência musical. De outro, é preciso, ao mesmo tempo, reconhecer que usamos a palavra *música* e expressões correlatas como *musical* ou *musicalidade* para uma série de situações que, objetivamente, não guardam relação direta com a música em si – com a presença de alguém cantando ou tocando um instrumento – embora não se possa negar que aludam a “algo” que constitui a música e que por ela é revelado. Pode ser metafórico, mas por isso mesmo é iluminante, falar, por exemplo, da

“música do pensamento”, da “musicalidade” de um jogo como o futebol, ou ainda de uma pintura e de uma paisagem “musicais” etc.

Longe de serem apenas abusivos ou desprovidos de sentido, esses usos da palavra “música” aludem a uma transcendência em relação àquilo que é imediatamente catalogado pela experiência, indicam um algo mais que não é passível de ser medido, representado, quantificado e classificado. A “música do pensamento” pode querer dizer, por exemplo, que além do que está dito pelas palavras, além da coerência lógica exigida pela exposição argumentativa, o discurso ainda consegue seduzir, encantar, hipnotizar o ouvinte. Da mesma forma, a partida de futebol merece o adjetivo quando não se limita aos lances mecânicos e consegue impor ritmo, leveza e dinamismo. Por sua vez, o quadro ou a paisagem pode ser musical na medida em que, de alguma forma, incita a uma nova possibilidade de ver e de sentir. Os exemplos poderiam se multiplicar, refletindo o que sabiamente sintetizou o poeta Décio Pignatari na feliz expressão “*ouviver* a música”, a qual indica a presença de uma experiência global e complexa (ouvir, ver, viver) quando se trata de descrever não só o ato específico de escuta musical, mas tudo o que possa se relacionar à música. Ora, se a própria linguagem em seus caminhos de abertura do mundo nos oferece a possibilidade de pensar a música de forma ampla, por que insistir em trancá-la exclusivamente na especificidade da abordagem tecnicista que nunca poderá enxergar justamente a ponte que liga a música ao todo da cultura?

Vinha falando do encontro entre música e linguagem. O espaço privilegiado em que ele se dá é a poesia. É interessante notar que tal como a música, o “poético”, como metáfora, também pode se achar em toda parte. De resto, a poesia é aquela operação especialíssima que cria a obra de arte, diria Octavio Paz. Poesia e música, afirmam os manuais, são artes-irmãs, nasceram juntas e, no Ocidente, só foram se separar depois de muito tempo, inventadas a escrita e, sobretudo, a imprensa. Assim, mesmo quando não estamos falando de manifestações

híbridas como a canção, nunca é realmente abusivo aludir à musicalidade do poema ou, de outro lado, ao caráter poético ou lírico (palavra, aliás, que nomeia a própria interseção entre música e poesia) de uma obra sonora. Essas são, praticamente, metáforas necessárias quando se trata de exprimir algum comentário sobre uma ou outra arte. Além disso, o encontro poético-musical cria o espaço para aprofundar aquele ponto que Gerd Bornheim apenas indicou, ou seja, a co-naturalidade de palavra e som, de música e linguagem, esquecida pela tradição lógico-discursiva da filosofia e da epistemologia. É o caso, então, de perguntar: *por que a música, ou a musicalidade, em geral ignorada em outros contextos, é constantemente reivindicada na teoria da poesia como um anseio do poema? O que une e o que separa a música da poesia? O que significa exatamente, para a teoria da poesia, a noção de musicalidade? O que nela é cifrado? Que mudanças essa noção sofreu ao longo do tempo e por quê?*

Essas perguntas apontam um caminho para se repensar as possibilidades de uma teoria da música. Se é realmente necessário romper os limites do tecnicismo – como parece ser – a fim de fazer circular no debate intelectual as questões típicas do fazer musical, e se é preciso repensar a música lá onde ela efetivamente se encontra, isto é, no jogo dinâmico da cultura, então uma teoria da música não pode mais se esquivar de discutir os princípios que historicamente levaram a uma separação ocidental rígida entre música e conhecimento. Falar em teoria da música, então, é necessariamente pôr em questão o próprio fazer teórico. Nesse sentido, o diálogo com a poesia e com a teoria poética promete render frutos por, pelo menos, dois motivos: 1) a poesia sempre manteve uma relação estrutural ou de proximidade com a música, no sentido das questões levantadas acima; 2) a poesia revela que a mesma palavra que foi o instrumento de exclusão do som e da música num contexto histórico específico, é fundamentalmente sonora e, tal como o som, plurívoca.

Pode-se considerar, então, que na relação entre música e poesia há duas direções de análise fundamentais: uma que parte da matéria-prima som, do elemento musical por excelência, e investiga sua manifestação na palavra; outra que parte da música como metáfora para a poesia, num procedimento que traz à luz a ambigüidade típica do discurso poético. No encontro dessas linhas – ponto nevrálgico que esta tese pretende valorizar – surge, para o pensamento, o que a música é enquanto um descarte da metafísica e um desafio ao logocentrismo.

A seqüência do texto de Bornheim, que até aqui me ajudou a conduzir a discussão, fiel aos rumos da filosofia do século XX, deixa em suspenso esse debate inicial em torno da tríade som, palavra e linguagem, e procura transferir o questionamento sobre a música de um terreno apenas epistemológico, onde exatamente ela era refém da dicotomia sujeito/objeto, para assentá-lo em bases ontológicas. Valendo-se do pensamento de Heidegger e de Merleau-Ponty o autor persegue um outro caminho, analisando o som e a sonoridade em sua relação com o mundo e com o corpo. A aposta desta tese, como já deve ter ficado claro, não acompanha a trajetória fenomenológica preferida pelo filósofo, buscando, em vez disso, recolher exatamente o desafio que ele abandonara lá pela metade de seu texto: o que se deseja é aprofundar o exame da sonoridade e da musicalidade na palavra, explorando a sua ambigüidade até como forma de desgastar as supostas superioridade e centralidade do puro discurso racional. A dicotomia sujeito/objeto não pode, ou não deveria, aprisionar o exame da música, pois esta lhe é muito anterior como acontecimento humano – o homem faz música muito antes de existir a epistemologia. A hipótese em que nos baseamos é que através da investigação de seu relacionamento com a palavra e da recuperação do som como produtor de sentido atuante mesmo lá onde se acredita haver apenas o fio lógico e abstrato de um código verbal, se possa enfim entrever a saída da música do isolamento que a caracteriza, trazendo

para o debate contemporâneo as questões que ela, em sua especificidade, é capaz de apresentar.

Tudo está em saber de que modo colocar a relação do som com a palavra e, conseqüentemente, da música com a linguagem. Nesse sentido, um bom começo poderia ser examinar o que tem a dizer sobre o assunto a Teoria da Literatura, disciplina que investiga a arte da palavra e que, entre outros, tem como objeto de estudo uma célebre enfeitada da tradição metafísica: a poesia. Postergando para um segundo momento essa perspectiva, escolho abordar inicialmente o tema de uma forma supostamente mais direta, conduzindo a discussão ao território disciplinar em que vem sendo tratado o encontro, o comércio de que falei acima, entre Literatura e Música. Estamos batendo à porta da Literatura Comparada.

2. A comparação entre música e literatura

O desenvolvimento da Literatura Comparada ao longo do século XX, como se sabe, alargou consideravelmente os limites da disciplina. Pouco a pouco, o comparatismo foi deixando para trás a antiga busca da identificação das famílias, das fontes e influências entre autores e sistemas, para incorporar um diálogo cada vez mais abrangente com outras áreas do conhecimento de modo a melhor fundamentar o estudo do literário. A lógica que sustentava o comparatismo tradicional – toda ela baseada nos dualismos modelo/cópia, fonte/influência, centro/periferia, entre outros de natureza semelhante – tem sofrido um continuado e radical processo de desconstrução que visa à quebra das amarras da dependência de fundo colonial e que procura incluir a questão da diferença cultural no exame da literatura. Além disso, num outro contraste marcante em relação ao comparatismo clássico, a disciplina, diante da evidente perda de hegemonia do objeto literário num mundo cada vez mais referenciado pela imagem e pelo espetáculo, absorveu novos termos na sua base de comparação ao confrontar

metodicamente a literatura com outras manifestações culturais até como modo de melhor contemplar sua circulação na sociedade.

Este último aspecto, longe de contrastar com o anterior, acaba também interessando às discussões acerca do cenário pós-colonial, pois não resta dúvida de que num contexto sócio-cultural como o brasileiro, por exemplo, historicamente marcado pela baixa escolaridade e pelo reduzido contingente de leitores, a divulgação de obras literárias precisou se adaptar a meios e suportes que não apenas o livro. Além do cinema e da televisão – grandes divulgadores de narrativas – também a música sempre desempenhou nesse sentido um importante papel, não apenas da maneira que lhe é mais característica, isto é fazendo circular textos inéditos sob a forma de letras de canção, mas também absorvendo poemas preexistentes e relançando-os como obras musicais a um público mais amplo. De tal maneira toda essa dinâmica passou a configurar a cultura brasileira que a literatura, entendida tradicionalmente como objeto específico, puro e esteticamente autônomo, a duras penas foi inserida pelos estudos acadêmicos em um mais vasto conjunto de relações, sendo notável o esforço da Literatura Comparada na preparação e no cultivo desse terreno novo e potencialmente fértil.²⁴

Esse setor do comparatismo literário costuma ser identificado como aquele que relaciona a Literatura com *outros sistemas semióticos*, expressão que não deixa dúvidas quanto à caracterização imediata das manifestações artísticas como sistemas de signos e, conseqüentemente, quanto ao fato de o signo, por ser considerado nessa perspectiva um elemento comum às artes, tornar possível a comparação entre elas. Essa visão pode também ser avaliada como desdobramento das perspectivas de Roland Barthes ou de Michel Butor

²⁴ Seja como for, além da contribuição da Literatura Comparada o caso das relações entre música e literatura, sobretudo a avaliação do status literário de manifestações híbridas como a canção, foi colocado em questão também pelos estudos sobre a poesia oral. Igualmente marginais na relação com a “Literatura” como instituição, eles acabaram por mostrar a extrema fragilidade de uma oposição originária entre o *literário* e o *não literário*, até mesmo em virtude da variedade temporal dessas classificações. Cf. Paul ZUMTHOR, *La presenza della voce*, p. 22-24.

para quem a linguagem verbal seria uma espécie de denominador comum das artes na medida em que passaria por ela a “leitura” ou a interpretação exigida por todo e qualquer objeto artístico.²⁵

Apesar de seus méritos e vantagens práticas, uma semelhante orientação, tal como já observamos anteriormente, talvez possa fechar precocemente a perspectiva da comparação. No caso específico do diálogo literário-musical, ela pode comprometer a elaboração e a discussão de questões teóricas relevantes que terminam veladas pela consideração *a priori*, e portanto irrefletida, da música como uma linguagem ou como um sistema de signos. É o que pretendo demonstrar ao longo do trabalho. O primeiro passo para melhor compreender essa situação disciplinar, contudo, é analisar alguns estudos que se basearam na comparação entre literatura e música como instrumento de compreensão de obras literárias para ali perceber, sobretudo, a noção implícita ou pressuposta de música.

2.1 A música e a crítica cultural

Aproveito o aceno que fiz há pouco ao modo um tanto especial de conformação da cultura brasileira, e inicio a análise dessas inter-relações música/literatura pelo viés dos estudos culturais. Sirvo-me, para tanto, de um belo texto de Silviano Santiago que apresenta a reflexão sobre a transformação da crítica literária em crítica cultural no Brasil, situando-a como uma questão finissecular²⁶. Articulando as modificações do cenário político nacional (democratização) e a transformação social operada pelos meios de comunicação de massa, o autor discute a gradual, embora inevitável, mudança na postura da crítica de arte do país. Seu propósito latente é esclarecer que, no caso brasileiro, os chamados *estudos culturais* – muito mais do que uma simples onda acadêmica filoamericana a ocupar o espaço vazio deixado pela

²⁵ Cf. Solange de OLIVEIRA, *Literatura e Música*.

²⁶ Democratização no Brasil – 1979/1981 (Cultura versus Arte). In: ANTELO, Raul et al. *Declínio da arte/Ascensão da cultura*. p. 11-23

ressaca que varreu a crítica marxista tradicional – os *estudos culturais*, ao menos numa caracterização geral, são uma necessidade interpretativa premente que resulta da força avassaladora que têm no país os produtos dos meios de comunicação de massa e manifestações como a música popular.

Diante do fato de a literatura ser arte de elite num país semiletrado, como continuar excluindo dos estudos acadêmicos a cultura da maioria? Em cenário de democratização, que se quer radical e não apenas formal, como fechar os olhos diante das expressões literárias marginais? Em suma, como insistir na separação apenas excludente entre alta cultura e cultura popular ou de massa? São essas as perguntas tácitas do texto que, revelando a busca pela maior abrangência crítica e pelo acolhimento da diferença, terminam por apontar o fenômeno popular da canção como uma expressão privilegiada das diversas vozes que compõem o tecido cultural brasileiro. Ela ocuparia aquele “espaço nobre onde se articulam, são avaliadas e interpretadas as condições sócio-econômicas e culturais do país, dando-nos, portanto, o seu mais fiel retrato”.²⁷ Estaria também situada na interseção da cultura não-letrada, da cultura erudita (poesia culta) e da indústria cultural, deixando-se permear por todas.

É verdade que essa perspectiva da música popular brasileira como “espaço nobre”, “expressão privilegiada” e “reunião da diversidade” da cultura, válida para a chamada grande tradição da MPB, pode já ter mudado significativamente nos últimos anos na onda das discussões acerca da identidade nacional que terminaram por colocar em aberto os termos “popular” e “brasileira” da famosa sigla.²⁸ Todavia, a principal restrição a ser feita – neste momento apenas de passagem – não exatamente à perspectiva de Silviano Santiago, mas à boa parte dos estudos produzidos sobre a canção popular no âmbito da Literatura Comparada, diz respeito à atenção quase exclusiva dada ao texto, ou melhor ao plano do conteúdo, em

²⁷ *Idem*. p. 19

²⁸ Cf. Carlos Sandroni, “Adeus à MPB”. In CAVALCANTE, STARLING, EISENBERG (org) *Decantando a república*, v. 1, p. 25-35.

detrimento da música. Não que falte a esses estudos uma dose qualquer de análise técnica como se esta necessariamente viesse a suprir a lacuna musical que ali se verifica. Mais do que isso, falha a consideração de que no e pelo canto a palavra se transforma, como sabiamente enunciou Augusto de Campos num texto sobre Torquato Neto:

estou pensando
 no mistério das letras de música
 tão frágeis quando escritas
 tão fortes quando cantadas
 por exemplo *nenhuma dor* (é preciso reouvir)
 parece banal escrita
 mas é visceral cantada
 a palavra cantada
 não é a palavra falada
 nem a palavra escrita
 a altura a intensidade a duração a posição
 da palavra no espaço musical
 a voz e o mood mudam tudo
 a palavra-canto
 é outra coisa²⁹

Uma vez musicado, cantado, o texto passa a requerer não apenas os olhos, mas também os ouvidos, de modo que a música não deve ser pensada *apenas* como um veículo ou como um novo suporte por onde circula a poesia. Na canção, a sonoridade potencial da palavra poética é inevitavelmente realizada, tornando-a *de saída* uma “outra coisa”. A vinculação corpórea, vocálica, patente na palavra cantada, problematiza o texto como código lingüístico e o insere num outro campo de relações tradicionalmente desprezado pela epistemologia. Parece-me que também é disso que fala Paul Zumthor numa passagem bastante esclarecedora:

No uso ordinário da língua, o *dito* utiliza só uma pequena parte dos recursos da voz: nem a amplitude, nem a riqueza do seu timbre são lingüisticamente pertinentes. O papel do órgão vocal consiste em emitir sons audíveis que respondam às regras de um sistema fonemático que não depende de exigências fisiológicas, mas constitui uma pura negatividade, uma não-substância. A voz permanece à parte, no renegamento da sua própria liberdade. Mas eis que às vezes ela explode, se libera dessas restrições (mesmo com o risco de aceitar outras, positivas): eleva-se então o *canto*, que

²⁹ Augusto de CAMPOS, *Balanço da bossa e outras bossas*, p. 309.

desdobra as capacidades da voz e que, pela prioridade que lhes confere, desalheia a palavra.³⁰

Analisando o tema com a devida radicalidade, aliás, é possível dizer que, mesmo quando não efetivamente musicado, o texto não exige somente o olho – e nunca somente o “olho do pensamento”. Como se sabe, etimologicamente texto é trama, tecido, entrelaçamento, composição. Por isso, não só é irreduzível a uma leitura unívoca, linear e abstrata, como de saída convoca a uma postura perceptiva e interpretativa em rede. Desde sempre, nesse sentido, o texto exige também os ouvidos e o próprio corpo – como é lembrado por Guimarães Rosa na frase que colocamos em epígrafe ao capítulo.³¹

Mas retomemos os caminhos da Literatura Comparada. Finalizando o comentário ao texto de Silviano Santiago, vemos que ao chamar a atenção, no âmbito mesmo dos estudos literários, para a importância da música, ele não quer promover pura e simplesmente a renúncia à especificidade da literatura – embora, evidentemente, abale o seu conceito tradicional – nem tampouco proclamar a aceitação indiscriminada de todo e qualquer produto cultural, mesmo que supostamente de baixo nível estético, em nome do respeito à diferença. A visada é fundamentalmente outra: apontar a possibilidade de uma leitura mais integral dos mecanismos de sobrevivência, de transmissão e de criação num contexto cultural em que a literatura é um produto entre outros, não ocupa o centro e nem é, necessariamente, a sua mais ilustre ou privilegiada expressão.

³⁰ Paul ZUMTHOR, *La presenza della voce*, p. 221.

³¹ A frase de Guimarães Rosa, todavia, não abrange o fenômeno na sua integralidade. Em canções, no terreno movediço da palavra cantada, não raro existem fortes dissonâncias entre o que a “lógica da língua obriga a crer” e o que a música, como um todo, sugere. Um bom e simples exemplo é *Lata d’água na cabeça*, samba de Luis Antônio e Jota Júnior, que narra o cotidiano sofrido de uma lavadeira favelada. Indiscutivelmente, o conteúdo do texto é bastante dramático; mas é de certa forma contrariado pelo ritmo do samba e pelas sínopes da melodia que permitem uma performance dançada da canção com um sorriso estampado no rosto (“o samba é pai do prazer, o samba é filho da dor”, diriam Caetano Veloso e Gilberto Gil). Outro exemplo, até mais espantoso, é o do *rap* cujas letras, cantando o descalabro social das periferias urbanas, muitas vezes explicitam aversão à elite. Não obstante, são consumidas pelo jovem de classe média que se vê envolvido sobretudo pelo ritmo e pelo contexto do baile. Tudo se passa como esclarece, mais uma vez, Paul ZUMTHOR: “Dita, a linguagem submete a voz; cantada, exalta a sua potência, mas, justamente nela [na linguagem cantada] a palavra é magnificada... ainda que à custa de um certo obscurecimento do sentido, de uma certa opacificação do discurso: magnificada não tanto como linguagem quanto como afirmação de potência” (*Op.cit.*, p. 221 – grifo nosso)

Se, de um lado, no Brasil, isto a que se chama *estudos culturais* ajuda a compreender melhor a partir de onde, em nome de quê e de quem se fala, de outro as correspondências com as demais artes e a leitura conjunta de dados culturais favorecem a crítica literária com a contribuição de uma análise mais rica e abrangente e a criação de uma autêntica rede de sentido. É o que bem demonstra Solange de Oliveira em interpretações de obras bastante diferentes entre si: um conto do caribenho Roger McTair (*Visiting*), um romance de Antonio Callado (*Reflexos do Baile*) e um poema de Mário de Andrade (*Lundu do Escritor Difícil*). A autora chama a atenção para a importância das metáforas e analogias musicais que, nesses textos, funcionam como um fator decisivo para a interpretação.

No primeiro caso, uma narrativa ambientada no Caribe (Trinidad), onde as características culturais muito se assemelham às nossas, é fundamental a compreensão do uso do gênero musical *calipso*, abordado no texto:

No conto de McTair, a violação neocolonizadora coincide com a violência contra o gênero musical: a letra do calipso, tradicional veículo de protesto anticolonial, é atribuída a uma voz nativa que celebra a sua própria degradação. É a partir de dados culturais, relativos à função original do calipso, tão diversa da que lhe atribuí o texto, que este pode ser lido.³²

No romance de Callado, protagonizado por um português e ambientado na época do regime militar, o gênero em questão é o choro que também funciona como importante metáfora na narrativa, pois se revela um verdadeiro emblema do nacional e da reação contra a dependência colonial.

Por meio do choro, a ex-colônia inverte simbolicamente o roteiro de Cabral, invade a antiga metrópole, conquista Portugal, vingando-se da passada dependência; sobretudo, demonstra o papel de reação contra a colonização cultural freqüentemente assumido pelas criações transculturais. Da mesma forma, simbolizando a rebelião contra o regime militar, a metáfora musical de *Reflexos do Baile* anuncia também o repúdio aos vínculos neocoloniais que, aceitos pela ditadura brasileira, substituíram a ultrapassada dominação portuguesa.³³

³² Solange de OLIVEIRA, *Literatura e Música*, p.172

³³ *Idem*, p. 185-186

Já no poema de Mário de Andrade, o próprio título sinaliza os caminhos da leitura. É fundamental que se articule a poesia com a referida dança, a qual ressalta o caráter híbrido da cultura nacional e a função proeminente que nela exerce o elemento negro.

No poema, a voz poética identifica-se com esse elemento que passa a indicar, metonimicamente, as várias etnias que contribuíram para a construção da cultura nacional, sobretudo em suas manifestações populares. É o que sugere a *persona* poética, quando convida à adoção da ‘fala brasileira’(...). A alusão musical potencializa os vários constituintes textuais, indispensáveis à leitura, exemplificando ainda uma vez a importância da imagem musical para os estudos literários.³⁴

Mesmo essa reprodução apenas parcial das análises da autora é já capaz de demonstrar de que modo a crítica, no seu procedimento habitual de tratar a obra literária levando em conta o leque de relações que a caracteriza, pode e deve incorporar referências musicais ao seu trabalho, indicando que a leitura será tão mais rica e proveitosa quanto maior for a sua capacidade de articular a narrativa com o conhecimento de dados musicais. Todavia, não custa observar na interpretação desses exemplos que a comparação literário-musical se dá muito mais na superfície da informação do que numa interferência da música sobre a forma ou sobre a linguagem. Quero dizer que não me parece haver nesses casos, propriamente falando, uma relação entre música e literatura, da mesma forma que não haveria entre literatura e medicina caso tudo dependesse da elucidação de um ou outro termo médico presente no texto literário. A exceção, até certo ponto, fica por conta do poema de Mário de Andrade, no qual a sonoridade das palavras – intensificada pela sua origem africana e indígena – e o ritmo dos versos formam com o *lundu* indicado no título uma unidade de sentido que mais uma vez faz lembrar o passo já citado de Guimarães Rosa. Mas, aqui, trata-se realmente de poesia: o resultado final da composição não seria definitivamente o mesmo

³⁴ *Idem*, p. 153

caso o poema não estivesse devidamente “amarrado”, ou seja, todos os elementos constituintes relacionados uns aos outros na trama integral do texto.³⁵

2.2 A melopoética

Nos casos citados, Solange de Oliveira explora as possibilidades do que ela mesma denomina “melopoética cultural”, ou seja, “uma abordagem músico-literária que enfatiza as implicações culturais de referências musicais”. Em seu livro, esta seria a contribuição pessoal que suplementaria a disciplina maior, a melopoética, caracterizada, entre tantas possibilidades, sobretudo pelos estudos que se baseiam em eventuais analogias estruturais de obras musicais e literárias. Estes, certamente os mais numerosos desse campo disciplinar, buscam em diversas formas musicais (*tema e variações, sonata, fuga* etc.) ou em procedimentos composicionais (*contraponto, harmonia, polifonia* etc.) modelos e referências para a análise e a interpretação da obra literária e, vice-versa, o quanto as formas literárias influenciam na composição musical e na crítica musicológica. Trata-se do caso típico de consideração de música e literatura como sistemas que podem ser comparados no nível da organização interna exatamente por servirem-se, como veremos, de uma lógica discursiva no mínimo semelhante.

Encontramos um bom exemplo desse tipo de trabalho mais uma vez em Silviano Santiago, num outro ensaio seu, intitulado *A estrutura musical no romance: o caso Érico*

³⁵ Reproduzo a seguir o poema (Mário de ANDRADE, *Poesias completas*, p. 242-243):

Eu sou um escritor difícil/ Que a muita gente enquizila./ Porém essa culpa é fácil/ De se acabar numa vez:/ É só tirar a cortina/ Que entra luz nesta escurez. //
Cortina de brim caipora./ Com teia caranguejeira/ E enfeite ruim de caipira./ Fale fala brasileira/ Que você enxerga bonito/ Tanta luz nesta capoeira/ Tal-e-qual numa gupiara. //
Mas gaúcho maranhense/ Que pára no Mato Grosso./ Bate este angu de caroço/ Ver sopa de caruru./ A vida é mesmo um buraco./ Bobo é quem não é tatu! //
Eu sou um escritor difícil./ Porém culpa de quem é!.../ Todo difícil é fácil./ Abasta a gente saber./ Bajé, pixé, chué, ôh "xavié"/ De tão fácil virou fóssil./ O difícil é aprender! //
Virtude de urubutinga/ De enxergar tudo de longe!/ Não carece vestir tanga/ Pra penetrar meu caçanje!/ Você sabe o francês "singé"/ Mas não sabe o que é guariba?/ – Pois é macaco, seu mano./ Que só sabe o que é da estranja.

Veríssimo, anterior ao texto que mencionamos acima³⁶. Aqui o crítico, implicitamente seguindo os procedimentos investigativos da melopoética, lança mão de princípios da composição musical para exemplificar diferentes processos de estruturação da narrativa em romances de autores como Mário de Andrade (*Macunaíma*), Aldous Huxley (*Contraponto*), André Gide (*Os moedeiros falsos*), além, é claro, do próprio Érico Veríssimo (*Caminhos cruzados* e *Clarissa*). Santiago aponta como característica comum a essas obras, a tentativa, no âmbito ficcional, de uma harmonização (aqui entendida como um pôr-em-relação, nunca como mera síntese) de vozes dissonantes e heterogêneas, além da articulação, pela narrativa, de materiais que num primeiro momento parecem demonstrar absoluta incompatibilidade. Comparando Érico Veríssimo e Mário de Andrade comenta:

Érico e Mário são muito diferentes no que tange à concepção mimética que têm da obra de arte, trabalhando como trabalham com matéria-prima distinta. No entanto, Amaro, personagem [de *Clarissa*], e Mário, o autor, se encontram no desejo de buscar uma forma que possa harmonizar e dar sentido ao heteróclito, e é uma forma musical, a rapsódia, que vai dar conta do “compósito” (o termo é de Flaubert), sem que cada elemento perca a condição essencial de alteridade. *A composição musical entra no universo romanesco dos dois brasileiros assim como um elemento catalisador precipita a combinação de elementos heterogêneos numa experiência química*. Não é outra a razão pela qual Mário de Andrade dá como subtítulo para *Macunaíma* – uma “rapsódia”.³⁷

Cada um dos autores que Santiago analisa, ao deparar com a necessidade da harmonização na narrativa, ofereceu uma solução própria, sempre passível de ser confrontada com um princípio de composição musical. Limito-me, à guisa de exemplo, a reproduzir do ensaio a interpretação quanto à elaboração levada a cabo no romance de André Gide.

Tratava-se ali de combinar dois conjuntos dramáticos de personagens, inicialmente presumidos pelo próprio escritor como incompatíveis. O primeiro era composto de “uma juventude anárquica, típica do pós-guerra, alimentada pela irrisão dadá”. O outro conjunto era formado por “velhos profissionais liberais, cujos problemas centravam-se em torno de uma

³⁶ Silvano SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p. 164-186.

³⁷ *Op.cit.* p. 175. (grifo nosso)

discussão radical do casamento e da família burguesa e até mesmo da velhice”. A solução inicial tentada por Gide e revelada no diário que escreveu quando da idealização da obra, foi a de tratar os materiais de modo a justapô-los e imbricá-los; tal como, na música, procedia o compositor francês César Franck com motivos pertencentes a andamentos contrastantes como o *allegro* e o *andante*. No caso do romance, entretanto, essa solução fazia o texto necessariamente depender de um centro, de um narrador forte que dominasse ambos os conjuntos. Porém, à medida que o texto ganha corpo e personagens, Gide se vê obrigado a questionar o modelo musical que elegera a princípio e promove uma “atomização do narrador, sendo este como que esquadrejado em número de partes equivalente ao número de personagens importantes” que havia no romance.³⁸ A analogia possível com a música passa a ser, então, não mais a justaposição de César Franck, mas a mobilidade da *Arte da Fuga* de Johann Sebastian Bach.³⁹

Silviano Santiago não chega a aprofundar essa correspondência – e, ao que parece, nem o diário de André Gide – mas pode-se supor que ela resida no fato de o tema de uma Fuga, qualquer que seja, ser sempre apresentado em diferentes tonalidades no decorrer da peça, fazendo com que seja ouvido, a cada vez, com um colorido próprio. A referida atomização do narrador, portanto, encontraria aí uma analogia com esse tipo de organização musical, devendo-se observar, contudo, que a identidade do tema musical na Fuga se mantém inalterada, a despeito das nuances tonais, ao contrário da identidade do narrador do romance que efetivamente muda. Além disso, convém ressaltar que o ciclo *Arte da Fuga* é um conjunto de várias peças, todas derivadas de um único tema que é tratado, em cada uma delas, de um modo próprio. Assim, se a forma “fuga”, tomada isoladamente, *pode* de fato combinar com a

³⁸ *Idem*, p. 183

³⁹ A referência é agora retirada do próprio romance de Gide no momento em que o personagem Eduardo revela: “O que eu queria fazer, compreendam-me, é qualquer coisa que seria como a *Arte da fuga*. E não vejo por que o que foi possível em música seria impossível em literatura...” (citado e traduzido por Santiago, *op.cit.* p. 183)

idéia de atomização, a organização do inteiro ciclo bachiano, por outro lado, baseada num tema único e central, destoa fortemente da bipolarização dos conjuntos dramáticos de André Gide e da proliferação dos personagens, contradizendo a correspondência. A imprecisão dessa classificação, um tanto forçada como se observa, embora não chegue a invalidar o estudo comparativo de Santiago nos seus próprios termos, aponta para o risco de ambigüidades e de um certo artificialismo que esse tipo de abordagem comporta.

Todavia, me parece que o problema maior nem reside nesses pequenos defeitos, mas na visão puramente analógica da qual parte toda a comparação. Analogia significa: conformação, correspondência, simetria. O confronto músico-literário na metodologia da melopoética não privilegia uma real relação entre as duas manifestações, apenas limita-se a colocar, lado a lado, as estruturas literárias e musicais, dando como fato certo e incontestável que ambas as artes são sistemas semióticos diferentes. Nem sequer se percebe que o que se termina por comparar são apenas os efeitos diversos que *uma mesma lógica discursiva* produz ao agir sobre materiais distintos – som num caso, palavra (signo) noutra – efeitos que podem ser aproveitados, ao menos parcialmente, por uma ou outra arte.

Por que digo tratar-se de uma mesma lógica discursiva? Porque o desenvolvimento das formas e dos procedimentos de composição musical no Ocidente – e até certo ponto daquilo mesmo que entendemos comumente como “música” ou como “linguagem musical” – é inseparável do modelo lingüístico (literário, poético, retórico), e não apenas se consideramos a música vocal, em que essa constatação é óbvia, mas inclusive nos domínios da música instrumental ou da chamada Música Pura (desvinculada de um texto ou de programas). Durante o Renascimento, quando se consolidou a prática musical exclusivamente instrumental, esta surgiu na verdade como uma transposição de melodias anteriormente cantadas cuja estrutura, sentido e dimensão eram dados pelo texto. Foram essas melodias que se tornaram o parâmetro para variações e improvisações instrumentais. Posteriormente, a

autonomização da música, representada pelo próprio fato de passar-se a considerá-la uma linguagem específica, foi possibilitada pelo aperfeiçoamento da escrita e pela conseqüente noção de um sistema independente regulado por leis próprias de funcionamento.

Bem considerado, porém, esse sistema que, insisto, historicamente se consolidou através da *notação musical*, é orientado pelas idéias clássicas de forma e conteúdo, de produção de um sentido completo e de elaboração de um todo orgânico, características do discurso lógico. Não é por outra razão que boa parte dos termos fundamentais de análise musical, os quais por sua vez ajudam a confirmar esse reconhecimento da música como um sistema, refletem ou pelo menos compartilham certas classificações sintáticas da linguagem verbal: frase, período, tema, sentença, pergunta, resposta, sujeito etc.⁴⁰ É claro que a aplicação dos princípios discursivos à música acabaria produzindo formas e procedimentos “próprios”, como a polifonia, que, no final das contas, dizem respeito à plasticidade característica da matéria sonora. Investigar, posteriormente, como esses raciocínios musicais ajudam a explicar a forma de uma narrativa pode ter lá o seu interesse e a sua utilidade, mas se parece mais com uma mera aplicação de etiquetas e rótulos eruditos a práticas que deles poderiam prescindir. E, mais do que isso, essas comparações deixam a música e a sua própria relação com a linguagem definitivamente intocadas.

2.3 O musical (no) literário

A meu ver, há um fruto muito mais interessante do encontro músico-literário captado pelo mesmo Silviano Santiago ainda no texto a que vínhamos nos referindo e que, desta vez, diz respeito ao romance *Clarissa*, de Érico Veríssimo. Exatamente esse segundo aspecto é que

⁴⁰ Evidentemente esses termos de origem lingüística não são os únicos a comparecerem em análise musical. Basta pensar em expressões espaciais sempre presentes em música – mas principalmente na crítica musical ligada à produção contemporânea – tais como *horizontalidade*, *verticalidade*, *extensão*, *volume*, *peso*, *desenho*, *arquitetura sonora*, *pilares harmônicos* etc, para perceber a dimensão da rede metafórica que cerca a música de relações com outras manifestações artísticas. No entanto, reforço a preponderância genética, no que se refere às formas e ao raciocínio musical no Ocidente, da ligação com a linguagem verbal e com as regras do discurso.

acabou por justificar a escolha, pelo crítico, do escritor gaúcho como um caso exemplar da “estrutura musical do romance”. Não há, aqui, uma lógica discursiva que, a um certo ponto desenvolvida autonomamente pela música, é depois reapropriada pela literatura. Muito mais do que uma analogia estrutural, a despeito do título do ensaio de Santiago, identifica-se praticamente *uma interferência de ordem musical sobre a linguagem romanesca* produzindo conseqüências diretas na organização do parágrafo, “na harmonização das vozes em alteridade e na simultaneidade melódica do disparate”. Aquilo que seria próprio da música invade o código verbal e revela potencialidades comumente desprezadas da linguagem. Vejamos como isso se dá: as “vozes-ruídos” da casa de pensão de Dona Eufrasina, espaço geográfico do romance, aparentemente são capazes apenas de produzir balbúrdia e caos...

Vozes diferentes que se cruzam e chocam no ar macio – vozes mansas, estridentes, sumidas, engasgadas, guturais, de mistura com o ruído de cadeiras que se arrastam, cristais e metais que retinem, tosses, pigarros.⁴¹

... carecem de um princípio organizador que as componha e que retire aquele espaço cotidiano em que habitam da condição de absurdo. É aí que, a partir sobretudo de um determinado momento da narrativa, surge uma contribuição original da ficção de Érico Veríssimo, pois a voz do narrador desaparece para dar lugar, na expressão de Santiago, a “um imenso e sensível ouvido”. Vale a pena transcrever as palavras do ensaísta:

Nesse momento, ‘confusão colorida de feira’, diz o romance, o narrador retira de cena os personagens enquanto individualidades e deixa na página apenas as vozes heterogêneas, sem origem e sem assinatura, *vozes estas que perdem, portanto, a sua condição de articuladora de frases com um sentido lógico, expressas por uma personalidade autônoma, e passam a ser apenas material para uma anotação ‘musical’*. Esse é o momento em que o som fonético transforma-se em puro som musical.⁴²

Guardo apenas por um instante essa importante distinção entre som fonético e som musical para reproduzir, a seguir, o exemplo retirado do romance de Érico. Trata-se de um parágrafo musicalmente construído, compreensível não mais para o simples “leitor-de-frases”

⁴¹ Érico VERÍSSIMO, *Clarissa*, p. 58

⁴² SANTIAGO, *op.cit.*, p. 180 (grifos nossos).

que até aqui acompanhava a história, mas para um “ouvinte” aberto às possibilidades de configuração de sentido que advém exatamente da simultaneidade, da polifonia babélica da pensão:

Regenerar a repú... ávida... expulsos da Palestina... políticos profissionais... não admito! vestido de seda azul... cinema... corrompidos... insulto à crença cristã... que fiz? Revolução... ordem... crise... rins... Greta Garbo... S. Pedro negou três vezes... tomar chá de pata-de-vaca... guerra com o estrangeiro... a d. Tatá melhorou? ...bem-aventurados os pobres de espírito... j'ouviu?⁴³

[Apenas de passagem digo ser bastante sintomático que a personagem capaz de ouvir e dar significação a esse conjunto aparentemente desordenado de sons seja exatamente a menina Clarissa, como a indicar que a sua pouca idade, se não a habilita a seguir com interesse o fio lógico de cada uma das conversas, por isso mesmo a torna receptiva a um outro nível de realidade, qual seja ao sentido da pura sonoridade produzido pelo todo (“mal pode acompanhar as discussões, pois as palavras, as frases, as interjeições, os gestos se misturam, se fundem e se confundem”). Desabrochando para a vida, no início de sua adolescência, Clarissa é, ao menos até aquele momento, toda ouvidos, tem os sentidos ainda muito abertos e não totalmente “organizados” por uma racionalidade adulta, podendo por isso mesmo ser aquela que “vê e ouve *tudo* o que se passa ao seu redor”]

Esse parágrafo de Érico – o ápice de um processo narrativo que vinha se desenvolvendo nas páginas anteriores e que gradualmente tratava as vozes para além dos seus discursos particulares, ao mesmo tempo em que representa também a concentração do anseio sonoro e musical que permeia o romance do início ao fim – esse parágrafo poderia remeter inicialmente às aproximações românticas e simbolistas entre música e linguagem – e Silviano Santiago, em rodapé, realmente aponta essa proveniência – as quais se revelaram tanto através da exploração de recursos fônicos da linguagem quanto por meio da emulação de um caráter indefinido, de uma vagueza, de uma abstração do real, todas essas tidas, então, como

⁴³ VERÍSSIMO, *op.cit.*, p. 59.

qualidades próprias da música. Mas se tal correspondência existe – e realmente existe – não vale tanto reduzi-la, com os olhos no passado, a mais uma informação da historiografia literária. O que merece realmente atenção é a novidade que a passagem citada representa em relação a esses antecedentes estilísticos. Pois não se trata mais, no caso de Érico Veríssimo, de uma aliança com a música visando apenas a preencher as lacunas da palavra ou suprir a deficiência desta em relação ao objeto, tal como na experiência simbolista. Não há tanto aquela perspectiva de complementaridade, mas, fundamentalmente, o reconhecimento da insuficiência da linearidade discursiva na representação de situações particularmente dramáticas como essa da pensão.

Como já havia antecipado, não é identificável em *Clarissa* um modelo típico de estrutura musical utilizado para organizar o todo da narrativa. A influência da música no parágrafo em tela é mais radical e se dá *na sintaxe, na valorização das puras vozes como produtoras de sentido* (e não tanto das palavras, observe-se bem!) *e na emergência ao primeiro plano da pura sonoridade* – o “som musical”, para retomar a distinção estabelecida por Santiago. Diferente do “som fonético” (que é o típico da linguagem verbal, contendo um sentido lógico a ser captado pelo “leitor-de-frases”, e que, via de regra, encontra o seu fim na própria realidade externa de que é signo, com a sua função representativa constituindo a possibilidade de recuperação de um fio condutor, de uma origem ou de “uma assinatura”), o som musical, justamente por não estar comprometido com a representação, constituiria a possibilidade de a linguagem escapar da referência imediata e adquirir densidade superpondo planos de sentido.

É esta a chave de leitura que o nosso crítico parece utilizar em relação a *Clarissa*: a transformação progressiva do narrador num “imenso e sensível ouvido” indica a superação da tentativa de retratar a pensão apenas pelo tradicional discurso descritivo e lógico-linear. Espaço paradoxal de encontro e desencontro, de familiaridade e estranhamento, de abrigo e

exílio, de propriedade e alheamento, a pensão resiste às definições e não é dócil à representação. O recurso narrativo ao som musical perfaz então a estratégia de não definir o ser da pensão, mantendo em suspenso uma sua (im)possível tradução em favor de desvelar o livre jogo de suas forças em conflito.

3. Música e poesia

Vale repisar a diferença substancial desse tipo de “comparação” músico-literária: não se trata mais de tomar a organização lógica do discurso musical, caracterizá-lo como “sistema semiótico”, destrinchar os seus procedimentos e repertoriá-los para uma analogia com a criação ou interpretação do romance. Muito menos se verifica a anotação de uma informação sobre a música que ajuda na “correta” leitura da obra literária. Diversamente disso, o que ocorreu no último caso analisado foi a atuação de características potencialmente musicais sobre a linguagem. O exemplo de Érico Veríssimo, ainda que embrionariamente, ilustra para os estudos comparatistas que o *musical* na literatura relaciona-se também – talvez acima de tudo – com os seguintes aspectos:

- relativização do plano semântico e a conseqüente possibilidade de articular diferentes níveis de sentido;
- alteração dos mecanismos de representação da linguagem;
- atenção à sonoridade da palavra;
- tratamento da voz ainda antes que ela atue como mera portadora de significados.

Ora, mais do que na prosa é tradicionalmente na poesia, ou melhor, em qualquer texto que explore, como no exemplo de *Clarissa*, a chamada função poética da linguagem, que essas possibilidades afloram com maior intensidade. As razões para isso são bem explicadas por Octavio Paz:

Na prosa, a palavra tende a identificar-se com um dos seus possíveis significados à custa dos outros: ao pão, pão; e ao vinho, vinho. *Essa operação é de caráter analítico e não se realiza sem violência, já que a palavra possui vários significados latentes, tem uma certa potencialidade de direções e sentidos.* O poeta, em contrapartida, jamais atenta contra a

ambigüidade do vocábulo. No poema a linguagem recupera sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe impõem a prosa e a fala cotidiana. *A reconquista da sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto como os valores significativos.* A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas entranhas, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto maduro ou como um foguete no momento de explodir no céu.⁴⁴

Relacionada ao que vinha sendo exposto anteriormente, a citação de Octavio Paz permite considerar que as noções de “poético” e “musical” em muitos pontos coincidem. A palavra é naturalmente ambígua, “tem uma certa potencialidade de direções e sentidos” que, na prosa, em benefício da representatividade e da comunicação, é progressiva e “violentamente” podada. No entanto, para a poesia, talvez sobretudo para a lírica moderna, o que mais interessa é exatamente aquele estado “primitivo”, “natural” da palavra ou, de forma mais geral, a pluridirecionalidade do discurso, visando favorecer o surgimento da imagem poética. Antecipando um tema que é tratado com maior detalhamento no terceiro capítulo, observa-se que Mário de Andrade, pouco mais de uma década antes de Érico Veríssimo publicar o seu primeiro romance, formulava, no *Prefácio Interessantíssimo*, uma teoria que, ligeiramente reformulada depois n’*A escrava que não era Isaura*, tocava de perto essas questões. Refiro-me à teoria do verso harmônico, tentativa de constituição da linguagem poética permeada por uma outra linguagem, no caso, a musical.

A teoria de Mário é, como ele mesmo afirma, “engenhosa”: observando o percurso histórico que levou a música ocidental a admitir outras possibilidades de estruturação além da melodia – sons singulares articulando sentidos numa organização sucessiva – Mário indaga por uma constituição do verso que não somente a que ele classifica como “melódica” – palavras distribuídas horizontalmente e organizando um pensamento inteligível. Advoga então a possibilidade de o verso se estruturar segundo os princípios tanto da harmonia quanto da polifonia musical. Em música, harmonia é a combinação de sons ouvidos simultaneamente, ocasionando a formação de acordes, enquanto a polifonia é a superposição não de sons

⁴⁴ Octavio PAZ, *O arco e a lira*, p. 25-26 (grifos nossos)

tomados isoladamente, mas de melodias distintas e independentes. Palavras ou frases, contudo, não se fundem como os sons musicais, e sua enunciação simultânea, como reconhece Mário, poderia resultar apenas em confusão e baralhamento. Dessa forma, a possibilidade de constituição do verso harmônico ou polifônico exigiria a fundamental participação do leitor, pois residiria na inteligência, no desencadeamento de atos de memória, numa organização subjetiva. O verso harmônico, enfim, seria formado por palavras que não se ligam umas às outras, não constituem frases, ficam ressoando, vibrando... “à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM”.⁴⁵ Por sua vez, o verso polifônico não usaria palavras soltas como o harmônico, mas sim frases autônomas acarretando a mesma sensação de superposição, apenas com esta mudança de elementos: em vez de palavras (análogas aos sons isolados), frases (comparáveis a melodias).

Os exemplos de Érico Veríssimo e Mário de Andrade mostram que a comparação entre música e literatura pode despertar questões em geral desprezadas num confronto apenas estrutural entre diferentes linguagens ou sistemas semióticos. Logo no início de sua *Gramatologia*, Derrida menciona a inflação do signo *linguagem* como um sintoma do horizonte problemático de nossa época histórico-metafísica. Afirma:

(...) a linguagem mesma acha-se ameaçada em sua vida, desamparada, sem amarras por não ter mais limites, devolvida à sua própria finitude no momento exato em que seus limites parecem apagar-se, no momento exato em que o significado infinito que parecia excedê-la deixa de tranqüilizá-la a respeito de si mesma, de contê-la e de *cercá-la*.⁴⁶

Parece-me pertinente ligar essa situação problemática da linguagem àquela espécie de desconfiança que vimos em Érico e Mário com relação à linearidade do discurso, à certeza exterior representada pelo “som fonético”. Há naqueles exemplos, claramente, a busca daquilo que é boicotado, por assim dizer, pela representação discursiva, a tentativa de

⁴⁵ Mário de ANDRADE, *Poesias Completas*, p.23. No terceiro capítulo, examinaremos com mais detalhamento a teoria de Mário.

⁴⁶ Jacques DERRIDA, *Gramatologia*, p. 7.

alcançar aquela *ausência*, aquele *nada* que, n'A *escritura e a diferença*, o mesmo Derrida deixa transparecer como o elemento em torno do qual se constrói a literatura. Caberia então perguntar: por que a música aparece, nesses e em tantos outros exemplos, como uma referência possível? A quem ela remete? Numa situação histórico-cultural em que já não se tem certeza de um significado externo (aliás das próprias noções de “significado” e de “externo”) nem da representação exercida pela linguagem, ainda é pertinente explicar o recurso à música como uma fuga do real, como um refúgio na subjetividade? É ainda válido associar música à *abstração*, à *vagueza*, à *imprecisão*? E o que seria o contrário disso, ou seja, o *concreto*, se toda representação é questionável enquanto certeza do real?

É verdade que essas perguntas podem parecer inviáveis, dado o comprometimento metafísico de todas as categorizações nelas pressupostas e em virtude da imposição de lugares determinados às manifestações da linguagem: aqui o sentido, a significação e o conceito; ali a vaguidão, a estesia e o descontrole. De nada vale uma eventual opção – cuja possibilidade de vigor cultural é mais do que duvidosa – pela inversão pura e simples do que até hoje a tradição elegeu como forte e superior. Aquelas perguntas poderemos tomá-las como provocações para o pensamento se, e somente se, acolhermos a lição de Derrida e, como primeira e permanente tarefa, colocarmos em suspenso e sob suspeita os conceitos metafísicos.

Todo o relacionamento entre música e literatura e, portanto, a diferenciação entre som fonético e som musical, revelar-se-ia, então, algo muito mais interessante do que a elaboração de um outro dualismo excludente. O som musical, ao mesmo tempo em que indicaria o limite da linguagem em sua função representativa e comunicativa, seria também o campo aberto das possibilidades expressivas e o alimento vital e renovador da própria linguagem. É na zona fronteira, no embaçamento – que deixaria de lado tanto o som puro destituído de significação quanto a significação pura despida de musicalidade – é nesse “entre-lugar”, em

que *a música habita a linguagem* – que, conscientemente ou não, trabalham os poetas. É aí, enfim, que pode se desenvolver não só um diálogo alternativo entre música e literatura, mas a própria inclusão do *musical* no debate teórico contemporâneo.

3.1 A renovação da linguagem na poesia moderna

As bases para essa operação foram dadas pela poesia moderna. Retomando, nesse sentido, a trilha aberta pela teoria de Mário de Andrade, vemos que ela é emblemática do conhecido e tão discutido processo de conscientização crítica da linguagem que, iniciado por uma vertente do Romantismo, veio a marcar definitivamente a lírica moderna ao aliar (mas também confrontar) criação e reflexão. Num mundo que deixava para trás a plenitude de sentido que assinalara a antiga relação entre o poeta e a realidade objetiva, e no qual já se revelava insustentável a exploração da subjetividade de que o poeta se acreditava portador e que por isso almejava representar; no momento em que a voz do artista é marginalizada na sociedade moderna que prioriza o utilitário e o transitório – nesse contexto, a própria linguagem surge como refúgio e trincheira, único nível de realidade com o qual o poeta pode e deve lidar:

... ao contrário do poeta romântico, que ainda acredita na poesia como expressão do “eu”, *o poeta moderno sabe perfeitamente que qualquer recorte do mundo será apenas linguagem* e não lhe é possível mais do que isso: o poeta moderno se vê projetado no mundo exterior, sabendo que desse mundo poderá fazer apenas uma *tradução parcial*.⁴⁷

A linguagem renova então, de forma radical, o desafio ao poeta para que ele demonstre que a comunicação e a expressão excedem as formas do pensamento lógico. É nesta encruzilhada que os caminhos da poesia irão reencontrar os da música, após séculos de desenvolvimento independente.

⁴⁷ Salete de Almeida CARA. *A poesia lírica*, p. 40.

Para alguns, a convergência moderna das duas artes revela, em última instância, a busca de transcendência do que seria o elemento literário natural, isto é a capacidade de representação. Nessa linha de raciocínio, partindo da realidade “concreta” que seria acessível apenas pelos nomes e signos da linguagem verbal que a constitui em primeiro lugar, a poesia avançaria na direção da “abstração” das puras formas e do puro som que caracteriza a música. De inicialmente representativa, a poesia almejaria ser puramente presentativa.⁴⁸ Apesar de aparentemente correta, uma tal formulação peca, como já havíamos alertado, pelo excessivo teor metafísico de suas categorias e pela arbitrariedade e inadequação histórica de termos como “natural”, “concreto” e “abstrato”. Afinal, exatamente por ser “presentativa” poder-se-ia dizer, talvez até com mais propriedade, que a música, sim, trabalha no plano concreto (o som existe e tem valor por si, e não em função de algo) ao passo que a representação pela palavra seria, pelo contrário, uma abstração da realidade da coisa, por exemplo. Para não dizer que a música é manifestação completamente radicada no físico, no concreto elemento corporal – finito, como diria Gerd Bornheim – apenas num segundo momento se prestando às idealizações mentais.

Mais proveitoso, portanto, do que apressadamente atribuir este ou aquele adjetivo à música e à literatura, rendendo-se ao que a tradição logocêntrica já estabeleceu, é, nesse momento, dar um passo de volta às “origens” com o intuito de ver até que ponto é possível falar de um reencontro poético-musical na modernidade e em que termos se pode caracterizá-lo. Vamos descobrir que o que parece “natural”, neste como em tantos outros casos, não passa de transposição abusiva de um fenômeno histórica e culturalmente determinado.

3.2 Palavra e som: conjunção originária

Costuma-se dizer que poesia e música, consideradas ocidentalmente, são artes irmãs, nasceram juntas, praticamente indistinguíveis – obra das Musas que, na Grécia, encontravam

⁴⁸ Cf. Solange de OLIVEIRA, *op.cit.*, p. 38.

um porta-voz exclusivo na figura do aedo, o poeta-cantor. Para além da curiosidade ou da mera informação historiográfica, no entanto, vale indagar no que consistia uma linguagem como a daqueles tempos, constituída no som, com o som e pelo som. Acima de tudo, pode-se afirmar que era algo que não coincidia com o paradigma utilitário e comunicativo que posteriormente veio a caracterizar o modo de relacionamento comum do homem com a linguagem e, conseqüentemente, com a realidade, com os entes. Na tradição poética grega, a linguagem é uma abertura, uma *fundação* – não conceitual, mas musical – da existência humana na sua relação com o mundo. É apenas dessa forma que se pode efetivamente compreender o mito teogônico das Musas. Ele deixa claro que o ser da coisa só se “completa”, por assim dizer, quando um canto o diz e o revela, ou seja, as coisas têm que vir à linguagem não apenas para que sejam expressas, mas, antes, para existirem. A linguagem é, portanto, divina, criadora: sem ser por ela nomeada toda e qualquer coisa permanece suspensa num limbo de existência. Na Grécia poética, pré-filosófica, expressão e existência são co-pertinentes e coincidem num âmbito original de desvelamento:

Não pode haver criação silenciosa, não existe mundo sem palavra, coisa sem *logos*, nem existência bruta amitológica. Canto é existência, a essência mesma da coisa é palavra musaica; a Musa não é mais do que este canto: deus olímpico no estado puro, ou seja pura palavra, formação lingüística do real.⁴⁹

Trata-se, portanto, de uma língua originária de caráter musical, aqui realmente não representativa, mas presentativa, livre de referentes no sentido moderno do termo, pois as coisas tinham existência de certa maneira a partir dela mesma. Uma “língua-música” sem finalidades práticas ou utilitárias, um lirismo privado de signos e figurações, criação cantada por uma palavra viva que libera o mundo e o revela a si mesmo. No originário-musical a palavra é fonte que faz a coisa nascer pela primeira vez e não é expressão de uma outra coisa; “aqui a

⁴⁹ Susanna Mati, in Walter OTTO, *Le muse*, p. XV.

palavra não designa, mas se faz lugar de um acontecimento; não é signo, mas a coisa mesma, luz do dia, ninfa”.⁵⁰

É nesse sentido que pode e deve ser entendida a tão citada origem comum de música e poesia. Mas é claro que, nesse ponto, as coisas não são nada simples e evidentemente não param aí, isto é, não se resolvem apenas numa fórmula transparente, e no fundo idealizada, que associa existência e expressão, senão por outra ao menos pelo fato de que a expressão das musas é indecifrável, oblíqua. Lembre-se que a raiz de Musa se aparenta a de mistério (*mystérion, mys-*), da antiga raiz acádia *musu*, ‘noite’, que indica a sacralidade arcana das trevas. A Musa é, portanto, ambígua por definição: nunca a sua voz é pacífica ou “verdadeira” (no sentido de um discurso adequado à realidade), faz parte da sua trama artilosa entregar ao poeta, colocando-lhe em infinita tensão a vocação expressiva, uma palavra marcada desde sempre pela dissimulação e pela pronúncia tormentosa. Assim, ao mesmo tempo apolínea e equívoca, a palavra musaica se enraíza no terreno misterioso da possibilidade: “nunca provirá do Olimpo uma injunção unívoca, nunca das nove deusas uma só voz”.⁵¹

Certamente essa falta de clareza da expressão poética, marcada pela constante indefinição e impermeável a uma comprovação objetiva, alimentou o preconceito platônico contra a poesia uma vez que ela constituiria sempre a possibilidade de desvio da verdade. Pelas mesmas razões, mas no sentido exatamente oposto, já no contexto de desmonte da metafísica, a poesia foi tematizada no século XX pelo pensamento de Heidegger, visto que para o filósofo alemão o seu jogo de sombra e luz ilustrava a própria concepção de verdade da tradição grega pré-filosófica, expressa na palavra *aletheia* (des-velamento). Heidegger mostrou que, para os gregos anteriores a Sócrates e Platão, a verdade era concebida não como uma simples adequação do discurso à realidade mas como um processo dinâmico e

⁵⁰ Idem, p. XVIII.

⁵¹ Idem, p. XVII

infinitamente tenso entre a ocultação e o esquecimento de um lado e a revelação e a lembrança de outro, processo que caracterizaria o próprio real, o próprio ser, impedindo a sua definição por qualquer outra instância pretensamente superior ou metafísica. Mais adiante iremos aprofundar essa questão. E de certo modo perseguindo a trilha heideggeriana, ainda que fazendo o acento recair num outro aspecto, encontra-se Derrida, para quem a linguagem poética apenas potencializa uma característica que é própria da linguagem em geral e que seria particularmente demonstrada através da escritura, ou seja, a impossibilidade de que ela, a linguagem, venha a ser limitada por qualquer noção transcendente de verdade, pois esta última é também produzida pelo jogo infinito de remissões dos signos e acaba por se revelar como um construto discursivo entre outros.

Retomando o mito das Musas, vemos que o próprio originário-musical, contudo, não custa a revelar-se como um espaço paradoxal. O lugar do canto, o início absoluto de toda e qualquer possibilidade de existência acaba por coincidir com o nada. A Memória (*Mnemosyne*), mãe das Musas, indica exatamente esse lugar originário onde o tempo e os eventos ainda não começaram. Na prática, ela é, portanto, a deusa de um esvaziamento radical que conduz os fenômenos contingentes à sua própria inexistência, marcando-os para sempre com a possibilidade de oscilação entre o ser e o nada. Esse “tempo” antes do tempo, fora da ordem das lembranças e dos acontecimentos, é pronunciado pelas Musas, mas é audível, entre os homens, só pelo poeta, o único também a poder reproduzi-lo pelo canto. Em suma, o poeta era aquele que, podendo ouvir a Musa, estava apto a imaginar em todas as coisas o seu anulamento, o vazio que tornava possível a língua criadora.

O canto do poeta, então, não é ligado essencialmente nem a *Ananke* e nem a *Chronos*, não é tempo perdido ou necessidade de existência, não cede às inflexíveis leis do cosmo nem à inelutabilidade da serpente cronológica – pelo contrário, está livre de tudo isso: é exatamente *dichten*, poesia como pronúncia e invenção, mas também como busca do não encontrável que se

radica lá onde se apaga: na in-temporalidade i-memoravelmente vazia de *Mnemosyne*.⁵²

Mas, por isso mesmo, a meta do canto é na realidade impossível. O seu objeto, por assim dizer, é o seu próprio inatingível e a sua tarefa é paradoxal: sair da ordem a que pertence, nomear o inominável, suspender-se no nada, ser ao mesmo tempo espiritual e mundano. A reminiscência da Musa, que conduz ao início absoluto da Memória, é revelação e iniciação, mas contemporaneamente é uma recordação do nada, não tem palavras, uma vez que a esfera do dizível e da figuração (a língua, enfim) é posterior. O paradoxo, portanto, é que nenhuma palavra, justamente por pertencer necessariamente ao tempo, à ordem das recordações, pode dizer-se “originária”.

Talvez essa constatação analítica que abala o sentido da “origem”, provavelmente inacessível ou irrelevante para uma tradição mitopoética como a da Grécia arcaica, só tenha sido possível mesmo na Modernidade, quando cessa completamente a plenitude imediata do simbólico e o sentido passa a emergir apenas como fratura, como corrosão dos laços entre as coisas e os seres e entre a expressão e o significado, tal como analisara Walter Benjamin em *Origem do drama barroco alemão*. Exatamente a impossibilidade de o poeta moderno dar um sentido completo à realidade objetiva ou ao seu mundo interior, aliada à sua própria consciência de que a expressão poética é e está condenada a ser uma tradução apenas particular e parcial do real, isto efetivamente perfaz toda a diferença entre a sua poesia e aquela do aedo, ouvinte e portador da palavra divina e criadora da Musa. Pois se a palavra poética grega criava mundo, a expressão moderna é caracterizada, ao contrário, pela ruptura total e irrestrita do pacto entre mundo e palavra – eis aí uma das grandes revoluções do espírito na história ocidental, para falar com Georges Steiner.⁵³

⁵² Idem, p. XXI.

⁵³ Cf. Georges STEINER, *Vere presenze*.

3.3 Palavra e som: disjunção logocêntrica

Essa divergência abismal faz com que o aedo, de um lado, e o poeta moderno, de outro, se coloquem em extremos opostos na sua relação com a linguagem. Entre as duas manifestações, ou seja, aproximadamente após a língua-música do poeta-cantor helênico e antes da crise do pacto mimético que, desde Baudelaire, se afirmou no Ocidente com repercussões em todas as esferas da cultura, o longo interregno é representado pelo chamado logocentrismo, termo cunhado e difundido por Jacques Derrida, que marca toda a época metafísica iniciada por Platão. Já falamos que a doutrina platônica atribuiu uma radical mudança de sentido ao *logos*, transformando esse termo em base da filosofia e do conhecimento ocidentais. Agora isso talvez fique mais claro.

Como vimos, o *logos* pré-platônico, poético, não desprezava o som, pelo contrário, dele dependia, ou melhor ainda, nele se realizava, pois a palavra era musical desde sempre, existia no e pelo canto. Sendo assim, como o “ser” da coisa se revelava em sons, é legítimo considerar que o musical co-pertencia à essência das coisas, com toda a “vagueza” ou “ambigüidade” que ele lhe podia emprestar. Já em Platão, o som é alijado do terreno dos valores reais e verdadeiros, passando a ser tratado apenas como uma interferência secundária, ainda que inevitável. A palavra, depurada do vocálico, do corpóreo e do mutável, passou a valer exatamente pelo que tinha de abstrato: pela possibilidade de expressar uma verdade que lhe era fundamentalmente exterior e superior. Em outros termos, de força criadora que era no tempo da língua-música, a linguagem, em Platão, torna-se um meio de acesso à verdade ideal e, a palavra, a peça de um código comunicativo. O logocentrismo é fincado nessa crença de uma contigüidade entre palavra e mundo, de uma correspondência entre o que é dito e o que está ali fora, ao alcance dos sentidos ou, ainda melhor, da mente. Por sua vez, coincidindo com o “período final” da metafísica, a irrupção da poesia moderna – com o mergulho

profundo, tantas vezes desesperado, nas águas da linguagem e com a consciência adquirida de que a palavra perdera irremediavelmente o seu caráter de verdade – não deixa de anunciar a crise generalizada do logocentrismo, cujos efeitos estão hoje por toda parte.

E é justamente essa crise que tende não exatamente a liberar a música do desterro epistemológico a que sempre foi relegada no Ocidente, mas, pelo menos, a evidenciar o paradoxo dessa situação. Frequentemente diminuída em relação à palavra (signo) em virtude de seu baixo, ou nulo, poder de representação, isto é, pelo fato de, aos olhos metafísicos, não favorecer o entendimento na medida exata em que não permite uma descrição inteligível, um acesso “real” às coisas e ao mundo, a música se vê redimida quando a Modernidade descobre que a palavra não lhe é superior nem mais eficaz nessa tarefa. Mais ainda: a música se torna fonte de um sistema onde predomina a auto-referência exatamente para aqueles poetas interessados na crítica e na desconstrução da linguagem. É por aí que podemos compreender o amor de tantos modernos pela música e a adoção que fazem de modelos e procedimentos musicais na elaboração do poema: da “Filosofia da Composição”, de Poe, à influência da música de concerto assumida por Mallarmé no prefácio a “Um lance de dados...”, passando pela célebre afirmação “*la musique avant toutes choses*”, de Verlaine, os exemplos são inúmeros.

Podemos então falar mesmo de um encontro poético-musical que recompõe a unidade originária entre poesia e música? É interessante pensar que manifestações diametralmente opostas, como a de uma experiência poética que é fundada no poder criador da palavra e de outra que é marcada pelo total descrédito da relação linguagem/mundo possam esconder afinidades como essa. Por outro lado, é claro que, se semelhanças podem existir, as diferenças são incontáveis e servem para matizar o cenário. Acima de tudo, deve-se considerar que música e poesia deixam de coexistir concretamente, ou seja, a poesia, num processo que culmina na invenção da imprensa durante o Renascimento, entra definitivamente no terreno

da escrita para não mais o abandonar – a não ser ao considerarmos as formas contemporâneas como, por exemplo, a vídeo-poesia –, deixando de lado o acompanhamento musical. Da mesma forma, a música européia seguirá um caminho de crescente independência em relação ao texto, culminando nas grandes formas da música instrumental. Com isso, ainda que não acabem manifestações que continuam a fundir as duas artes, como a canção, o desenvolvimento poético se dará a partir de um novo suporte que tende a deixar as características da oralidade – não só a música propriamente dita, mas a própria entonação, a voz – como lembranças relativamente longínquas.

A partir daí, pode-se falar da relação entre música e poesia, de fato, mais como uma aproximação, uma analogia em termos geralmente metafóricos. Mas nem por isso, acredito, a relação se torna menos importante, estruturalmente falando. Talvez, até como efeito da origem comum, seja possível perceber a força de atração que continuará a agir sobre poesia e música mesmo na civilização da escrita, quando então a lírica desacompanhada de instrumentos, a palavra poética que não é mais cantada, tentará reproduzir de algum modo uma atmosfera musicalizante. Como efeito do logocentrismo, é verdade, essa musicalidade foi muitas vezes confundida com a simples eufonia, com o adorno e embelezamento da linguagem, sempre em segundo plano em relação ao conteúdo da mensagem, em relação àquilo que *é dito*. Mas, justamente o *dito*, na poesia moderna, perde importância em relação ao *dizer*, e a imersão realizada nos meandros da linguagem em geral e da palavra em particular desaguará fatalmente naquilo que excede o mero código e a mera função comunicativa. De um lado, abrigada pelos braços mais amplos do ritmo e da sonoridade, de outro, explorando a fragilidade da representação e a potência da ambigüidade, pode-se realmente afirmar que a Modernidade dá as condições, marcadas tragicamente pelo desmoronamento de toda uma lógica, para o reencontro de música e poesia.

Essa conjunção, como, aliás, é característico da Modernidade, vem acompanhada de reflexão e crítica. Veremos no terceiro capítulo como a teorização da poesia recorre à música não só para a interpretação do poema, mas também na própria composição poética. Os casos que analisaremos, brasileiros, podem mostrar, em pesquisas futuras, como em nosso contexto a relação ganha contornos específicos, talvez até por força da grande presença musical na cultura. É até possível especular se o Brasil, em razão de sua particular conformação cultural, não reage diversamente da Europa à herança logocêntrica, sendo que tudo o que lá foi desprezado pelo edifício metafísico, os *rastros* e *restos* a que se acenou, talvez, entre nós, nunca tenham sido tão marginais e secundários.

4. Música, memória e verdade

Para prosseguirmos nessa desconstrução da rígida separação entre as instâncias nomeadas por música e linguagem, é preciso abordar a questão do valor de verdade consagrado ao discurso lógico e representacional. Começamos a abordar o assunto ao mencionarmos e analisarmos a relação entre palavra e som com os enunciados de conjunção originária e disjunção logocêntrica. Com isso, chamamos em causa duas *épocas* da história ocidental.

Poderíamos dizer que na primeira há prevalência do pensamento mítico enquanto, na segunda, domina o pensamento lógico, embora se deva sempre ressaltar que um não exclui necessária e integralmente o outro; elementos lógicos podem aparecer em formulações míticas e vice-versa. Várias são as diferenças, contudo, entre os dois “modos” de pensar, sendo talvez a principal delas justamente a maneira de se compreender a verdade. Para o pensamento lógico, a verdade é algo a ser perseguido, investigado, examinado, é a incógnita de um problema cuja solução é buscada com base em um método preciso que atenda ao princípio da contradição e que apresente, ao final da empresa, um resultado de caráter obrigatoriamente

universal. Já para o pensamento mítico a noção de verdade se dá numa dimensão completamente diversa. Jaa Torrano afirma, por exemplo, que nos termos próprios do pensamento mítico “toda afirmação implica a negação”⁵⁴, tese radicalmente oposta à da lógica, para a qual afirmação e negação são elementos necessariamente excludentes. Outras diferenças entre as duas configurações do pensamento são anotadas por Bruno Snell:

As figuras míticas se apresentam sem dúvida dotadas de sentido e valor, e assim também as imagens da similitude, que falam uma língua viva imediatamente compreensível: para o ouvinte elas têm aquela mesma evidência imediata que para o poeta, o qual a recebe como um dom da Musa, isto é por intuição, ou como quer que se queira classificar. O pensamento mítico exige receptividade, o pensamento lógico atividade; este se desenvolve, de fato, depois que o homem chegou à consciência de si como ser ativo e como espírito individual. O pensamento lógico exige a presença vigilante do espírito, enquanto o pensamento mítico confina com o estado de sonho, em que as imagens e os pensamentos são errantes, sem controle por parte da vontade.⁵⁵

Pela citação é possível mais uma vez intuir o deslocamento que a música sofre na passagem da tradição mitopoética para a era da lógica. No primeiro caso, a música é desencadeadora de sentido imediato pelo canto do poeta e pela palavra da Musa; no segundo, é excluída, por inútil, do discurso que, investigando uma longa cadeia de causas e conseqüências, compõe o conceito de verdade.

Mas, afinal, o que é uma época da história? O que a inaugura e o que ela implica? No texto em que reproduz a sua célebre conferência – *O que é isto, a filosofia?* – Martin Heidegger procura abordar esse assunto. Vejamos de que maneira: indica o filósofo que a resposta à questão expressa no título de sua aula, em vez de se apresentar como apanhado dos vários enunciados históricos que definem a filosofia ou como a última e “mais correta” representação desse conceito, só pode se dar como correspondência ao caminho estabelecido pela própria filosofia, isto é, como correspondência ao *ser do ente*, àquele único âmbito no

⁵⁴ Jaa Torrano, “O mundo como função de musas”. In HESÍODO, *Teogonia*, p.80.

⁵⁵ Bruno SNELL, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, p. 310.

qual e pelo qual existe a própria filosofia. Em suma, indagar com radicalidade sobre o que seria *isto, a filosofia*, implica uma resposta ela mesma filosofante.

Todavia, diz Heidegger, essa correspondência é possibilitada, e de certa forma determinada, pelo que ele chama de *Stimmung*, termo alemão que Ernildo Stein, na edição brasileira, traduziu como *disposição*. Trata-se não de um mero “estado de espírito”, mas de uma *abertura* que antecede o conhecer e o querer. No caso específico dessa conferência, não se trata de uma disposição limitada ao homem, ao sujeito ou mesmo ao ser-aí. A *disposição* de que Heidegger trata aqui é uma *abertura historial*, uma *abertura que sustenta* e dá vigor a toda uma época histórica. Diz o filósofo:

A dis-posição não é um concerto de sentimentos que emergem casualmente, que apenas acompanham a correspondência. Se caracterizamos a filosofia como a correspondência dis-posta, não posta, não é absolutamente intenção nossa entregar o pensamento às mudanças fortuitas e vacilações de estado de ânimo. Antes, *trata-se unicamente de apontar para o fato de que toda precisão do dizer se funda numa disposição da correspondência, digo eu, à escuta do apelo.*⁵⁶

Dis-posição é o modo em que se dá a escuta do apelo. Sempre para o pensador alemão, escutar o apelo é escutar a voz do ser. A maneira em que essa voz do ser se manifesta é dis-posta, preparada, pelo ente – “o ente enquanto tal *dis-põe de tal maneira o falar* que o dizer se harmoniza como o ser do ente”. Heidegger diz aqui, em suma, que a filosofia não é algo caído do céu como um presente para os homens que, então, a usariam como uma habilidade intelectual ou espiritual submetida à intencionalidade. Pelo contrário, a filosofia é ela mesma dis-posta por uma abertura na qual o ser fala e o ente se mostra ao homem. Essa abertura originária se transforma na história do pensamento; de certa maneira, ela mesma funda essa história. Assim, Heidegger identifica, entre os gregos por exemplo, o *espanto* como a dis-posição que suporta a correspondência da filosofia ao ser do ente:

No espanto detemo-nos. É como se retrocedêssemos diante do ente pelo fato de [o ente] ser, e de ser assim e não de outra maneira. O espanto também

⁵⁶ Martin HEIDEGGER, *Conferências e escritos filosóficos*, p. 37. (grifos nossos)

não se esgota neste retroceder diante do ser do ente, mas, no próprio ato de retroceder e manter-se em suspenso, é ao mesmo tempo atraído e como que fascinado por aquilo diante do quê recua. Assim, o espanto é a dis-posição na qual e para a qual o ser do ente se abre. O espanto é a dis-posição em meio à qual estava garantida para os filósofos gregos a correspondência ao ser do ente.⁵⁷

Já a filosofia moderna é inaugurada por uma outra dis-posição completamente diferente: trata-se da *dúvida*. Heidegger a analisa através de Descartes:

Para ele, a dúvida se torna aquela dis-posição em que vibra o acordo com o *ens certum*, o ente que é com toda certeza. (...) A dis-posição afetiva da dúvida é o positivo acordo com a certeza. Daí em diante a certeza se torna a medida determinante da verdade. A dis-posição afetiva da confiança na absoluta certeza do conhecimento a cada momento acessível permanece o *páthos* e com isso a *arkhé* da filosofia moderna.⁵⁸

A voz do ser, o seu apelo, que falara como espanto para os gregos, interpelou os modernos na forma de dúvida. Por fim, Heidegger deixa em aberto qual seria a dis-posição, supondo-se que tenha mudado, do pensamento atual, contemporâneo:

O que encontramos são apenas dis-posições do pensamento de diversas tonalidades. Dúvida e desespero de um lado e cega possessão por princípios, não submetidos a exame, de outro, se confrontam. Medo e angústia misturam-se com esperança e confiança. Muitas vezes e quase por toda parte reina a idéia de que o pensamento que se guia pelo modelo da representação e cálculo puramente lógicos é absolutamente livre de qualquer dis-posição. Mas também a frieza do cálculo, também a sobriedade prosaica da planificação são sinais de um tipo de dis-posição. Não apenas isto; mesmo a razão, que se mantém livre de toda influência das paixões é, enquanto razão, pré-dis-posta para a confiança na evidência lógico-matemática de seus princípios e regras.⁵⁹

Bem entendida essa questão da *dis-posição*, parece ser possível sua adaptação à discussão sobre a música e à relação entre música e linguagem. A época que vínhamos caracterizando como *logocêntrica* e que, grosso modo, sintetiza a tradição metafísica ocidental, impôs e dis-pôs uma certa concepção de linguagem na qual esta se encontra a serviço do pensamento, funcionalizada e instrumentalizada como uma espécie de operador expressivo. Ao colocar-se a serviço de um pensamento calculador, a linguagem assume um compromisso com a “verdade”, com a certeza. Verdade é entendida, desde há muito tempo,

⁵⁷ Idem, p. 38.

⁵⁸ Idem, p. 38.

⁵⁹ Idem, p. 39.

como conformação e adequação; sobretudo, como adequação entre a enunciação e a coisa a que ela se refere. Esse conceito corrente de verdade é assim resumido por Heidegger:

O verdadeiro, seja uma coisa verdadeira ou uma proposição verdadeira, é aquilo que está de acordo, que concorda. Ser verdadeiro e verdade significam aqui: estar de acordo, e isto de duas maneiras: de um lado, a concordância entre uma coisa e o que dela previamente se presume, e, de outro lado, a conformidade entre o que é significado pela enunciação e a coisa.⁶⁰

Se o conceito de verdade imperante no Ocidente é esse, se cabe à linguagem a tarefa de exprimir o que é verdadeiro e, conseqüentemente, de fazer aparecer a verdade, e se, ainda, considerarmos a inestimável força do conceito “verdade” para o pensamento que buscou interpretar e organizar a realidade no Ocidente, não será tão difícil entender o alijamento da música do campo do saber e da teoria. Pois a verdade, tal como a caracterizamos, depende fundamentalmente de três parâmetros: identidade, medida e representação. Em relação a essa última, sobretudo, é indiscutível a necessidade de re-presentar a coisa e o mundo pelo discurso, ou seja, pela seqüência de formulações conceituais encadeadas lógica e ordenadamente, para que se tenha a possibilidade de saber se este é ou não adequado àquilo a que se refere, para estabelecer se o próprio discurso é verdadeiro ou falso. É o discurso verbal, a enunciação, que fundamentalmente consente à coisa surgir diante de nós, ainda que na forma abstrata de um objeto. Para a constituição da verdade como adequação, é absolutamente fundamental e imprescindível o processo de significação. Ora, a música não detém esse poder. O som musical não significa como a palavra. Portanto, o discurso musical não pode *representar* o mundo, nem tampouco *identificá-lo* e delimitá-lo na certeza da *medida*, de modo a tornar possível a verificação de sua realidade. Com a música não podemos dizer nada *sobre* as coisas, não podemos explicá-las, não podemos conformá-las como objetos em nossas abstrações mentais. Na época do logocentrismo, a música tende a ser, ela mesma, um objeto entre outros a ser investigado pelo discurso lógico e calculador.

⁶⁰ Idem, p. 155-156.

Haveria, então, nos termos de Heidegger, uma *dis-posição* na relação do homem ocidental metafísico com a música possível de ser determinada e evidenciada? Esclarecendo que não se trata aqui de encontrar uma etiqueta qualquer para caracterizar tal *dis-posição*, não me parece absurdo, todavia, arriscar que a *abertura* que dis-põe a nossa relação ocidental com a música oscila entre a beleza, o entretenimento e, mais recentemente, a utilidade. Música ora é um objeto estético que contemplamos, ora é uma mercadoria que consumimos nos momentos de diversão, ora é capturada pelos vários discursos que nela encontram um meio para se atingir uma finalidade qualquer, a música tendo uma serventia, um “para quê”. Comumente se pensa em música a partir desses valores, embora a variedade de tonalidades afetivas individuais, característica também da contemporaneidade, dificulte uma generalização tão rigorosa e acentuada. De todo modo, pensar em uma dis-posição que abra a relação do homem com a música ajuda a explicar a situação paradoxal desse fenômeno, ao mesmo tempo um universal indiscutível e, no Ocidente, algo secundarizado no âmbito do real e um tanto quanto irrelevante para o discurso teórico que exceda a mera especialização.

A questão a se considerar é se isso encerra o problema da música, que se veria então definitivamente confinada a um limbo insignificante (literalmente, inclusive) ou se, pelo contrário, a própria música não tem força suficiente para problematizar, por exemplo, o conceito de verdade explicitado acima. Como se sabe, o pensamento de Heidegger procurou opor a essa noção de verdade como adequação, originada da *veritas* latina, o entendimento grego da verdade. Os antigos gregos compreendiam verdade como *alétheia*. O núcleo desse termo fundamental é *lethe*, que significa esquecimento.

Lete [Lethe], o Esquecimento, é filha de Éris (a Discórdia) e, segundo uma tradição, mãe das Cáritas (as Graças). Deu o seu nome a uma fonte, a Fonte dos Esquecimentos, situada nos Infernos, de que os mortos bebiam para esquecer a sua vida terrena. De igual modo, na concepção dos filósofos, de que Platão se fez eco, antes de regressar à vida e de retomar um corpo, as

almas bebiam desse líquido, que lhes tirava a memória do que tinham visto no mundo subterrâneo.⁶¹

Alétheia, portanto, em virtude do prefixo privativo *a*, que se relaciona a *léthe*, significa não-esquecimento, des-ocultamento, des-velamento. Na dinâmica estabelecida por *alétheia*, não está presente a noção de exatidão, tampouco a de um juízo moral, ambas muito características da idéia de verdade como adequação. Em seu lugar, prevalece a tensão dialética entre *esquecimento* e *memória*, um par, por sua vez, significativamente desprezado na concepção usual de verdade. Essa tensão entre esquecimento e memória em *alétheia* é de tal ordem que não prevê a eventual supremacia de um elemento pelo outro, mas só se constitui efetivamente como uma unidade de opostos. De resto, como bem se pode compreender pelo mito de *Léthe*, o esquecimento não é uma força apenas negativa, não é entendido como mera falha da memória, tal como modernamente o concebemos. *Léthe* é não só a condição de possibilidade da memória como da própria vida, na medida em que por ele se dá o esquecimento da morte. O mito das Musas ajuda a deixar isso ainda mais claro. Como se sabe, as Musas são filhas de Zeus e de Mnemósyne – a Memória – e são geradas pela necessidade sentida pelos deuses olímpicos de registrar a vitória de Zeus sobre Cronos e as forças da natureza:

A dura batalha terminou. Já não há mais sangue sobre o mundo. Zeus é agora o rei do céu e da terra. Poseidon comanda os mares. Hades governa as profundezas dos mortos. Todo o poder do universo está nas gloriosas mãos dos olímpicos.

Para tão grande triunfo, a comemoração de uma noite não basta, pensam os deuses. É preciso registrar a façanha na própria memória do tempo. É preciso cantá-la para sempre a todos os cantos do mundo.

Cabe a Zeus engendrar os seres que haverão de celebrar a vitória através dos séculos. O rei do céu e da terra escolhe, para ajudá-lo na missão, a titânia Mnemósyne, a própria Memória: nada seria esquecido quando dito por alguém gerado no seio dela.⁶²

As Musas, contudo, não cantam apenas a positividade dos feitos divinos. Elas são ambíguas, como já pudemos observar numa passagem anterior. O seu canto é presentificação

⁶¹ Pierre GRIMAL, *Dicionário da mitologia grega e romana*, verbete Lete.

⁶² Citado por Antonio JARDIM, *Música, vigência do pensar poético*, p. 153.

e descobrimento da mesma maneira em que se manifesta como ocultação e encobrimento. As Musas realizam a dinâmica de *alétheia*.

O que passa despercebido, o que está oculto, o não-presente, é o que resvalou já no reino do Esquecimento e do Não-Ser. O que se mostra à luz, o que brilha ao ser nomeado, o não-ausente, é o que Memória recolhe na força da belíssima voz que são as Musas. No entanto, Memória gerou as Musas também como esquecimento ('para oblvio dos males e pausa das aflições', [segundo Hesíodo, Teogonia, v. 55]) e, força numinosa que são, as Musas tornam o ser-nome presente ou impõem-lhe a ausência, manifestam o sermesmo como lúcida presença ou o encobrem com o véu da similitude, presentificam os Deuses configuradores da Vida e nomeiam a Noite negra. O próprio ser das Musas geradas e nascidas da Memória as constitui como força de esquecimento e de memória, com o poder entre presença e ausência, entre a luz da nomeação e a noite do oblvio.⁶³

Sendo as Musas o próprio canto, sendo inconcebível pensá-las dissociando-as da música, sendo, aliás, a própria palavra "música", num entendimento até simplório, justamente "aquilo que concerne às Musas", é mais do que óbvio concluir pela presença absolutamente necessária da música como um elemento participante, e até fundante, da dinâmica da verdade na Grécia mitopoética. Nessa dinâmica, a linguagem não funcionava com base em signos fragmentados em significantes e significados, não era um instrumento para retratar e configurar idéias metafísicas. Linguagem era o *Logos* de Heráclito, a dimensão de reunião do todo na unidade.

A língua grega, e somente ela, é *lógos*. (...) o que é dito na língua grega é, de modo privilegiado, simultaneamente aquilo em que se dizendo se nomeia. Se escutarmos de maneira grega uma palavra grega, então seguimos seu *légein*, o que expõe sem intermediários. O que ela expõe é o que está aí diante de nós. Pela palavra grega verdadeiramente ouvida de maneira grega, estamos imediatamente em presença da coisa mesma, aí diante de nós, e não primeiro apenas diante de uma simples significação verbal.⁶⁴

A oposição, aqui apenas superficialmente colocada, entre essas duas concepções de verdade e de mundo, entre pensamento mítico e pensamento lógico, entre gregos pré-socráticos e modernidade, não equivale a somente empreender a crítica da segunda pela primeira nem visa, nostalgicamente, a um repovoamento imaginário de mitos e deuses no

⁶³ Jaa Torrano, "O mundo como função de musas". In: HESÍODO, *Teogonia*, p. 26.

⁶⁴ Martin HEIDEGGER, *Conferências e escritos filosóficos*, p. 31.

território ocidental como meio para um eventual “resgate” da música. Definitivamente isso não depende de intenções ou de um ato voluntarioso, até porque tampouco se trataria de ingenuamente ter *em perspectiva* uma forma “melhor”, mais “humana” ou mais “divina”, mais “musical”, enfim, de nos instalarmos culturalmente para então *agirmos* em conformidade com essa direção. A História é o que é, e nela estamos enredados. A questão aqui é apenas a de buscar compreender os caminhos da música em nossa tradição cultural sendo, para isso, inevitável o confronto com as vias e os desvios que, de um modo ou de outro, contribuíram para determinar a configuração atual.

E é assim que, com a reunião das indicações levantadas até aqui, talvez estejamos mais aptos para abordar um dos mitos instituintes da nossa relação com a música, inclusive para evidenciar certos preconceitos legados por leituras logocêntricas. Refiro-me ao Mito do Canto das Sereias, o mito musical por excelência, com cuja análise concluo este capítulo.

4.1 As Sereias: linguagem e escuta

(...) a bem construída nau não tardou em alcançar a ilha das Sereias, porque um vento favorável lhe apressava a marcha. Mas, de repente, cessou o vento e sobreveio a calmaria, tendo uma divindade adormecido as ondas. Meus homens, tendo se levantado, enrolaram as velas e lançaram-nas no porão; em seguida, sentando-se novamente, faziam saltar a espuma com os polidos remos de abeto. Eu, depois de ter cortado com o bronze afiado da espada um grande pedaço de cera, amassei os pedaços com minhas mãos fortes. Logo a cera amoleceu, mercê da grande força e do brilho do rei Hélio, filho de Hipérion. Com ela tapei as orelhas de todos os meus companheiros, a cada um por sua vez. Eles me ligaram as mãos e os pés, permanecendo eu direito junto ao mastro, ao qual me ataram com cordas. Depois, sentados, continuaram ferindo com os remos o alvacentos mar. Quando já estávamos a distância de alguém, gritando, se fazer ouvir, redobramos de velocidade, mas a nau que veloz singrava sobre as ondas e perto das Sereias não lhes passou despercebida. Súbito, entoaram este harmonioso canto: “Vem aqui, decantado Ulisses, ilustre glória dos Aqueus; detém tua nau para escutares a nossa voz. Jamais alguém por aqui passou em nau escura, que não ouvisse a voz de agradáveis sons que sai de nossos lábios; depois afasta-te maravilhado e conhecedor de muitas coisas, porque nós sabemos tudo quanto, na extensa Tróade, Argivos e Troianos sofreram por vontade dos deuses, bem como o que acontece na nutricia terra”. Assim elas cantavam, e suas magníficas vozes inundavam-me o coração com o desejo de as ouvir, de sorte que, com um movimento das sobancelhas, ordenei aos companheiros que me soltassem; eles, porém, curvados sobre os remos, continuavam remando; mas, imediatamente, Perímedes e Euríloco, tendo-se levantado, prenderam-me com laços mais numerosos e os apertaram com mais força. Depois que passamos as Sereias e não mais lhes ouvimos a voz nem o canto, meus fiéis

companheiros retiraram a cera, com que lhes tapara os ouvidos, e libertaram-me das cordas.⁶⁵

Essa famosa passagem da *Odisseia* apresenta um desafio para Ulisses, que é particularmente diferente dos outros que o herói enfrenta em sua longa viagem. Em vez das forças da natureza, dos monstros ou dos homens cruéis, o adversário que se apresenta diante do Odisseu parece agora ser infinitamente mais sutil: a superação de si mesmo ante o poder de encanto e sedução da música. Guiado pela razão, homem astuto caracterizado pelo discurso persuasivo, Ulisses, a princípio, não pode sucumbir às promessas das Sereias, devendo manter-se surdo às solicitações do seu canto. Num primeiro momento, estaríamos tentados a dizer que a música não constitui para ele uma alternativa; é tida mesmo como um des-vio, um obstáculo, sobretudo na perspectiva das realizações práticas, das tarefas concretas, das metas claras que assinalam propriamente o destino heróico. Entendendo-se dessa maneira o mito, a atenção é dirigida acima de tudo à superação do problema. Tem-se que, para escapar à diversão musical e de acordo com as instruções da feiticeira Circe, Ulisses engendra o famoso ardil: é amarrado ao tronco, mas, ao contrário de seus companheiros a quem tapara os ouvidos a fim de protegê-los da tentação do canto, o herói tem os tímpanos livres para gozar o *mélos* suave e sedutor. Havia sido essas as palavras de Circe: “Tu, se quiseres, ouve-as; mas que, em tua nau ligeira te atem pés e mãos, estando tu direito, ao mastro, por meio de cordas para que te seja dado experimentar o prazer de ouvir a voz das Sereias”.⁶⁶

Numa leitura assim, então, a música constitui um desafio por ser um prazer irresistível. A entrega desmedida a esse prazer acarreta a morte. O ardil, construído da inteligência racional, repõe justamente os limites: permite a escuta da música, mas mantém a salvo o corpo e a conseqüente possibilidade de recobrar a autonomia após o feitiço gerado pela palavra cantada. O encantamento deve ser passageiro, e apenas passageiro. Pretender

⁶⁵ HOMERO, *Odisseia*, Canto XII, p. 114-115.

⁶⁶ Idem, p. 113.

estabelecer-se nele, habitá-lo, significa a morte e a perdição do humano. Ademais, reforça todo esse sentido a fala de Circe que aparentemente relega o ato da escuta à vontade do herói, ao seu simples desejo e curiosidade: “Tu, se quiseres, ouve-as”. Experimenta o prazer, mas sê precavido, pois a tua missão é mais grandiosa – poderia ser essa uma paráfrase do conselho da deusa.

Em que pese a sua inegável correção, essa chave de leitura, evidentemente, não é a única possível. Contra ela, pode-se levantar a objeção de transpor mecanicamente para o mito grego certos preconceitos modernos, entre eles o de submeter o que entendemos por “prazer” ao que supomos ser o “dever”, e o de associar a música exatamente a um simples gozo, a um deleite apenas acessório, secundário e subjetivo. Essas coordenadas não deixam de conferir uma densa atmosfera moralizante à narração.

É claro que o risco de ler o mito a partir da experiência moderna em que nos encontramos nem mesmo é um risco, é uma condição inevitável. Todavia, a aplicação de conceitos e concepções teóricas atuais ou mesmo o entendimento de certos termos e situações míticas contido ao que nos é mais próximo e usual hoje, ou submete o relato a um peso que ele não tem como suportar ou faz o relato dizer aquilo que já está dimensionado pelos nossos instrumentos de leitura. Por isso mesmo, ler um mito fundamental como este é tarefa extremamente complexa: requer, no mínimo, aquela erudição que seja capaz de tecer uma rede intrincada de relações, mas que, ao mesmo tempo, possibilite não exatamente novos modos de compreender, e, sim, aberturas e respiradouros no manto grosso e pesado das interpretações já postas e consolidadas, em geral comprometidas com a modernidade e com seus métodos de leitura. Ler um mito fundamental implica o paradoxo de empreender uma batalha contra aquilo que imediatamente temos à mão para ler, a fim de favorecer utopicamente o que talvez seja o inalcançável ideal de uma leitura do mito: acolhê-lo como

tal, na escuta do que ele diz a partir de si, em seus próprios termos, e não como necessariamente um símbolo que esconda uma explicação posterior, além dele mesmo.

E, no entanto, a dificuldade aí é o abismo dos milênios de vicissitudes históricas que separam o mito enquanto principal dimensionamento de mundo, para os gregos homéricos, do mito enquanto obra poética e testemunho histórico para nós, modernos. Nesses quase incontáveis anos, o real deixou de ser estruturado pela tensão entre divinos e mortais, para se fundar no homem, como medida de todas as coisas. De um “dois” (deuses e humanos) como unidade, passou-se ao “um” (Deus ou homem) como princípio – eis o caminho da mitopoese à metafísica. O homem, ele mesmo, na modernidade, transformou-se em mito, dispensando o sagrado.⁶⁷

Nos limites desta tese, do mito das Sereias o que queremos ressaltar é um outro entendimento da música. Apenas isso. Para tanto, o fundamental é não perder de vista que a passagem homérica é centrada na questão da Escuta. E não é uma escuta qualquer, dessas que “entram por um ouvido e saem pelo outro”. Aqui, a escuta é poética, é a escuta da palavra cantada, é a escuta do saber. Isso ainda poderia ser dito de outra forma: no mito, o saber se faz canto e é acolhido pela escuta. Essa escuta, e somente ela, faz do homem um ser “todo-ouvidos”. As Sereias cantam: “nós sabemos tudo...” Elas o podem dizer porque são manifestações da Memória: sabem tudo quanto sofreram os gregos e tudo o que ocorre na “nutrícia terra”. E a Memória, entre os gregos, se manifesta numa prestação musical, é inseparável do canto. Nesse sentido, a palavra cantada que é o próprio ser das Sereias e das Musas, é também a aparição poética e mítica da Memória. Mas vale observar que, na *Odisséia*, o canto não é exclusividade das Sereias. Também a deusa Circe é canora e, pelo canto, conseguiu atrair os companheiros de Ulisses a fim de os enfeitiçar, transformando-os em porcos e trancando-os em pocilgas:

⁶⁷ Cf. Manuel de CASTRO, *O Canto das Sereias: da Escuta à Travessia Poética*.

Meus companheiros se detiveram no vestibulo da deusa de belas tranças, e ouviram Circe, que no interior, ao som de sua encantadora voz, tecia, no tear, uma grande tela imortal, fina, graciosa, brilhante, como as fabricadas pelas deusas. Quem primeiro falou foi Polites (...): ‘Amigos, ali dentro alguém, deusa ou mulher, se entretém em tecer num grande tear, ao mesmo tempo que entoa um belo canto que faz ressoar o solo. Gritemos, sem tardar!’⁶⁸

O canto de Circe, como o das Sereias, encanta e é mortal. Ulisses pôde escapar à primeira graças às advertências de Hermes e conseguiu enfrentar as outras instruído por Circe. Todavia, ele não pretende ser imune ao canto. Equivalente ao saber, o canto não pode ser dispensável, não é o des-vio de que falávamos nem diz respeito apenas ao prazer. No fundo a missão do herói não é somente retornar a Ítaca, mas cumprir uma tra-vessia. Nesta, ele se trans-forma. O Ulisses que aporta em Ítaca só é Ulisses por ter cumprido e sofrido a travessia. E dela faz parte o enfrentamento das Sereias e o limite, que elas mesmas demonstram, do que é possível escutar. Ou seja, do que é possível saber.

O que aconteceria se Ulisses, contrariando o destino, não quisesse ouvir, tapasse os ouvidos também? Do ponto de vista da travessia seria também a morte, porque encerrado nos limites, não saberia os limites, uma vez que não saberia o não-saber (o não-finito) do seu saber (o finito). Seria do mesmo modo a morte, porque não se saberia mortal. Por isso Ulisses pode e quer escutar.⁶⁹

A palavra cantada das Sereias não significa apenas deleite e gozo: “no saber das Sereias se dá o saber como sabor”, de acordo com a feliz anotação de Manuel de Castro. Quer dizer: há muito mais do que experiência estética na palavra cantada, sobretudo se entendermos por experiência estética apenas o que é acessório e secundário diante daquilo que “realmente importa”. Saber e deleite não eram dimensões separadas para os gregos. De fato, as Sereias dizem: “depois, afasta-te maravilhado e conhecedor de muitas coisas...”. O conectivo é aqui junção absolutamente necessária: conhecer é maravilhar-se, é deleitar-se.

Estamos, assim, bem longe da moralização das interpretações que a tradição ocidental, dos latinos aos dias de hoje, formulou para o mito. Nelas, enxergaram-se as Sereias como

⁶⁸ HOMERO, *Odisséia*, Canto X, p. 95.

⁶⁹ Manuel de CASTRO, *O Canto das Sereias: da Escuta à Travessia Poética*.

seres produtores de uma vocalização tão bela e harmoniosa quanto inútil e sem conteúdo. Aludindo apenas ao que o prazer tem de ameaçador e arriscado, distanciadas do intelecto que caracteriza o humano e mais aparentadas ao animal pelo que este tem de pura voz insignificante, as Sereias, no imaginário ocidental, passaram somente a *cantar*, deixaram de *contar*; conservaram a voz, mas perderam a palavra. Com isso houve um empobrecimento do mito. Longe de serem inferiores aos humanos – como, ademais, a própria figuração abusiva que as representa metade peixes metade mulheres faz crer – as Sereias, tal como as Musas, *detêm um conhecimento que é inacessível aos mortais*. Diferem, no entanto, das filhas de *Mnemósyne* pelo fato de que a voz destas é captada apenas pelo poeta que, provavelmente, detém esse privilégio por saber filtrar o perigo letal que decorre do canto; de fato, o poeta não morre ao ouvir a Musa e tampouco mata a sua audiência ao reproduzir a palavra divina. Já o relato musical das Sereias – como a ilustrar exatamente que a potência do canto originário, verdadeiro e revelador deve ficar restrita, sob pena de morte, à capacidade de mediação poética – é, tal como havia prenunciado a descrição de Circe, tão irresistível quanto fatal.

E Ulisses não morre porque não escuta as Sereias até o fim. Ouve apenas o seu convite (“Vem aqui, decantado Ulisses...”) e suas promessas (“depois afasta-te maravilhado e sabedor de muitas coisas...”). É o máximo que é concedido aos mortais. Ulisses costeia o limiar que o separa dos deuses, suporta-o, movimenta-o, fá-lo até avançar. Mas exatamente o que aprende é que não pode ir muito além. O herói é convocado a escutar e provocado a tudo saber, mas como foi advertido que o saber pleno equivale à morte, recua, atando-se ao mastro de seu navio. Aí está a condição de Ulisses a expressar nada mais do que a própria condição humana: “somos irremediavelmente mortais e finitos, mas convocados ao infinito pela Escuta”.⁷⁰ Por sua vez, as Sereias insistem no aceno ao saber pleno. Não aludem aos riscos tampouco à morte, pelo simples fato de que são imortais; logo, para elas, a tensão de vida e morte não

⁷⁰ Cf. Manuel de CASTRO, *op.cit.*

existe. Este é um dilema apenas humano. As Sereias não são realmente monstros cruéis, e em que pese a descrição de Circe (“Residem elas num prado, em redor do qual se amontoam as ossadas de corpos em putrefação, cujas peles se vão ressequindo”⁷¹) não vivem para promover a morte dos navegantes. Cientes de tudo o que se passa, são, contudo e sobretudo, incapazes da experiência (no sentido etimológico que a aproxima de perigo, *periri*, privilégio de quem é sujeito à morte) e, por isso mesmo, incapazes de compreender os homens com quem gostariam provavelmente de compartilhar o imenso saber. Eis aí o mito revelando o real numa dimensão de complementaridade e tensão entre divinos e mortais.

Sendo o limiar de ser e não-ser a condição humana fundamental, nada mais apropriado para dizê-lo do que a música. E isto exatamente por que ela, não visualizável, é intangível, inobjetivável. Como diz Manuel de Castro, a música está

sempre no limiar da forma e da não-forma, porque é a realidade se manifestando. A mobilidade da obra musical se manifesta no ritmo. Mas o que é o ritmo? Não é algo cronológico em oposição à pausa, que pode ser sem fim. Isso já é um entendimento metafísico, conceitual, advindo da compreensão causal do tempo. Ritmo não é ordenação na duração, não é medida. O seu sentido originário é, segundo Benveniste: "... forma distintiva, figura proporcionada, disposição". A forma é o real se manifestando, se dispondo, se dando e se retraindo. Ela se mantém sempre formante, dinâmica, ou seja, surge da afirmação do limiar tensional de finitude e infinitude. A determinação precisa e medida de um limite, de um corpo, de um perfil, de uma coisa, é sempre algo abstrato, meramente conceitual. Na realidade concreta não existe, e o maior exemplo é a música, a palavra cantada. Toda forma formante, enquanto ritmo, se faz presente como vigor poético manifestativo, como doação (presente). Por isso toda forma, enquanto poética, é musical.⁷²

A música das Sereias é palavra cantada, é tensão de identidade e diferença entre *mélos* e *lógos*. Consoante a tradição poética grega, palavra e som, *logos* e música, não se dissociavam. O canto das Sereias é um *mélos* lógico ao mesmo tempo em que é um *logos* mélico. A sonoridade da voz e a oralidade da mensagem andavam juntas numa unidade musical. A emissão sonora não anulava a palavra, pelo contrário. O divórcio ocorreu depois e

⁷¹ HOMERO, *Odisséia*, Canto XII, p. 113.

⁷² Manuel de CASTRO, *op.cit.* A definição de Émile BENVENISTE se encontra em *Problemas de lingüística geral I*. Campinas, UNICAMP, 1991, p. 366.

a despeito do que está explícito no poema. Para as interpretações mais correntes do mito, em geral não receptivas ao questionamento musical, as Sereias encarnam o apelo do prazer potencializado por uma voz harmoniosa, forte e irresistível, de todo modo ininteligível e portanto mais próxima do animal que do humano. As Sereias passam a representar unicamente um obstáculo que tenta desviar o herói da rota da razão. De sábias como a Musa, como eram em origem, reduzem-se, no imaginário ocidental, a ameaças femininamente sedutoras ao destino grandioso de Ulisses.

A cadeia de implicações gerada pelas interpretações convencionais do mito é ainda mais extensa. Ressalte-se, por exemplo, a imposição de uma ordem androcêntrica (ou falocêntrica) que dá a entender a mulher como um corpo, objeto do desejo, incapaz, contudo, de uma voz articulada e significante; *bela, mas muda*. Assim, o masculino, concebido como ápice do mental, do semântico, do puro *logos* e o feminino, ao contrário, representado pelo corpóreo, pela in-significância e pelo puro físico, ambos encontrariam no mito das Sereias uma correspondência clara e inequívoca. Tudo isso acompanhado e certificado por uma mudança radical na representação das Sereias que, de mulheres com corpo de pássaro e sem qualquer apelo estético-visual, tal como se apresentavam em pinturas vasculares que chegaram a nós, transformaram-se, com o tempo, em mulheres-peixes, belíssimas, que já não seduzem apenas pelo canto, mas também e sobretudo pela aparência. Talvez a perda de significação do canto e da música na época do logocentrismo e a conseqüente substituição do poder da audição pelo da visão encontrem aqui uma ulterior confirmação: afinal, como peixes, animais mudos em sua esmagadora maioria, comparecem na hibridização de seres cantantes como as Sereias? A figura do pássaro, canoro por excelência, não é realmente muito mais adequada a essa função? ⁷³

⁷³ Para aprofundar esta e inúmeras outras questões em relação à passagem homérica veja-se Adriana CAVARERO, *A più voci*, p.115-129.

Um ilustre exemplo, este, dos caminhos que a tradição logocêntrica impôs para opor a palavra como puro signo ao puro som, fazendo prevalecer a primeira sobre o segundo, na enésima reprodução de hierarquia e exclusão do dualismo central metafísico que contrasta o inteligível e o sensível. Com ouvidos abertos, a leitura crítica atual do mito das Sereias não pode mais se resumir a apontar – na concessão máxima que faz a uma leitura musical – que o som e a musicalidade permanecem vivos e insidiosos sob o véu do discurso lógico, prontos a desfazer a sua forma e sua trama, tal como em qualquer conversação cotidiana o som, a entonação – como também o gesto e a expressão visual – se revelam forças desconstrutoras a serviço da ambigüidade e contra o “conteúdo literal” da mensagem. Embora essas indicações sejam absolutamente certas e mereçam aprofundamento, há que se dizer sobretudo que a separação entre voz e significação e entre som e palavra foi e permanece uma produção da tradição logocêntrica, sendo que a tarefa do pensamento contemporâneo deve incluir de alguma forma o desmonte dessa oposição. Somente aí se poderá abrir também para a música a clareira de que falamos no início do capítulo – *a música habita a linguagem* – uma noção que possa nos fazer reencontrar a importância da música, inclusive como espaço de saber, para o homem e para a cultura.

II

A MÚSICA E A DES-VOCALIZAÇÃO DO LÓGOS

*O som, o elemento mais sutil
e mais maleável do concreto,
não constituiu, e não constitui ainda,
no devir da humanidade e no devir do indivíduo,
o lugar de encontro inicial
entre o universo e o inteligível?*

*A phonè não depende, de maneira imediata,
do sentido, mas prepara para o sentido
o lugar onde ele se dirá.
Paul Zumthor*

No primeiro capítulo da tese, o gesto principal foi pensar a articulação entre música, linguagem, palavra e som. Nesse sentido, o confronto entre a tradição mitopoética e a época do logocentrismo visou aclarar o fato de que “música” e “linguagem” nem sempre nomearam instâncias ou realidades diversas como acontece hoje, normalmente. Quando atualmente se fala, por exemplo, que “a música é uma linguagem” – afirmativa, de resto, bastante comum – a situação de partida é já a de uma separação original entre os dois fenômenos, situação que se procura de certo modo reverter apontando as características comuns, os pontos de contato, entre as organizações sonora e verbal. “A música é uma linguagem”, na verdade, soa, para os nossos ouvidos, muito mais como uma aproximação metafórica. Para um grego contemporâneo de Homero, provavelmente não seria concebível uma formulação assim, uma vez que a linguagem poética – principal meio pelo qual a palavra se revelava em toda a sua força e plenitude – era, ela mesma, *canto*, ou seja, mostrava-se numa com-posição com o som, uma autêntica língua-música. Foi com o progressivo advento e domínio do pensamento lógico que ocorreu a identificação da linguagem verbal como um código de significação, como veículo de acesso à verdade (entendida como adequação), como meio de expressão de idéias e conceitos, *pari passu* com o seu afastamento da vocalidade, da sonoridade e da musicalidade. Exatamente o apego àquilo que é *significado* pela linguagem contribuiu para tornar a música

uma manifestação relativamente impensada na tradição logocêntrica ocidental ou pelo menos pensada apenas enquanto limitada e adstrita ao campo da estética.

A discussão procurou demonstrar também que é exatamente na qualidade de uma *outra* linguagem, de um *outro* sistema semiótico que a música é normalmente relacionada ou comparada com a Literatura, quando, então, é indicada como possível modelo ou fonte de analogias formais a serem localizadas no texto. Independentemente da legitimidade e da validade desse modo de entender – muito difundido nos estudos de Literatura Comparada – o que se procurou foi vislumbrar, ainda que provisoriamente, uma nova perspectiva para a teorização do relacionamento entre as duas artes, apontando, para isso, a consciência crítica da linguagem naquele processo que veio a caracterizar a poesia moderna.

Ainda no capítulo anterior, no âmbito de uma exposição geral das questões, estabelecemos que iríamos pensar a música problematizando tanto o *som* propriamente dito, quanto a *metáfora musical* e a noção de *musicalidade* a que se alude em manifestações literárias, como a poesia. Atendo-se, então, ao primeiro aspecto – posto que a musicalidade no poema será objeto da terceira parte da tese –, este segundo capítulo aprofundará aquela hipótese investigativa que até aqui foi apenas esboçada: a marginalização tradicional da música na epistemologia surge concomitantemente à eliminação do *som* do âmbito do *logos*, transformado num código mudo e des-vocalizado. Partindo daí, a discussão irá se centrar em dois pontos: no como e porquê a filosofia tapou os ouvidos (para usar uma expressão de Adriana Cavarero⁷⁴), constituindo-se numa espécie de saber “surdo”; e na tentativa de localizar, na produção teórica atual, alguma referência capaz de absorver a música e suas questões. Nesse cenário emerge ao primeiro plano da discussão o tema da *voz* (*phoné*), como sendo um dado excedente de sentido em relação à palavra, esta normalmente compreendida como simples elemento de significação da linguagem.

⁷⁴ Cf. Adriana CAVARERO, *A più voci*, p. 14.

Se a filosofia, da maneira como é expressa n’A *República* de Platão, tem o seu movimento inaugural caracterizado por uma disputa acirrada com a poesia pelo domínio do *logos*, a sua “vitória”, se assim podemos considerar, advém com a bandeira de um discurso puro, livre das interferências de todo tipo (inclusive sonoras) a que estava justamente sujeita a poesia. Guiada pela busca da verdade, a filosofia, em seu berço platônico, afirmou-se repetidamente por meio de escolhas e exclusões, inclusive ao definir o seu próprio meio de expressão, ou seja, ao distinguir uma palavra e um discurso ideais, capazes de aproximar a si mesmo e ao homem, o mais fielmente possível do mundo das idéias e do conhecimento. No discurso filosófico, portanto, operou-se uma limpeza de ruídos cujo objetivo foi exatamente torná-lo diferente e distante da expressão poética, esta entendida, a partir de uma perspectiva que então se formava, como invariavelmente contaminada, dentre outras coisas, pelo poder sedutor do canto e pelo caráter relacional da voz. Uma passagem histórica decisiva no Ocidente ocorre com a substituição de uma expressão poética que *acontecía* na junção de *logos* e *melos* – talvez fosse melhor dizer: cujo *logos* já compreendia uma dimensão musical – por um discurso filosófico, por sua vez, insonoro. O descarte dessa operação é justamente formado pelo conjunto *voz, som* e, conseqüentemente, *música*.

Essa diferença, na raiz, entre filosofia e música⁷⁵, determinou a marginalização desta última no campo formal do saber e do conhecimento e impõe ainda hoje a dificuldade de pensá-la com os recursos teóricos herdados da longa tradição metafísica. Não se pode imaginar, contudo, que se vá “resolver” um impasse assim apontando ideal e ingenuamente

⁷⁵ É preciso ressaltar que a “raiz” aqui nomeada se refere ao berço platônico da *philo-sophia* e apenas a ele. Pois Eric Havelock nota que no vocabulário homérico, *sophia* ainda não significava “inteligência” ou “saber” num sentido abstrato, mas “habilidade”, “talento”, no sentido de uma propriedade do artesão. Na tradição poética, *sophia* referia-se ao talento do bardo: “*Sophia* podia denotar sua capacidade como músico ou versificador, mas igualmente sua autoridade como um professor, a voz da experiência tradicional que subjazia ao poema. Com a lenta transição da poesia para a prosa e do concreto para o abstrato, o homem inteligente veio a representar o senhor de uma nova forma de comunicação igualmente consagrada aos objetivos educacionais, porém agora anti-poética. Em suma, *sophia* sempre permanecera ‘habilidade no discurso’ e ‘habilidade mental’, mas o tipo de discurso e o tipo de mente mudaram”. Eric HAVELOCK, *Prefácio a Platão*, p. 301-302.

para um cenário teórico supostamente novo que, rompendo as amarras conceituais precedentes, pudesse dar conta, finalmente, do que até aqui permaneceu impensado. Muito mais lento, e ao mesmo tempo mais consistente do que isso, o trabalho a ser feito deve insistir no exame crítico das escolhas operadas pela tradição, buscando compreender os mecanismos que levaram à relativa exclusão de uma manifestação como a música. Vale também aqui a lição de Jacques Derrida que, ao longo de seu grande esforço de pensamento, alertou para a impossibilidade de se esperar por qualquer lugar fora da metafísica para o discurso ocidental. Sabe-se que aquilo que o filósofo argelino caracterizou como o “longo adeus à metafísica” é, na verdade, um gesto praticamente infinito no qual a única tarefa realmente possível, descartado qualquer passo definitivo para fora da tradição, consiste num reposicionamento crítico e consciente que possibilite criar as aberturas para o questionamento constante do esquema conceitual metafísico. Inexoravelmente dentro da metafísica, mas, ao mesmo tempo, conscientes de seus limites, de seus impasses e do jogo que ela cria, de modo a poder corroê-la infinitamente pelas margens: eis a possibilidade que nos apresenta o horizonte teórico da desconstrução. Ora, se colocar seriamente a música em questão é, necessariamente, tal como sugerido até aqui, problematizar os fundamentos da tradição metafísica, então um dos caminhos possíveis é acompanhar a desconstrução derridiana nesse que é seu movimento principal, fazendo aparecer onde, como e por quê a música foi marginalizada.

Mas eis que, tomado integralmente, mesmo esse “modelo”, quando o assunto é música, revela inesperadamente aspectos bastante problemáticos. Isto porque Derrida, como se sabe, iguala o logocentrismo ao fonocentrismo, ou seja, estabelece um paralelo e uma interdependência entre a centralidade que o discurso racional adquiriu no Ocidente e o privilégio que, no seu entender, teria sido dado à voz e à oralidade em detrimento da escritura. Esse seu complexo, interessante e válido raciocínio será analisado a seguir. Por ora é importante antecipar que se, indiscriminadamente, som e voz (no duplo sentido do termo

phoné) forem apontados como um pilar metafísico, corre-se o grave risco de abortar qualquer discussão sobre música antes mesmo que ela adquira algum contorno. Pois como pensar a música retirando-se do horizonte questionador justamente o som? É o caso de se perguntar se o som, efetivamente, pode ser colocado no mesmo conjunto daquela voz, objeto da crítica de Derrida, no fundo já insonora, que “fala” silenciosamente à consciência e produz a presença a si do sujeito. Essa discussão ocorrerá num segundo momento deste capítulo. Inicialmente, a tarefa será a de analisar a fundamentação originariamente visual do conhecimento ocidental, o videocentrismo, e a conseqüente formação, sobre as suas bases, de um *logos* silencioso, abstrato e ideal.

1. A preponderância da visão sobre a audição no Ocidente

Aludimos ao processo gradual de marginalização da música no campo epistemológico. É possível, diante disso, falar também de uma marginalização da audição? Vale dizer, a dimensão auditiva conta alguma coisa na contemporaneidade como instrumento de compreensão do mundo? A audição funda de alguma forma o saber do homem moderno? Como ela se relaciona com o conhecimento? Ora, pelo menos numa primeira impressão, os indícios parecem sugerir que a audição é efetivamente um sentido bastante secundário para a epistemologia. Aliás, poderíamos ir com certeza muito mais longe, pois não só nessa alta esfera do conhecimento despreza-se a dimensão acústica: sintomas nítidos de que ela não é mesmo levada muito em conta nem mesmo em nosso dia-a-dia são a conhecida – mas pouco analisada – poluição sonora a que somos constantemente submetidos e a escassíssima consciência que temos da necessidade e da importância do silêncio.

A grande cidade contemporânea é, por um certo “ponto de escuta”, perfeitamente comparável a um amontoado de detritos sonoros de altíssima intensidade do qual o descaso predominante com uma adequada preparação acústica das residências ou a parafernália

ensurdecadora que perfaz o ambiente típico de uma discoteca são apenas humildes reflexos. Uma experiência bastante reveladora da nossa vulnerabilidade a essa “poluição sonora” – e da nossa ignorância a respeito – se dá quando nos posicionamos em qualquer ponto elevado de uma metrópole brasileira (nas Paineiras, no Rio de Janeiro, por exemplo) de modo a conseguir perceber a resultante sonora que, ali, nos alcança os ouvidos. O que se escuta, o que poderíamos então considerar o *som da cidade*, é realmente estarrecedor: um ronco forte e grave, constante e intenso, revela-se como um produto urbano acústico de proporções e conseqüências certamente análogas aos rios de esgoto que vazam para fora do núcleo habitado, contaminando o que encontram pelo caminho.

Mas podemos configurar melhor o problema do exílio da audição na epistemologia se atentarmos para alguns termos de base que delimitam e comandam a nossa relação com o conhecimento e indagarmos pelas metáforas que, por sua vez, os geraram. Como se sabe, no mundo grego, berço de quase totalidade da nossa terminologia filosófica e científica, as metáforas visuais constituíam uma espécie de ponte entre a racionalidade abstrata que lentamente vinha se consolidando e a porção de realidade que ao homem era dado perceber pelos sentidos. O funcionamento da mente, a sua capacidade de conhecer e interpretar os fenômenos, mas também, e principalmente, a própria estrutura do real que o mundo grego formou ao longo de sua história milenar, tudo isso parece ter encontrado uma âncora firme de sustentação empírica na esfera visual, na maneira complexa e, ao menos para os gregos fascinante, de como se dá a visão humana.

O exemplo célebre e lapidar desse amor helênico pelo olhar e, por conseguinte, o registro histórico fundamental e decisivo da vocação visual da filosofia é, sem dúvida, o relato do *Mito da Caverna* com o qual Platão, no Livro VII d’A *República*, alegoriza o conhecimento ao mesmo tempo em que dá uma forma acabada e uma estrutura racional ao real. Resumidamente, o mito diz o seguinte: encontravam-se numa caverna um grupo de

prisioneiros aos quais nunca fora dado o direito de ver o que se passava do lado de fora. Presos e imóveis, podiam somente observar o jogo de sombras projetado pela luz do fogo na parede que tinham diante de si. Um deles, contudo, vendo-se em liberdade, pela primeira vez consegue, então, virar-se, observar o fogo e também os objetos de que até então só conhecia as sombras projetadas. Tendo a chance de, além disso, ir para fora da caverna, o liberto, diante do esplendor da luz solar, fica por ela inicialmente ofuscado não conseguindo fixar o olhar em nada. Apenas passado um certo tempo, é que ele pôde, acostumando-se à claridade, enxergar não apenas os objetos que brilhavam à luz do dia, mas também o próprio sol, que além de iluminar as coisas, fazia tudo brotar e crescer. Entusiasmado com suas descobertas, o homem regressa à caverna para também libertar os antigos companheiros que, todavia, recusam-se a abandonar o cativeiro e a transformar seus hábitos arraigados. Constritos ao que podiam perceber pelos próprios sentidos, eles não vacilam em julgar como delirante, pretensioso, arrogante e até mesmo perigoso aquele que, pensando em fazer o bem, desejava libertá-los.

Como se pode deduzir facilmente da leitura do mito, há uma associação basilar de luz e conhecimento que se opõe a uma outra, de escuridão e ignorância. A luz, além de simbolizar o saber, é também o elemento que permite à visão distinguir corretamente as coisas, enxergá-las na sua integridade, ou seja, como realmente elas são; por outro lado, a visão, possibilitada pela luz, apresenta-se como o sentido privilegiado capaz de preparar o terreno do conhecimento. O tema da superioridade da visão sobre os demais sentidos surge também em outros diálogos platônicos, como no *Timeu* em que o personagem que dá nome à obra, ao discorrer sobre a natureza do homem, em um certo momento afirma que os “*olhos portadores de luz foram os primeiros órgãos fabricados pelos deuses*”.⁷⁶ Já no *Fedro*, numa passagem

⁷⁶ PLATÃO, *Timeu*, 45b. Para o que neste capítulo irá se discutir, o *Timeu* ainda guarda uma passagem fundamental. Diz o personagem: “Resta-nos, ainda, falar de sua função mais elevada [da vista], para nosso benefício, verdadeira dádiva dos deuses. A meu parecer, a vista é para nós a causa do maior benefício imaginável, porque nenhuma palavra da presente dissertação acerca do universo jamais poderia ter sido enunciada, se nunca tivéssemos contemplado os astros nem o sol nem o céu. (...) [Da vista] é que derivamos a filosofia, o mais precioso bem que o gênero

sobre a beleza, diz-se que ela “*resplandecia de verdadeira luz lá em cima entre as essências, e, mesmo depois da nossa descida, a capturamos com o mais luminoso dos nossos sentidos... Porque a visão é o mais agudo dos sentidos concedidos ao nosso corpo...*”.⁷⁷ A caracterização da fundação primordialmente visual do edifício metafísico platônico é uma tarefa relativamente antiga nos estudos de filosofia⁷⁸, muito embora tenha sido revista nos últimos tempos e, como já antecipei, relativamente relegada a um segundo plano pela crítica de Jacques Derrida, mais interessada em encontrar na voz, na *phonè*, o verdadeiro pilar do platonismo e da metafísica. Não sendo o caso de acrescentar nada de novo a esse tema tradicional, o que realmente importa aqui é mostrar os efeitos duradouros na tradição ocidental dessa analogia inegável que aparece na *Alegoria da Caverna*, e em outras passagens platônicas, entre as tríades sol-vista-visível e Bem-intelecto-idéias, analogia que, atente-se, não apenas permanece constante no platonismo, mas, acentuada, sistematiza-se na filosofia posterior como uma das vias possíveis para o fundamento teológico.⁷⁹

Reminiscências nada desprezíveis da preponderância da visão e do solo metafórico que ela proporciona à caracterização do intelecto e da abstração podem ser localizadas no léxico epistemológico a que estamos habituados. Se examinarmos uma palavra como *teoria*, por exemplo, intrinsecamente relacionada à noção de conhecimento, notamos que ela está comprometida com o ato de ver e com o sentido da visão. O verbo grego *theōréō* remete a contemplar, observar, examinar, olhar com interesse, considerar com a inteligência. Mais especificamente, o ato nomeado pelo verbo relaciona-se com a visão de algo especial, a saber,

humano em algum tempo recebeu ou venha a receber da munificência dos deuses. Esse é, a meu ver, o maior benefício da visão.” (*Timeu*, 47a-b). Vale dizer, também, que acerca da audição e da voz o *Timeu* é bem mais sucinto e vago, creditando a sua importância e a da música à mediação de uma ambígua Harmonia.

⁷⁷ PLATÃO, *Fedro*, 250c-d.

⁷⁸ Para maior aprofundamento da questão, remeto ao estudo de Linda Napolitano VALDITARA, *Lo sguardo nel buio*.

⁷⁹ O confronto dessa concepção platônica do papel da visão com o fragmento 64 de Heráclito dá inequívocas mostras da radical transformação do pensamento na Grécia. Heráclito diz: “O raio conduz todas as coisas que são” ou, conforme outra tradução, “De todas as coisas o raio fulgurante dirige o curso”. Na “lógica” do pensador “pré-socrático”, a luz era o clarão passageiro do raio que não permitia a permanência disponível do visível para o olho do pensamento. Tudo o que se mostra, na brevidade fulgurante, torna imediatamente à escuridão.

o espetáculo, um grande evento, de modo que uma palavra derivada como *theōros* não assinalava apenas o simples espectador, mas aquele que era especialmente designado para assistir aos Grandes Jogos públicos e para consultar os oráculos. Como se pode facilmente depreender, cabendo-lhe o relato da experiência do que havia visto e a custódia da palavra oracular, o *theōros* era deputado de um grande poder, aguardado confiantemente por uma coletividade privada da presença ao espetáculo e, por conseguinte, transbordante de expectativa. Implícitos na noção de teoria, portanto, estão um determinado tipo de visão privilegiada, ciente daquilo que vê, e um relato dessa verdade capturada pelos olhos. Uma outra palavra, de resto muito ligada à atividade teórica, que se insere também num campo metafórico fornecido pela visão, é *idéia*, termo de grande fortuna no Ocidente, base da metafísica platônica e, por conseguinte, de todo o saber científico que a desenvolveu. *Idéia*, como se sabe, diz de um aspecto exterior, de uma aparência, de uma forma; tanto que o verbo grego *ideîn*, de onde provêm *idéa*, significa propriamente “ver”.

Se esses dois termos capitais são suficientes para dimensionar como a nascente racionalidade ocidental encontrou na visão um porto seguro a partir de onde traçar e abrir os caminhos a percorrer, apontar simplesmente a visualidade como uma raiz fincada na experiência que ajudou a caracterizar o intelecto e, ao mesmo tempo, a sustentar a construção mental que era o “realismo das idéias” de Platão, apontar isso é ainda pouco. Corre-se o risco de tudo ficar apenas no nível de uma informação etimológica erudita e de não se chegar a evidenciar o que realmente esse “videocentrismo” filosófico determinou. Afinal, a sustentação na visão, por si só, apenas dá vazão ao dilema que é próprio do pensamento humano, orientado sempre na direção de alguma coisa que não se encontra diretamente pelos sentidos, mas que, ao mesmo tempo, só é possível de ser apreendida e tratada através daquilo que já está dado na experiência.

Portanto, o que realmente deve nos interessar é indagar pelo que é diferenciador na visão em relação aos outros sentidos e o que ela acarreta na fundamentação e na orientação do pensamento. Vale aí uma comparação com a audição que, não por acaso, também na Grécia, no contexto da sua tradição poética e oral – isto é, numa Grécia pré-filosófica e pré-platônica – desempenhou um papel cultural fundamental.

A especificidade da visão relaciona-se ao fato de ela operar com base em três elementos: o agente (poderíamos falar de “objeto”, coisa), o paciente (ou senciente, “sujeito”) e a luz – esta, o elemento mediador entre os dois primeiros. Realmente, se de passagem pensarmos na audição, por exemplo, não há como se falar num terceiro elemento, ao menos entendido, como a luz, em termos de algo que é presente, tangível ou representável; numa primeira abordagem, a audição parece se dar na relação direta entre quem ouve e o que é ouvido. Examinarei isso mais adiante. Quanto à vista, porém, é lícito afirmar que ela é cega na ausência da luz, mesmo que ocorra a co-incidência de alguém capaz de ver e de algo a ser visto. Exatamente esse circuito aparentemente mais complexo ou refinado requerido pela visão, muito ao contrário de denotar apenas uma debilidade desse sentido, era valorizado na doutrina platônica que entendia a luz como uma garantia de estabilidade, uma espécie de elemento neutro imune às alterações eventuais a que estariam vulneráveis os outros dois. Além de adaptar-se bem à obsessão platônica pela segurança e permanência, a visão se conformava igualmente a um desenho sistemático do real como o que propunha Platão com o seu mundo das idéias:

O olho, similar ao sol no aspecto, estaria a ele ligado como à própria causa, [isto é] ligado àquilo que o torna eficaz por deixar visíveis os seus objetos: no mundo inteligível, analogamente, o Bem torna eficaz o intelecto quando lhe deixa inteligíveis os seus objetos próprios, isto é as idéias. Interessante é também a similitude ‘no aspecto’ entre sol e olho, explicável já com a tese pré-socrática da presença em ambos do fogo, o qual passava de um ao outro como um fluido (e, portanto, como conhecimento de um semelhante a outro) e que de algum modo alude à análoga similaridade do intelecto e do supremo inteligível (Bem) e ao parentesco entre alma humana e idéias no *Fédon*. A vista, cega sem a luz, semelhante a esta e dela carente como de um princípio

para a própria atuação, é então privilegiada por Platão enquanto único sentido, por esta sua dupla eficácia e debilidade, apto a significar a abertura problemática à causa, sem a qual nem o pensante compreende o mundo, nem este se dá ao primeiro como objeto, assim como, sem luz, nem os olhos contemplam as coisas nem as coisas se lhes manifestam.⁸⁰

Como se pode notar, o terceiro elemento que é a luz não é um complicador nem um acessório dispensável; é o fundamento da visão, a sua causa, o chão firme a partir do qual a vista se estabelece e tem garantias para atuar independente da mutabilidade – tão indesejável quanto inexorável – de quem vê e daquilo que é visto. Sendo impossível, por lei da natureza, deter as transformações a que estavam sujeitos tanto o agente quanto o senciante, tornava-se necessário à instauração da relação de conhecimento algo que neutralizasse a mudança e funcionasse como critério da percepção. Esse triunfo da luz no momento inaugural da metafísica é ainda justificado no construto discursivo de Platão pelo fato de ela não deixar uma falha na relação causal do sistema que já ali começava a se desenhar. De fato, por meio da luz explica-se “completamente” a visão: como e porque ela surge, como e porque ela funciona. A analogia da visão com o conhecimento, referida na citação, é até bastante previsível, pois, interessado fundamentalmente em justificar o funcionamento do mundo das idéias, Platão encontra a metáfora perfeita para estabelecer o contato da racionalidade ideal com o plano empírico: como a visão precisa da luz, também o intelecto e a faculdade do conhecimento necessitam do Bem como o fundamento que torna possível a inteligibilidade; e da mesma forma que a luz possibilita a visão, o Bem assegura ao intelecto a invariabilidade do real, condição para se dar o conhecimento e a apreensão racional do mundo.

Mais uma vez, porém, estamos longe de dizer tudo, quando caracterizamos a luz apenas como terceiro elemento ou como mediador no âmbito da visualidade. Isto porque este circuito triádico da visão, na perspectiva platônica, opera e é regulado no interior de um mais amplo sistema binário de pólos opostos e excludentes; o que está realmente em jogo nesta

⁸⁰ Linda Napolitano VALDITARA, *op.cit.* p. 5.

aposta visual da filosofia grega é a superação das trevas e das sombras por meio da luminosidade. A visão platônica definitivamente não permite ambigüidades: ou bem ela enxerga com o auxílio da luz, que lhe dispõe clara e distintamente o horizonte, ou na escuridão ela é cega, vê mal ou apenas parcialmente. Para que a visão se afirme há um pólo positivo, luminoso, que deve prevalecer sobre um outro, negativo e obscuro. A mesma coisa deve então ocorrer, por força da relação genética e inextricável entre conhecimento e visão nos primórdios da metafísica ocidental, com o intelecto que, igualmente, não tolera o meio-termo: sabe ou não sabe, conhece ou não conhece. Configura-se uma dialética, por assim dizer, de “vida ou morte” fundada na necessidade imprescindível de exclusão do pólo negativo como condição de existência do pólo positivo. De mais a mais, mesmo que não seja possível num lance único a eliminação total das trevas, a luta pela luz e pelo conhecimento é entendida numa progressividade de batalhas que vai, pouco a pouco, iluminando o caminho e fazendo das conquistas patamares seguros para o prosseguimento da trilha ascensional do saber, sempre na direção do brilho supremo que, em Platão, é nomeado pela idéia do Bem. Ora, examinando-se em retrospectiva, não se pode mesmo estranhar que, com essa configuração originária, não apenas a luz tenha se transformado, para toda a seqüência da filosofia ocidental, no símbolo do saber e na destinação final de todo empenho epistemológico, mas que a própria locação visual do conhecimento tenha contribuído para a sua fundamentação binária, hierárquica e excludente – uma via de mão dupla, por assim dizer.

Se a visão requer a intermediação da luz, a audição, por sua vez, trabalha na exclusiva tensão de som e silêncio, o que basta para sinalizar porque jamais ela poderia servir de ponte metafórica para a racionalidade, ao menos nos moldes em que esta tomava corpo no platonismo. De fato, como já foi assinalado, a audição parece dispensar um terceiro elemento que lhe sirva como mediador, pois a sua ocorrência se verificaria no encontro simples e direto de alguém que ouve e de algo que é ouvido. A princípio, poderia se pensar no próprio silêncio

como um elemento mediador sem o qual seria impraticável falar-se em audição, sendo aparentemente plausível, em tal caso, tomar o silêncio como análogo à luz e, portanto, como requisito para a escuta de um som. Porém, mesmo deixando de lado o argumento de que, na realidade, não existe propriamente o silêncio entendido como ausência absoluta de som, mesmo assim não custa muito ver que essa analogia com a luz não resiste porque jamais a relação entre som e silêncio poderia ser forçada, mesmo que figuradamente, para uma dialética de superação em que supostamente o silêncio atuaria para sobrepujar o som ou vice-versa. A diferença fundamental, portanto, consiste em que a visão, quando dimensionada pela metáfora platônica, requer a luz como pólo positivo e a emprega numa tarefa de superação do seu oposto, a escuridão ou as sombras, e o mesmo não poderia ocorrer, verossimilmente, com a audição, pois som e silêncio se dispõem e se integram numa tensão permanente e insolúvel, um não podendo sequer ambicionar existir sem o outro. Na audição, positivo e negativo se exigem mutuamente e nunca desde o estabelecimento hierárquico e excludente como no caso do claro e escuro platônico.

Mas recusar o silêncio como terceiro elemento para a audição, se bem analisarmos, ainda não encerra a questão. É que devemos lembrar que necessariamente deve haver um meio que torna possível a propagação do som, que permita a este ser conduzido da sua fonte geradora ao ouvido humano. Nesse caso teríamos de reconhecer que o fenômeno da audição é, a exemplo da visão, igualmente triádico: compreende alguém que ouve, algo que é ouvido e um terceiro elemento que não se confunde com este último, ou seja, que não é a mesma coisa que o som, mas que lhe serve de suporte. Evidentemente, estamos falando do ar. Ora, então parece que achamos um terceiro elemento também na audição. Mas será que isso invalida o raciocínio que vínhamos elaborando? Absolutamente não; antes o reforça. Vejamos por quê.

Em primeiro lugar porque, em condições naturais, é impossível destacar-se do ar. Onde e quando houver o homem no mundo, haverá necessariamente o ar, como sua condição

imediate e, em todo e qualquer instante, absolutamente imprescindível de existência. Esse caráter inexorável torna a função do ar no circuito da audição bem diferente daquela da luz no circuito visual. Em segundo lugar, e mais importante, porque o ar é justamente um elemento impensável no contexto da metafísica da presença. O ar é invisível e, de certo modo, imensurável e intangível; sua representação, por conseguinte, é difícil, praticamente fadada a ser, sempre e somente, uma aproximação tênue. O ar, por fim, é também um elemento de ligação por definição: ele nos envolve e nele estamos inexoravelmente imersos. Essa sua característica o torna um suporte especialíssimo para o som, uma vez que este incorpora a mesma qualidade daquele, invadindo todos os espaços, aderindo às mais diferentes situações, envolvendo completamente o ouvinte. Tal como o ar, o som é, para os nossos hábitos representacionais, uma estranha espécie de coincidência de ausência e presença.

Esclarecidas, assim, essas diferenças iniciais, podemos dizer que a visão, que para Platão funciona textualmente como base sensível para a racionalidade, assenta numa perspectiva sobre o real limitada pelo próprio campo visual e pelo alcance e brilho da luz que lhe possibilita a eficácia. O ponto-de-vista, se pensarmos bem, nunca pode ser qualquer ponto, nunca se dá em qualquer lugar, mas sempre naquele condicionado pela existência da luz, de modo que o observador deve sempre colocar a si mesmo e às coisas que vê numa determinada ordem – tendencialmente linear e hierárquica, sobretudo se pensada em termos platônicos – que favoreça a ação da luminosidade. Nesse sentido, não chega a surpreender que a metafísica, historicamente, também tenha construído sobre o fundamento visual as noções, apenas latentes ou embrionárias no platonismo, de sujeito e objeto. Afinal, os olhos proporcionam – ainda que não necessariamente – a impressão de que aquilo que é visto possui permanência no espaço e no tempo, é algo estável, durável e, principalmente, *presente*. Por outro lado, a visão sugere também um papel ativo, autônomo e destacado para o sujeito, o

qual não apenas pode controlar a vista ao abrir e fechar os olhos, como, sobretudo, não é, por sua vez, observado (= afetado) pelos objetos. Para a metafísica,

o mundo está ali, visível, mas depende de nós olhá-lo. Não é um mundo que irrompe, por todos os lados, com os seus sons e surpreende, interfere; mas é, sim, um mundo estável, imóvel e objetivo que se coloca diante de nós. Esse mundo garante exatamente a realidade do *ser*, e, portanto o estatuto da *verdade*, como *presença*.⁸¹

Tanto a presença objetiva das coisas como a noção de um sujeito apto a contemplar o espetáculo do mundo (o teórico grego de que se falou acima, vale lembrar), são tributárias, juntamente com o valor filosófico da verdade como certeza, de uma organização (metáforica) visiva do real e, mais propriamente falando, da possibilidade de conhecê-lo.

De uma forma bem diferente se dá o modo de ser da audição como, aliás, foi sugerido pela própria citação (“o mundo... com os seus sons...”), entre outras coisas porque este independe de uma abertura proporcionada por um terceiro elemento. Isto é, a audição não acontece por critérios estabelecidos “externamente” nem em pontos pré-determinados, mas é uma possibilidade que sempre se dá em qualquer lugar. A audição é por natureza ex-cêntrica, ou, se preferirmos, o ponto-de-escuta, onde quer que se localize, faz despontar ali a abertura e o acesso ao mundo. Por conseguinte, a audição tem vocação para uma apreensão circundante e pluridimensional do real. Não há, para ela, uma organização *a priori* ou ditada por um critério limitador estranho à tensão de som e silêncio. Como analisa muito bem Werner Aguiar, autor de um recente, e muito rigoroso, estudo acerca das relações entre música e filosofia,

quem ouve, o faz por que se encontra *imerso* no mundo. Este está em quem ouve, à sua volta, em todos os lugares e em lugar nenhum. A audição localiza então o ponto onde se dá a escuta do mundo. A marcação desse ponto já é por si só a localização do espaço como sagrado, extraordinário. A sagração do espaço se dá como abertura, para ali ou acolá, para cima ou para baixo, para dentro ou para fora. O mundo desde o local da escuta é multi-inter-dimensional e multi-inter-dimensionalizante: no local da escuta os planos de mundo, constituindo os planos da audição da abertura de som e silêncio, se

⁸¹ Adriana CAVARERO, *A più voci*, p. 48.

entre-cruzam, se inter-põem e se inter-polarizam. Onde ocorre a escuta, rompe-se com a homogeneidade, eclode a diferença e funda-se mundo.⁸²

Tendo a audição como base, não se conseguiria, nunca, instituir o circuito epistemológico limitado pelo dualismo sujeito/objeto. De um lado, porque a referida impressão de autonomia e império do sujeito frente ao mundo não resistiria, uma vez que o som, ao invadir incontrolavelmente todos os espaços⁸³, atua imergindo o ouvinte na sua própria e manifesta realidade, constringendo-o à interação. De outro, porque a audição não ouve propriamente objetos, tal como a visão, isto é, “presenças” estáveis, duráveis e imóveis, mas, pelo contrário, eventos dinâmicos e tendencialmente fugazes.

Ora, se então a audição *acontece* dessa maneira, a estrada por ela oferecida conduziria a paragens muito diferentes da meta estabelecida na Grécia platônica onde foram fincadas as estacas da racionalidade, do conhecimento e da interpretação do real no Ocidente, compreendidos aí os grandes princípios da verdade, da identidade, da representação entre outros. Na realidade a própria Grécia, à época de Platão, teria sido palco de uma radicalíssima mudança de paradigmas que foi responsável por uma alteração fundamental na representação mesma do saber, aí incluído o deslocamento de uma base inicialmente auditiva para esta outra, calcada na visão⁸⁴. É corrente localizar e compreender essa transformação na passagem da cultura oral para a escrita, momento histórico que, no caso grego, significou também a despedida de uma tradição mitopoética na direção de uma cultura lógico-filosófica.

É esse o caminho interpretativo, aliás, que segue o citado trabalho de Werner Aguiar, o qual analisa detalhadamente como a cultura filosófica profana nasce de uma quebra da unidade sagrada originária entre *mythos* e *logos* ainda plenamente atuante na palavra do aedo,

⁸² Werner AGUIAR. *Música: poética do sentido*, p. 25 (grifo nosso).

⁸³ Lembrem-se aqui as palavras de Jean-Pierre VERNANT a propósito de Dionísio, o deus musical: “não está onde parece estar, está também muito além, dentro das pessoas e em nenhum lugar”. Cf. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, p. 336.

⁸⁴ Essa tese, contudo, é controversa. Adriana Cavarero, (*op. cit.*), aponta a cultura grega, mesmo na sua fase poética, como eminentemente visual, sobretudo na comparação com outras tradições culturais como, por exemplo, a hebraica.

do poeta cantor grego. É nesse cenário que, segundo Aguiar, a passagem da audição para a visão como determinante na origem da tradição filosófica do Ocidente encontra ampla justificação, pois no âmbito da cultura oral grega a linguagem não seria um instrumento de explanação ou de descrição, tampouco uma atividade intelectual de um sujeito que representa para si o mundo. A linguagem poética grega, ainda um *mythologos*, teria um poder maior e mais decisivo na cultura, na medida em que, sem elementos intermediários, na unidade do que era dito e ouvido, era ela instituinte do mundo, das coisas e da relação homem-mundo. Com o advento da escrita, sempre segundo a linha interpretativa adotada no estudo de Aguiar, a linguagem – já transformada num *logos* entendido como racionalidade – perde este poder, deixando de ser o espaço sagrado de abertura do mundo para se transformar, preferencialmente, no veículo capaz de oferecer uma proposição sobre o real:

... na experiência do sagrado e da oralidade a palavra é um *mythologos*, a pronúncia do sentido sagrado do não-dito do ser. Na experiência da cultura profana e escrita, destitui-se esse *mythologos* em função da proposição racional sobre o real. Se com a experiência do *mythologos* vive-se a unidade da coisa, na segunda se desencadeia a dicotomia real-irreal ao se separar sujeito e objeto.⁸⁵

Nos eixos opostos de uma cultura sagrada, oral e mitopoética, de um lado, e de uma cultura profana, escrita e lógico-filosófica, de outro, estariam alinhadas também audição e visão respectivamente. A audição, ligada à primeira, não apenas porque uma transmissão oral do saber pressupunha uma comunidade de ouvintes ou porque o saber era essencialmente musical na forma e no conteúdo, mas também porque era na audição que se concretizava a unidade mítica entre palavra e coisa. A visão, ligada à segunda, não apenas porque se formava então uma comunidade de leitores e o saber incorporava um novo suporte, escrito, para o qual a visão é uma contrapartida básica, mas também porque ela, já considerada na perspectiva platônica, funda metaforicamente o conhecimento, a *episteme*.

⁸⁵ Werner AGUIAR, *op.cit.*, p. 16.

Embora essas linhas gerais sejam corretas e pertinentes, há que se alertar aqui, todavia, para um certo risco de fazer confluir totalmente essa importante questão para os limites arriscados de uma oposição excludente e idealizadora entre oralidade e escritura. E isto não é conveniente nem, de um lado, para privilegiar uma perspectiva de senso comum – e bastante antiquada – que sempre apresentou a escrita como um progresso na história humana – opinião que, dentre outras coisas, gerou classificações marcadamente evolucionistas baseadas no preconceito contra a oralidade, como a de *Pré-história*, por exemplo, ou a que liga exclusivamente o não-letramento à ignorância – nem, de outro, num certo encaminhamento filosófico também ligado aos chamados estudos da oralidade, que alinha, um tanto mecanicamente, a escrita com a decadência metafísica. [E nem ainda num terceiro desdobramento dessa oposição, ligado ao pensamento de Jacques Derrida, que, como veremos mais detalhadamente, numa virada sem dúvida original, torna a fazer pender a balança para a escrita, ainda que reformulada para a noção de arqui-escritura.]

Mas levando em conta, por enquanto, somente aquela oposição clássica dos dois primeiros encaminhamentos citados, podemos, contudo, aproveitar os ensinamentos do projeto de Derrida, que alertam exatamente para a necessidade de se colocar sempre sob suspeita toda e qualquer tentativa de hipostasiar formulações sobre determinado período histórico, sobretudo se baseada, como a linha que valoriza a oralidade, numa concepção de originariedade ou numa possível aproximação com a origem, a qual passa, assim, a equivaler a uma espécie de instância mais “verdadeira”.

Como ocorre em outros dualismos típicos da cultura metafísica, a suposta linha divisória entre oralidade e escritura, embora representada por uma barra, na realidade não existe, não pode delimitar nada. Pois da mesma maneira que seria falso igualar a escrita ao fim completo da oralidade como se esta deixasse simplesmente de se manifestar, mesmo no interior do texto escrito – os diálogos, por exemplo, são uma forma de “oralidade escrita” –,

seria também impróprio falar de uma oralidade pura que representasse uma fonte absoluta e transparente do dizer, sem a intermediação de alguma forma de escritura, ainda que, aqui, esta seja considerada num sentido bem mais amplo do que a escrita alfabética. Em outros termos, a dicotomia Oralidade/Escrita faz sentido apenas num nível muito alto de generalização, mas não pode, por si só, explicar diferenças culturais qualitativas. Como diz Paul Zumthor, “em qualquer época os homens da oralidade e os homens da escritura coexistem e colaboram entre si”. Afirma ainda o medievalista suíço:

No plano dos fatos e no processo histórico, esses termos [Oralidade e Escritura] aparecem como os extremos de uma série contínua. Os traços que os opõem, alguns são certamente incompatíveis, senão contrários (como o recurso à vista num caso, ao ouvido no outro); mas na maior parte dos traços existe apenas uma diferença de grau, uma diferença que consiste, de maneira muito variável, num mais ou num menos (como o que diz respeito aos limites espaço-temporais da mensagem).⁸⁶

Nesse sentido, a noção de arqui-escritura, elaborada por Derrida, tem exatamente o mérito de mostrar que também a palavra oral funciona como um texto, que qualquer dito é um escrito e que, por conseguinte, entra no jogo infinito que caracteriza a linguagem, prestando-se a múltiplas interpretações, remissões e diferenças. A arqui-escritura seria um fenômeno originário pelo qual “eu” já sou sempre inscrito numa escritura que, por assim dizer, fala antes de mim e fala diferindo o sentido ao infinito. De resto, como bem comprova a ambigüidade irrefreável da palavra das Musas, de acordo com o esclarecido no capítulo anterior, mesmo no âmbito de uma oralidade, por assim dizer “pura”, o entendimento da palavra como ponto primeiro, original e seguro não deixa de ser apenas uma ilusão tranquilizadora.

É então que, sem deixar de observar as diferenças entre escritura e oralidade, não podemos nos enredar na armadilha dualística. A perspectiva não pode ser nem a *nostálgica*, que lamentará para sempre a “tragédia” do alfabeto, nem a *esperançosa* – no fundo, o outro lado da nostalgia – que de certa forma acredita num porvir em que finalmente rebrilhará a luz

⁸⁶ Paul ZUMTHOR, *La presenza della voce*, p. 35-36.

do ser obscurecida pela nossa civilização. Ver a escrita apenas negativamente significa, ainda que de forma contraditória, continuar a não pensar devidamente a música, uma vez que esta, obviamente, não foi anulada pela tradição metafísica, mas, sim, recalcada. Ou seja, seus efeitos, mesmo que não admitidos ou insuficientemente refletidos, nunca deixaram, a rigor, de se manifestar, a despeito do império da escrita.

A escrita, além do mais, não parece ser um acidente passageiro na história da humanidade ou, ao menos, não se vislumbra no horizonte uma época em que esta deixará de existir em prol, talvez, de uma possível volta da oralidade. Muito ao contrário, tal como demonstra Pierre Levy,⁸⁷ as “ecologias cognitivas” decorrentes de “tecnologias intelectuais” contrastantes como a oralidade e a escrita – para não falarmos da informatização contemporânea – longe de se excluírem reciprocamente, tendem a se entrelaçar numa rede complexa, essencialmente não-hierárquica, de tal maneira que muitas manifestações predominantemente orais permanecem vivas e atuantes ainda hoje em dia.

O caso da Literatura, nesse sentido, ainda segundo Pierre Levy, é exemplar: expressão por excelência da civilização escrita, ela não trabalha com as palavras apenas como se fossem etiquetas vazias sobre as coisas ou sobre as idéias, tal como elas se apresentariam numa visão exclusivamente negativa da escritura, mas também em sentido oposto, buscando fazer “retornar” a palavra à sua força ativa e até mágica que presumivelmente tinha nos tempos da oralidade. Da mesma forma poderíamos falar da Música: manifestação de primeiro plano nas culturas orais, ela não desaparece com a civilização da escrita. Sem dúvida, como todas as demais atividades humanas, também a Música é profundamente alterada em termos de concepção e recepção quando surge o domínio da escrita, mas isso, nem de longe, significa que ela deixa de atuar, a seu modo, na cultura, fato perfeitamente constatável no nosso dia-a-dia. Pode-se afirmar que, num processo de inestimáveis perdas e ganhos, a música se renovou,

⁸⁷ Cf. *As tecnologias da inteligência*, p. 75-132.

interagiu e, também de forma ativa, alterou a própria escrita, sendo que, em determinadas circunstâncias, serviu inclusive como referência para artes atualmente suportadas pela escritura, como a poesia.

Contornado, então, o risco de apoiar exclusivamente, e assim aprisionar, a análise do videocentrismo nos limites da oposição oralidade/escritura, convém agora prosseguir no exame de como, sobre essas bases visuais, o discurso filosófico se fechou à sonoridade, formando, na raiz da racionalidade ocidental, um *logos* silencioso. Estamos nos aproximando do tema da *voz*.

2. A questão da voz e do som e sua relação com o logocentrismo

Deixemos de lado, mas apenas por um momento, a Grécia platônica e desviemos o nosso olhar (melhor seria dizer, a nossa escuta) para outras culturas: deparamos então com a valorização mística, insólita para os padrões ocidentais, de um espaço em que a voz goza e se compraz de uma sonoridade ainda não aprisionada pela articulação da palavra e pelo compromisso semântico. São culturas em que há uma crença generalizada na presença do elemento divino na esfera acústica, presença que não é mediada por nenhuma atividade mental, mas que se encontra já de saída no sopro, na vibração pura e simples de uma vogal, nos vários sinais emitidos pela voz ou, seja como for, saídos da garganta e da boca, que indicam de algum modo a existência e a vitalidade. Valem aqui, de passagem, os exemplos da tradição indiana da *Upaniṣad* na qual a sílaba OM, vocalizada longamente, é expressão de uma sonoridade original; ou da cosmogonia de babilônios, sumérios e egípcios, em que há uma aproximação de voz e respiração como indícios inequívocos de uma vida que nasce. Esses exemplos, dentre outros possíveis, apontam, ao menos quanto a um pensamento místico arcaico, um horizonte de sentido para a voz em que esta tem mais a ver com o domínio da pura sonoridade do que com a palavra, sobretudo se entendida dentro de um sistema de

codificação como é o caso da linguagem verbal. Uma espécie de “metafísica da voz” emerge quando diante de nossos olhos desfila a diversidade cultural. À emanação sonora da voz, junta-se, assim, um valor demiúrgico, fundador, que a insere num plano de sacralidade. É o que se deduz da seguinte passagem de Corrado Bologna, estudioso italiano e colaborador de Paul Zumthor nas discussões sobre a chamada vocalidade:

Antes ainda que a linguagem tenha início e se articule em palavras para transmitir mensagens na forma de enunciados verbais, a voz tem desde sempre origem, *existe* como potencialidade de significação e vibra como fluxo indistinto de vitalidade, inclinação confusa ao *querer-dizer*, ao *exprimir*, isto é ao *existir*. A sua natureza é essencialmente *física, corpórea*; tem relação com a *vida* e com a *morte*, com o *respiro* e com o *som*; emana dos mesmos órgãos que presidem à *alimentação* e à *sobrevivência*. Antes de ser o suporte e o canal de transmissão das palavras através da linguagem, portanto, a voz é imperioso grito de presença, pulsação universal e modulação cósmica por meio das quais a história irrompe no mundo da natureza.⁸⁸

Mas talvez não seja nem mesmo necessário recorrer a exemplos culturais aparentemente tão distantes. Em companhia de Adriana Cavarero, filósofa italiana cujas reflexões foram absolutamente imprescindíveis para as questões desenvolvidas nesta tese, observemos mais de perto como a tradição hebraica – que, tal como a grega, pode ser legitimamente localizada na raiz da nossa cultura ocidental – abre igualmente para a voz um espaço onde o sentido se dá, de algum modo, ainda antes da mediação intelectual e da codificação lingüística. Na verdade, já o sopro de Deus (*ruah*, traduzido em grego como *pneuma* e, em latim, como *spiritus*), saído da mesma boca e garganta que a voz, é para os antigos hebreus uma força criadora que, inflando a boca de Adão, revela-se hálito vivificante. O lado sonoro da *ruah* é *qol*, traduzida como *phonè* entre os gregos e desta como *vocis* para os latinos. A *qol* – que nomeia também o trovão e o efeito acústico do vento – é puro som vocálico de Javé, forte e poderoso, que, segundo o Salmo 29 da Bíblia, irrompe sobre as águas e impõe a criação. Trata-se, atendo-se à raiz hebraica, porém, de uma voz que ainda não é palavra, que ainda não está articulada em unidades significantes. A *qol* é elemento de uma

⁸⁸ Corrado BOLOGNA, *Flatus vocis*, p. 23.

comunicação não mediada pelo intelecto, é sonoridade pura e sinal corpóreo por excelência que se refere a tudo o que pode ser captado pelo ouvido. A criação no Antigo Testamento é então tarefa de uma força divina que não fala, mas mistura sopro e som, respiração e voz, num âmbito de sentido em que nenhuma codificação lingüística encontra lugar⁸⁹.

Convém notar que a tese da criação pela palavra, tão conhecida de todos nós com a fórmula “no princípio era o Verbo”, expressão que ganhou até ares de senso comum, remonta a uma releitura cristã do Velho Testamento que trai o sentido original hebraico segundo o qual a criação e a auto-revelação não vêm da *palavra* de Deus, mas da sua *respiração* e da sua *voz*, de forças, portanto, independentes da palavra e indiferentes à função semântica da língua.⁹⁰

Como se pode facilmente imaginar, os efeitos dessa concepção não se limitam apenas a ilustrar uma outra versão da Criação, mas extrapolam para o próprio campo lingüístico que se vê forçado a levar em conta alguma coisa que o antecede e, de alguma forma, o excede. Isto porque se Deus é originariamente voz, ele se torna palavra efetivamente pela boca dos profetas que articulam sopro e som divinos, e isto de tal modo que o profeta não faz Deus falar, mas, no momento em que abre a boca, Deus já está falando, tornando-se perceptível na linguagem humana pelo “som que está na base de qualquer língua, [pela] voz que lhe dá

⁸⁹ cf. CAVARERO, op. cit. p. 27-34.

⁹⁰ A esse propósito não resisto a citar uma passagem de Rafael Menezes BASTOS, autor de uma grande pesquisa sobre a música entre os índios Kamayurá e que, publicada, transformou-se praticamente num clássico brasileiro dos estudos de “Antropologia Musical”: *A musicológica Kamayurá*. Na parte introdutória do livro (p. 85-86), o autor critica o modelo etnocêntrico e dilemático em muitas pesquisas etnomusicológicas, modelo que opunha “cultura” à “música”, fazendo com que esta última, objeto de estudo do etnomusicólogo, atendo-se “apenas” ao universo do som, tivesse que se encaixar no desenho cultural (*cultural setting*) “mais amplo” delineado pelo antropólogo. Comentando a estruturação dessas pesquisas, diz o autor: “Difícil será alguém não se convencer aqui de que está defronte a um rebatimento, na ciência, de conformações ideológicas da civilização ocidental: o viso-verbal como geral (isto é, o que gera) do ‘verdadeiro’ conhecimento; o músico como bufão subserviente, etc.” Nesse ponto, o autor inicia uma digressão sobre as origens desse padrão “viso-verbal”, criticando as fontes greco-romana e hebraica da cultura ocidental. Sobre a primeira, fala do mito da caverna; sobre a segunda, cita a Bíblia. É aí que se sente constrangido a fazer uma ressalva: “No entanto, é interessante notar como essas duas direções [grega e hebraica] podem às vezes, analiticamente, se chocar. Fui advertido pelo colega Ordep José Trindade Serra do fato capital de que na *Septuaginta*, tradução célebre da *Bíblia* levada a cabo pelos Alexandrinos, a primeira revelação de Deus a Moisés no *Êxodo* se dá através da **voz** d’Este; no hebraico, Moisés **ouve** esta voz; já na tradução grega – incrivelmente! – ele o vê. Esta conformação configuraria o lado ‘oficial’ da cultura ocidental, o do *logos*”.

forma e que lhe elabora o material sonoro”.⁹¹ Na e pela tradição hebraica vemos que há na língua algo que não é somente signo, significado ou expressão e, ao mesmo tempo, *é algo inexpresso que vibra con-juntamente a toda e qualquer expressão*. E não somente isso: a própria idéia de comunicação a que estamos habituados, ou seja, o modelo que faz da palavra o meio da comunicação, da coisa o objeto e do homem o destinatário – aquilo que Walter Benjamin considerava a “concepção burguesa da língua”⁹² – essa idéia muda radicalmente se nos ativermos ao que é transmitido pela tradição hebraica, pois esta diz que

os falantes comunicam um ao outro na voz de Deus que vibra no som da língua. A vibração do *qol* divino na palavra articulada é, de fato, a comunicação originária que torna comunicável, posterior e secundária, qualquer outra comunicação.⁹³

A noção corrente da cultura hebraica como uma civilização da escrita, ainda que muito correta, carece de alguma relativização. Não só porque, como diz Franz Rosenzweig, “para o judaísmo a doutrina oral é mais antiga e sagrada do que a escrita”,⁹⁴ mas também porque a própria escritura hebraica mostrou-se sempre muito resistente ao regime dos signos, ao menos no que diz respeito à ordem do vocálico. Basta ver o seu alfabeto consonântico que omite a representação das vogais destinando-as exclusivamente à proferição do leitor, especialmente na leitura do texto sagrado, em respeito à crença de que é a dimensão do som e da respiração a única a estar na relação mais íntima com a transcendência de Deus. E exatamente quanto a esse aspecto é possível flagrar uma outra grande diferença entre as tradições hebraica e cristã:

Enquanto na tradição hebraica, a Palavra sagrada é antes de tudo um evento sonoro que encontra confirmação no modo em que é chamada a Bíblia, *miqrá*, ou seja, ‘leitura, proclamação’ (do verbo *qará*, ‘chamar, proclamar, declarar’, presente também no termo ‘Corão’), na tradição cristã a Palavra se cristaliza no escrito, tornando-se justamente *graphè/graphai*, ou seja ‘Escritura/Escrituras, ou *Bíblia*, plural grego de *biblion*, livro. Sintomaticamente, a diferença se reflete também na leitura do texto sacro, que para os hebreus ocorre em voz alta com uma ondulação rítmica do corpo que enfatiza a sonoridade musical da Palavra, enquanto que para os cristãos

⁹¹ Gershom SCHOLEM. *Il nome di Dio e la teoria cabalistica del linguaggio*, citado por Cavarero, *op.cit.*, p. 29.

⁹² Walter BENJAMIN, “Sulla lingua in generale e sulla lingua dell’uomo”, in *Angelus Novus*, p. 57.

⁹³ Adriana CAVARERO, *op.cit.*, p. 30.

⁹⁴ Citado por CAVARERO, *op.cit.*, p. 30.

é silenciosa e imóvel. De resto, também em voz alta e ondulando o corpo para frente e para trás, os muçulmanos lêem o Corão (...).⁹⁵

Mas é claro que não foi só o Cristianismo – com toda a conhecida negação que sempre fez do corpo, a ponto de ser, talvez, a única das grandes religiões humanas a não dispor de uma dança cultural – não foi só o Cristianismo que recalcou a dimensão sonora e pré-lógica no Ocidente, desprezando-a como produtora de sentido. É o caso de retornar à Grécia a fim de identificar alguns dos passos que edificaram o logocentrismo e marcaram a cultura ocidental ao excluir da noção fundamental de *logos* o som e a voz.

O que é afinal esse *logos* de que tanto se fala, esse recorrente e complexo termo-chave da filosofia? Sabe-se que a tradução de seu significado abre um amplo leque de palavras modernas: *razão, discurso, fala, linguagem, reunião, ligação, coligação, conto* etc. As duas primeiras, razão e discurso, de resto as mais difundidas, têm o mérito, todavia, de desenhar o vasto campo no qual joga toda a ambigüidade de *logos* e que é o palco do desafio que o termo lança aos seus intérpretes: elas perfazem respectivamente as esferas do pensamento e da palavra, compreendendo-as e confundindo-as.

Aristóteles definia o *logos* como voz significante (*phonè semantikè*) e o homem como o único ser vivo que possui o *logos*, estabelecendo, portanto a diferença deste em relação ao animal a partir da qualidade da “voz” de um e de outro. A voz humana, para o Estagirita, significa, produz sentido como linguagem, é *semantikè*, na medida em que manifesta o justo e o injusto, o conveniente e o inconveniente, o bem e o mal e assim por diante; ao passo que a voz animal (apenas *phonè*), hierarquicamente inferior, chega ao ponto máximo de assinalar a dor ou o prazer. Somente o *logos*, então, na sua capacidade de criar significados e estabelecer condutas, podia consentir a criação de uma comunidade, de uma habitação e de uma cidade, temas caros à tradição filosófica grega. Além disso, a Aristóteles, no seu intuito de

⁹⁵ *Idem*, p. 30.

caracterizar o humano, interessava justamente aquilo que, no seu modo de entender, superava e deixava para trás o que no homem confundia-se com o animal.

O *logos* da Grécia filosófica aproxima, então, as suas acepções de *discurso*, *fala* e *linguagem* daquela de *razão* na medida em que, desprezando as interferências meramente físicas da *phonè*, passa a tratar apenas do nexos da palavra com o regime dos significados. Nem por isso, contudo, as outras traduções de *logos* anteriormente citadas deixam de fazer sentido, pois o dis-correr inclui também a *ligação* de um significado com outro no que pode ser considerada uma *reunião* lógica. Fato é que a voz, enquanto voz, enquanto som, enquanto potencialidade de sentido, é completamente deixada de lado pela filosofia, relegada entre os objetos inessenciais de seu repertório, num grande contraste, como se vê, com a herança hebraica da *qol* e da *ruah*. Presa à ordem do visível, a linguagem passa a desconsiderar o que nela é possibilidade da voz:

Qualquer que seja a potência expressiva e simbólica do olhar, o registro do visível é desprovido dessa espessura concreta da voz, da tutilidade do sopro, da urgência da respiração. Falta a ele essa capacidade da palavra de repor sem pausa o jogo do desejo com um objeto ausente e, todavia, presente *no som* das palavras.⁹⁶

Em outras palavras, na instauração da metafísica, num de seus momentos fundadores, elimina-se o espaço da voz propriamente dita – ela é pensada apenas como portadora da palavra significante – e inaugura-se o império de um pensamento abstrato, mudo e insonoro do qual a filosofia posterior será seguidora incondicional, mesmo pagando o pesado tributo de ser condenada à surdez.

A *phonè* dos metafísicos é irremediavelmente intencionada a significar. Sem essa intenção, ela é um som vazio exatamente porque esvaziado da sua função semântica. O papel de vocalizar o conceito esgota, por assim dizer, o sentido da voz e reduz aquilo que sobra a um resto insignificante, a um excedente inquietante enquanto próximo à animalidade. Como específico objeto do interesse filosófico, a voz humana é tematizada a partir do sistema da significação e, precisamente, por um sistema que submete a palavra ao conceito, ou, querendo, o significante verbal ao significado mental.⁹⁷

⁹⁶ Paul ZUMTHOR, *La presenza della voce*, p. 9 (grifo nosso)

⁹⁷ Adriana CAVARERO, *op. cit.* p. 44.

Adriana Cavarero observa ainda que a tradução da expressão *zoon logon echon* pelos latinos deixa clara a aproximação definitiva do *logos* à racionalidade. Se, literalmente, a expressão grega alude a um “vidente que tem o *logos*” e, portanto, a uma criatura falante, a tradução dos romanos – *animal rationale* – elimina definitivamente qualquer menção ao elemento vocal passando a considerar o *logos* na sua relação exclusiva com a ordem dos significados e com a racionalidade que os liga e reúne. A *phonè*, a voz, não é, então, apenas esquecida, mas, sim, aprisionada em um sistema complexo de significação que a reduz a um secundário acompanhante sonoro do conceito e retira-lhe todo e qualquer valor autônomo. Em uma palavra: o *logos* se “des-vocaliza”.

Esse processo de “des-vocalização” seria, como vimos, paralelo a uma captura do *logos* na esfera visiva, transformado em fiador da noção de verdade como presença. Em termos simples, diz Cavarero, o problema poderia ser também formulado como uma subordinação do falar ao pensar que projeta, sobre a fala, a marca visual do pensamento. O resultado disso é, substancialmente,

um *logos* abstrato, anônimo: um código, um sistema. Acorrentado à palavra, mas indiferente ao comunicar-se vocálico dos falantes, ele é forçado a se colocar de acordo com um mundo de significados insonoros, visíveis e presentes, que constituem também a sua origem e a sua completude. Num certo sentido, então, o processo de auto-esclarecimento do *logos*, no qual consiste a história da metafísica, é também um processo de autonegação do *logos* que, ao se des-vocalizar, esforça-se por coincidir o máximo possível com o pensamento.⁹⁸

Tudo se passa, em resumo, como se houvesse um grande e continuado esforço metafísico para aproximar e harmonizar o plano do discurso, da fala (o *legein*), com o plano da contemplação (o *theorein*). De fato, se bem observarmos, essas duas dimensões do pensamento, aqui entendido platonicamente, tendem ao conflito: o *legein* requer uma seqüência temporal, um encadeamento que ao avançar, reúne e liga; já o *theorein* implica a

⁹⁸ *Idem*, p. 54.

duração de objetos distintos, imobilizados no eterno presente do “agora”. O primeiro, incapaz de liberar-se de vez da sua constituição sonora e da sua relação com a voz; o último, completamente dependente da visão. Assim, se o sonho metafísico, tal como sustenta Cavarero, é de certa forma reunificar esse duplo estatuto do pensamento, e dada a preponderância visual na elaboração de toda a rede conceitual que organiza a realidade nesse que podemos considerar o nascimento da filosofia ocidental, então esse ideal só podia mesmo ser perseguido por meio de um processo de recalçamento daquilo (da diferença) que impede ao *logos* de se enquadrar totalmente no plano do *theorein*.

Esse ponto requer um maior detalhamento. N’*O Sofista*, Platão aproxima ao máximo as noções de pensamento (*noein, dianoein*) e de *logos*, especificando o primeiro como “um diálogo (*dialogos*) sem voz que a alma tem consigo mesma, [sendo] por isso que o chamamos pensamento (*dianoia*)”, e o segundo como o “fluxo da alma que sai pela boca juntamente com a voz”. Cavarero diligentemente observa que não se trata aqui de uma igualdade pela qual se poderia dizer, indiferentemente, que o pensamento é um *logos* des-vocalizado e o *logos* um pensamento vocalizado. Isso porque o *dia-logos* que corresponde ao *dia-noein* é uma operação silenciosa da alma que respeita à associação das idéias, e que, ao sair pela boca e se vocalizar, perde o *dia-* (prefixo que se referia justamente à troca da alma consigo mesma), transformando-se simplesmente em *logos*. Ou seja, Platão não afirma que há um *logos* em algum lugar, independente da alma, que, ao se internalizar nesta, perde a voz, o som. Afirma exatamente o contrário: há, sim, um *logos* silencioso, insonoro, que ganha voz ao e para se exteriorizar. A sede do *logos* metafísico, portanto, não se encontra no mundo, na relação dialógica sonora e arriscada de vozes que efetivamente se ouvem, mas na alma, na *psychè*, numa atividade mental silenciosa e já definitivamente moldada pelos parâmetros visuais da contemplação teórica. O discurso falado, nesses termos, é mera derivação sonora do discurso pensado; e a voz, o som, é interferência necessária, mas desprezível, in-significante. Constatamos

se aqui a transformação radical no sentido de *logos* que Platão leva a cabo no mundo grego, distanciando-o muito do entendimento heraclítico que mencionamos no capítulo anterior.

Todavia, o “problema” metafísico passa a consistir exatamente no desejo irrefreável, mas impossível, de encerrar o *logos* na esfera videocêntrica do pensamento, de anular a diferença entre esses âmbitos. Inquietada por um *logos* que não pode apagar de todo a sua relação com a palavra sonora, isto é, que para expressar-se precisa da sonorização vocal, a metafísica se vê obrigada a duplicar, como vimos, o estatuto do pensamento. Uma espécie de metafísica maior traduziria o estado contemplativo, imóvel e eterno que não admite mudanças, e, por conseguinte, não tolera *dis-cursos*. Uma outra metafísica, menor, seria aquela ligada ao movimento seqüencial e temporalizante da linguagem que se esforça para expressar o mundo ideal. A ambição metafísica, em última instância, é conseguir dissolver a linguagem na contemplação silenciosa para configurar unitariamente o seu projeto:

Na sua perfeição, a metafísica não tem necessidade de um *logos* que procede “ligando” os nomes aos verbos, ou seja, de um *logos* que liga e discorre enquanto o tempo transcorre. O puro e silencioso espetáculo de uma totalidade congelada no eterno é o seu fim e o seu princípio. Também a linguagem, ou seja, o *logos* entendido como sistema verbal da significação, acaba por se apresentar como um atributo supérfluo da condição humana. O filósofo não faz mistérios sobre o seu desejo de permanecer para sempre no reino da verdade que o pensamento contemplativo lhe desvela. Do seu ponto de vista, a linguagem é obrigada, assim, antes de tudo, a entrar em acordo com o plano originário do pensamento, a corresponder-lhe e a espelhar a sua ordem. Enquanto corpórea, a *phonè* ameaça inevitavelmente a instância metafísica desse *acordo*. (...) Orgulhoso de suas visões dessensibilizadas, o metafísico se revela, sem pejo, como o mais surdo dos surdos.⁹⁹

A idéia de uma alma que fala a si mesma, num diálogo silencioso, ganhará uma elaboração notável ao longo da história da filosofia, culminando na figura da consciência e no grande aparato teórico que a torna protagonista de todo o idealismo no Ocidente. De fato, a consciência entra em cena num, a julgar pela sua fortuna, bastante convincente teatro filosófico que simula a sua dependência da voz, e faz crer que ela, a consciência, mantenha relações intrínsecas com a esfera acústica submetendo-se às suas leis. Não custa muito a se

⁹⁹ *Idem*, p. 56.

perceber, porém – em que pese o fato de a crítica em geral raramente ter se empenhado no tema da des-vocalização do *logos* – que as cenas desse teatro têm muito de farsa. É relativamente fácil descobrir que elas não têm som algum, posto que baseadas no solilóquio de um *eu* que “escuta”, concentradamente, a sua própria voz *insonora*. Marcadas pela contradição de alguém que ouve o que não soa, essas cenas, portanto, são idealizadas para serem captadas exclusivamente pelos olhos.

“Som”, “voz”, “audição”, transformam-se, todos, em personagens de uma tão complexa quanto contraditória trama, na qual perdem inteiramente a fisicidade e a concretude para servirem a uma espécie de armadilha metafórica em que vão caindo, um a um, todos os filósofos, inclusive os pós-modernos. “Escutar” e “falar” à consciência, no ápice desse processo, tornam-se até pré-requisitos da comunicação, de tal modo que um idealista como Giovanni Gentile, num gesto que certamente não está descolado do de tantos outros filósofos, podia afirmar que “nós falamos aos outros por falarmos, antes de tudo, a nós mesmos”.¹⁰⁰ É assim que, num mesmo movimento filosófico, desferem-se, em múltiplas direções, vários golpes, dentre os quais: neutralização da sonoridade e da relacionalidade acústica de uma voz natural em benefício de uma voz metafórica silenciosa, interna e auto-referente; eliminação do *outro*, da diferença, pelo privilégio do “diálogo” da alma (da consciência) consigo mesma; valorização de um plano interno livre da interlocução verbal e, por isso, mais próximo à verdade idealizada.

3. O tema da voz em diálogo crítico com Derrida

A metáfora vocal na filosofia ocidental, como se viu, camufla e recalca o estatuto relacional e sonoro da voz e da palavra ao mesmo tempo em que trai a sua descendência de um videocentrismo que, em última análise, foi constituir o *logos* filosófico. É justamente

¹⁰⁰ Citado por CAVARERO, *op. cit.* p. 57.

nesse ponto crucial que acredito ser importante – e aqui mais uma vez acompanho um passo dado por Adriana Cavarero no apêndice crítico do livro que nos vem servindo de referencial teórico¹⁰¹ – colocar em debate ao menos um aspecto – seja como for, nada secundário – do pensamento de Jacques Derrida. Trata-se da equiparação que o pensador faz entre logocentrismo e fonocentrismo num processo que acaba por mesclá-los numa única expressão: o fonologocentrismo.

Para Derrida, que analisa a questão ao longo de praticamente toda a sua obra inicial,¹⁰² fazendo dela o fio condutor de sua inteira investigação filosófica, a história do Ocidente e da metafísica, se confunde com o privilégio dado e repisado à voz e à escrita fonética que a reproduz. À rubrica da voz, àquilo que pôde se identificar sob esse nome, estariam relacionados, para Derrida, os movimentos decisivos que instauraram o valor da presença para a metafísica ocidental, tanto na versão antiga, centrada no objeto, como na “moderna”, focada no sujeito: a presença do objeto, a presença do sentido à consciência, a presença a si na palavra dita “viva”.¹⁰³

Vale dizer que com esse gesto interpretativo absolutamente original, Derrida inverte completamente a direção em que parecia se mover, no cenário teórico de então, o tema da voz. Afinal, o seu interesse não é, de modo algum, tomar esta última como pertencente a uma cultura épica, oral, e, portanto, oposta à metafísica enquanto produto histórico das sociedades alfabetizadas e da civilização da escrita, tal como se revelava a aposta hermenêutica dos estudos da oralidade. Trata-se, para ele, exatamente do contrário: é a voz a ser individuada como fator constitutivo da metafísica, ao passo que à escritura caberia o papel de fazer oscilar a ordem fonologocêntrica. Redimensionada agora como pilar metafísico, a voz, que em última

¹⁰¹ *Op.cit.*, p. 233-263.

¹⁰² Refiro-me aqui, principalmente, aos três grandes livros com os quais Derrida, em 1967, inicia o seu formidável trabalho desconstrucionista: *Gramatologia*, *A escritura e a diferença* e *A voz e o fenômeno*.

¹⁰³ Cf. Jacques DERRIDA, *Posições*, p. 11.

análise seria fiadora da noção de presença, vem contraposta, pela análise derridana, àquela energia desestabilizadora atuante na escrita, irrefreável no seu processo de diferimento e de reenvio infinito de um signo a outro, processo que, ao impedir a consolidação final de um significado, aborta o desejo metafísico por excelência. Desse modo, para Derrida, a filosofia, ao contrário de des-vocalizar o *logos* – tal como, seguindo Adriana Cavarero, vínhamos sustentando – centraria a sua atenção sobre a voz para que, no *logos*, a verdade se configurasse como presença.

Antes de prosseguirmos, é importante que se esclareça uma coisa. Qualquer pessoa minimamente familiarizada com o pensamento de Jacques Derrida sabe muito bem ser praticamente impossível reduzir a sua obra, marcadamente assistemática, a um quadro geral resumido. Mais do que impossível, a tarefa se revela mesmo ridiculamente ingênua. Por outro lado, sendo inevitável no contexto desta tese – em que se pretende abrir um espaço para a música no debate teórico contemporâneo – o confronto com a noção de *phonè* em que se baseia Derrida, é fundamental que se procure iluminar alguns pontos do seu pensamento relacionado a esse tema. O risco de superficialidade aqui é altíssimo e reconheço que pode até comprometer, em certa medida, a argumentação, mas é necessário que se diga, por outro lado, que, ao menos até onde me foi possível averiguar, a música não foi jamais tratada como questão ao longo da imensa obra do pensador argelino. Essa ausência sintomática, dada a importância absolutamente irrefutável do tema da música, autoriza por si só a sua colocação como uma espécie de suplemento investigativo que, de acordo mesmo com a lógica derridiana do suplemento, tem potencial para reabrir o tema do som e da voz, o qual, no meu entender, foi muito rápida e mecanicamente assumido como um fundamento metafísico por setores da produção teórica atual, devido talvez a uma certa adesão automática à desconstrução.

Feitas essas ressalvas, tentemos esboçar um possível fio lógico que unifique a argumentação derridiana a respeito da *phonè* para, em seguida, estabelecer um diálogo crítico.

Como dizíamos, o fonocentrismo foi a expressão cunhada por Derrida para representar a essencialidade da voz e a sua centralidade na tradição metafísica. Significa: voz é igual à verdade, voz é igual à autoconsciência. O privilégio da voz refere-se, sempre para o pensador da desconstrução, a esta ser o lugar em que acreditamos estar diante da presença viva da coisa, da coisa dita e, portanto, apreendida, da presença da consciência a si mesma, uma vez que a consciência se identifica no “ouvir-se” falar. Derrida procura mostrar que a voz é considerada no Ocidente como uma substância da expressão, isto é, um caráter interno da expressão que tem força de origem. E isso de tal forma que os dualismos característicos da cultura ocidental seriam não mais que uma consequência de como o Ocidente, a partir do nascimento da filosofia, concebeu a voz e a sua expressão. Ou seja, partindo de uma específica teoria da linguagem e do signo, implícita, desde sempre, em toda a metafísica, os dualismos seriam uma consequência do modo originalmente já dualístico pelo qual o Ocidente concebeu a linguagem: a voz contra a escritura – a *phonè*, senão como significado, como aquilo que é o mais próximo possível a ele; e a expressão escrita como *corpus* sensível do significado, ou seja, o significante.

Convém ainda precisar: sabendo-se que a tradição ocidental se organizou em torno da evidência tranqüilizante do significado, considerando-o como uma presença final imune ao jogo instável da linguagem – e nunca como um rastro ao modo de ser do significante – o discurso oral adquiriu uma preponderância absoluta sobre a escrita. A voz estaria mais próxima da alma, resultaria mesmo de um seu movimento interno e diretamente do trabalho do pensamento, enquanto a escrita seria apenas secundária, um signo do signo, necessariamente débil por cair na exterioridade do mundo sensível e por estar, portanto, afastado da origem.

Para Derrida, todo esse histórico privilégio da voz alcança a sua forma “mais moderna, mais crítica e mais atenta” com a fenomenologia transcendental de Husserl, fazendo com que

o pai da fenomenologia moderna fosse logo submetido ao fio cortante da desconstrução no famoso ensaio *A voz e o fenômeno*. Em linhas sempre muito gerais, pode-se dizer que, para Husserl, a verdade é a plenitude do sentido que se dá quando a intencionalidade da consciência é completada pela aparição da coisa mesma, quando a verdade do fenômeno surge, perfazendo o ato perceptivo. É na presença viva da coisa mesma que temos a plenitude do sentido, a verdade. Fenomenologia, para Husserl é então isto: tirar o que encobre a coisa para deixá-la aparecer em seu ser. Evidentemente, Husserl sabe que as essências nunca aparecem puras à percepção: por exemplo, a cor amarela vem sempre acompanhada de *algo* que é amarelo e que, por assim dizer, polui a pureza essencial. E mais: o problema se agrava quando se considera a palavra, pois nela há sempre e constitutivamente um diferir com relação à coisa ou à essência. Quando, por exemplo, digo “amarelo”, estou, com essa palavra, dizendo uma essência, mas o faço com uma expressão que por sua vez não é a essência, é algo *diferente*. Não há nunca, na linguagem, identidade entre essência e expressão. É possível considerar que todo o grande esforço de Husserl, nas Investigações Lógicas, vem a ser o de mostrar como, apesar da diferença da expressão, do signo, existe, todavia, a possibilidade de descrever e colher uma espécie de gramática pura dos significados. As expressões são diferentes, diria Husserl, mas se ultrapassarmos o caráter puramente mundano, fenomênico, da expressão, estaremos diante da intuição direta da coisa mesma, da essência.

Essa diferença entre a essência e a sua expressão, nasceria então da necessidade irrefutável de comunicarmos, entre nós, as essências. Essa comunicação serve e se funda na necessidade de exprimir ao outro o próprio *querer-dizer*, criando uma ponte entre o “meu interior” e o “interior do outro”. Husserl dizia que quando, porém, o sujeito fala consigo mesmo, a interferência da comunicação tende a anular-se. Em outras palavras, segundo Husserl, eu não precisaria explicar a mim mesmo o que quero dizer; não precisaria da mediação de um externo (signo) para explicar um interno (o próprio *querer-dizer*), visto que

estou sempre e plenamente em contato com o meu *querer-dizer*. Para ficar com o exemplo anterior, a noção de amarelo, para mim mesmo, no circuito interno da consciência, não é “incomodada” pela diferença entre a essência e a expressão.

Dessa forma, como diz o próprio Derrida, o efeito de presença relativo à palavra proferida oralmente advém do fato de que na estrutura mesma da palavra, para a fenomenologia, está implícito que aquele que fala se ouve; que no mesmo instante percebe a forma sensível dos fonemas e entenda a própria intenção da expressão:

Quando eu falo, pertence à essência fenomenológica dessa operação que *eu me escute no tempo* em que falo. O significante, animado por minha respiração e pela intenção de significação (...), está absolutamente próximo de mim. O ato vivo, o ato que dá vida, a *Lebendigkeit* que anima o corpo do significante e o transforma em expressão querendo-dizer, a alma da linguagem, parece não se separar de si mesma, da sua presença a si.¹⁰⁴

Tal como explica Adriana Cavarero, esse efeito de presença seria mesmo duplo, pois,

de um lado, quem se ouve falar está presente a si mesmo, num circuito entre voz e ouvido de auto-afecção pura. De outro lado, aquilo que ele quer dizer (o significado) está imediatamente presente nas palavras que diz (o significante acústico). Em linhas gerais, pode-se então sustentar que o primeiro lado tende a fundar a consciência como presença a si do falante. O segundo tende, por sua vez, a afirmar a proximidade extrema do significante verbal ao significado: os quais são presentes, no mesmo instante, a quem fala. Os dois lados terminam, porém, coincidindo, e o lugar dessa coincidência é precisamente a consciência, ou seja, o sujeito fenomenológico que tem em mente aquilo que *quer dizer*.¹⁰⁵

O grande objetivo derridiano em relação ao texto de Husserl é, então, desconstruir essa noção de saber como *transparência da consciência a si mesma*. Um saber que, em última instância, seria controlável por parte de um sujeito supostamente autoconsciente, um sujeito que fala e age sempre seguro do que diz e do que faz, dono e senhor da sua palavra e do seu discurso.

Para efetuar o seu trabalho crítico, Derrida se serve também das conclusões de Ferdinand de Saussure, indo, porém, muito além delas. O lingüista suíço contribuíra para

¹⁰⁴ Jacques DERRIDA, *A voz e o fenômeno*, p. 88.

¹⁰⁵ Adriana CAVARERO, *op.cit.*, p. 240.

acentuar criticamente a explicação husserliana, dizendo que não existia apenas uma diferença entre aquilo que se quer dizer com a palavra “amarelo”, o significado, e a própria palavra “amarelo”, o significante. Saussure concluíra que tanto o significado quanto o significante atuavam num sistema de diferenciação. Ou seja, o significado é tal, apenas na medida em que se diferencia de todos os demais significados previstos na língua, é um contínuo diferir. O significado depende do conjunto da linguagem, do sistema de signos e de toda a classificação da realidade que ele representa (a chamada *langue*). Diferentemente de Husserl, Saussure diz que não podemos nunca isolar um significado, tê-lo como uma presença plena, independente da multiplicidade dos significados da qual aquele se diferencia. Da mesma forma, também agindo num sistema diferencial, está o significante. Este só significa na medida em que se diferencia dos demais significantes, contando, ainda, com a particularidade do seu caráter totalmente arbitrário.

Mas Saussure ainda vai adiante para dizer que não só significado e significante, nos seus respectivos conjuntos, trabalham em sistemas diferenciais, mas que também na relação que reciprocamente estabelecem um com o outro diferem. Chega Saussure, com isso, ao paradoxo do signo lingüístico diante do qual, contudo, se detém, não dispondo, como lingüista, das condições teóricas que lhe permitiriam ultrapassá-lo.

Podemos exemplificar o paradoxo nestes termos: posso ter um significado sem um significante? Posso dizer a mim mesmo “amarelo” sem os sons que constituem essa palavra? Posso ter um significado como o de “carneiro” sem a diferencialidade do significante? Não, não posso comunicar alguma coisa que não tem som, que não se articula. Da mesma maneira: não posso articular os sons ao meu bel prazer, infinitamente, a fim de construir a palavra “carneiro”, por exemplo, se não tenho já o significado de carneiro. Eu devo já saber do significado “carneiro” para “escolher” os sons que formarão o significante “carneiro”. E assim, resumindo o paradoxo: o conceito é indispensável para explicar o que é o significante,

mas o significante também é indispensável para explicar o que é o conceito (significado) – somos continuamente deslocados de um para o outro.

Ao contrário, porém, de Saussure que diante do paradoxo acaba conservando o signo em sua dicotomia, com isso deixando intacto o problema, Derrida assinala que a linha que separa significado de significante formando o conjunto do signo (S/s), ela, sim, é problemática, ou melhor, na realidade não existe, é fictícia. A diferença entre os dois “lados” do signo é algo de impalpável, é algo que *não se pode dizer*, ao mesmo tempo em que é *a condição de qualquer dizer* – eis a atuação da célebre *différance*, de Derrida. A *différance* mostra que a evidência plena do sentido (Husserl), a congruência entre expressão e significado não existe, é lingüisticamente confiada a um gesto de escritura que precede a voz. Tudo o que se fala age como um texto, uma *arquiescritura*, que, como tal, originariamente se cala, se radica no não-poder e no não-querer dizer. Desfaz-se, assim, a superioridade não só do significado sobre o significante como, ao mesmo tempo, a da voz sobre a escritura.

Talvez esse brevíssimo roteiro de uma mínima parte do monumental trabalho crítico de Derrida, conquanto muito precário e superficial, já tenha podido nos conduzir de volta ao que vinha sendo discutido. Ao menos, deve ter conseguido mostrar o contraste, quanto ao tema da *phoné*, entre a “posição” de Derrida e aquela que vínhamos adotando, tanto com a análise do videocentrismo quanto com a linha interpretativa de Adriana Cavarero. Para fins de síntese, cumpre destacar o seguinte: firmemente disposto a fazer valer, a liberar, o potencial anti-metafísico da escritura, Derrida talvez acabe, com esse mesmo gesto, construindo a cela que confina a voz e o som, isolando-as das suas próprias capacidades desconstrutoras. Sim, pois também som e voz, admitindo que Derrida tenha ampla razão em relação à escrita, demonstram potencial anti-metafísico. Tudo está em acertar o que exatamente se está reunindo sob o termo voz ou *phonè*. Retomo, à luz (ou à penumbra) dessas dúvidas, perguntas já feitas anteriormente: é realmente sonora a voz que fala à consciência, criticada por Derrida?

Essa voz do sujeito “que se ouve falar” é dialógica e relacional? Ou, muito ao contrário, pertence a todo aquele teatro filosófico que a faz parecer sonora, mas que, na realidade, camufla o fato de que ela é muda e calcada no videocentrismo da tradição metafísica?

O problema é que essas perguntas, dirigidas a um pensador do porte de Derrida, parecem transbordar de ingenuidade. Sim, pois é certo que esse “outro lado” da questão, por assim dizer, não deve ter lhe escapado. É óbvio que Derrida não ignorava o explícito fundamento videocêntrico da metafísica que tantas vezes, antes dele, havia sido abordado de uma maneira ou de outra. De resto, em *Margens da Filosofia*, o teórico da desconstrução não deixa de apontar uma possível leitura da filosofia como uma história da visibilidade e de marcar a relação entre teoria e teatro¹⁰⁶, muito embora esse viés acabe não ganhando corpo no conjunto da sua obra, de modo que, nela, o videocentrismo não concorre jamais com o fonocentrismo pelo título de principal pilar metafísico. Portanto resta a dúvida: por que eleger a voz, a faculdade da fala, – sobretudo a voz fenomenológica da filosofia moderna – como fundamento da metafísica da presença, desprezando o fato de ela não ser uma voz sonora? Por que, no final das contas, dar as costas às explicações, fartamente documentadas do ponto de vista histórico e filológico, que atestam a visão como a sustentação metafísica mais *evidente* e plausível?

Um crítico leviano ou um ortodoxo da velha guarda filosófica poderiam apontar essa postura derridiana como mais um exemplo de suas leituras prioritariamente transgressivas que ignorariam instrumentos úteis como a filologia ou a história para uma “correta” interpretação do texto filosófico. Mas uma tal objeção evidentemente não se sustenta. Quem conhece a obra de Derrida não pode compartilhar uma visão que nela queira enxergar falta de rigor. Além do mais, uma categoria como a “história”, definindo um critério e um método para a

¹⁰⁶ Cf. Evando NASCIMENTO, *Derrida e a literatura*, p. 71-75; trecho citado na introdução desta tese.

interpretação, é, para Derrida, refutada por ser altamente comprometida com a metafísica, o que automaticamente invalida uma crítica às suas posições baseada em critérios históricos.

Uma outra possível resposta àquelas perguntas, muito arriscada e provavelmente tão equivocada quanto, apostaria que Derrida, apesar de toda a “lógica” da desconstrução, acabou se prendendo a mais um dualismo, aquele que opõe a *presença* à *différance*, para o qual encontrou formas concretas de manifestação respectivamente na voz e na escritura. Um defensor desta hipótese argumentaria que, afastando-se do exemplo husserliano, pode-se verificar em Descartes, que não se serve do recurso da voz da consciência, o mesmo efeito de um sujeito que produz a presença a si do pensante (autotransparência) e a presença imediata daquilo que produz o pensamento (coincidência no “agora”). Derrida, então, sempre para esse suposto crítico, teria insistido em focar a voz, remarcando o seu caráter metafísico (a escolha de Husserl, nessa hipótese, sendo muito interessada), como um recurso argumentativo estratégico que o deixaria apto a valorizar a escritura. Esta surgiria, por contraste em relação à voz fenomenológica, como o âmbito de atuação do *rastro*, da *différance*, como o espaço de anulamento das hierarquias e de intermináveis reenvios, como força subversiva da aliança essencial e originária entre *logos* e *phonè* – o fonologocentrismo – que sempre subjugou a escritura e relegou-a a um papel secundário. Na lógica dessa resposta, entraria a necessidade derridiana de apontar a escritura como *campo*, como *espaço* de atuação de uma força decididamente antimetafísica e incontrolável a partir da metafísica – esta, então, ancorada no seu contrário, na *voz*, no significante *sonoro e temporal*.

Embora plausível, uma resposta nesses termos me parece ainda muito simplória em se tratando da argúcia argumentativa do pensador argelino. Contra essa suposta tese de um dualismo derridiano pode-se rebater com firmeza que a *différance* não se presta nunca a funcionar como um termo de relação binária, visto que não é um ente, um valor, um conceito, uma manifestação ou qualquer outro termo metafísico semelhante, mas exatamente procura

sinalizar aquilo mesmo que a metafísica não poderá nunca nomear, pelo fato de que a sua nomeação seria já o seu ocultamento e a sua anulação enquanto força ou movimento antimetafísico.

Todavia é preciso realmente considerar se o fato de Derrida preferir aprofundar a crítica ao fonocentrismo, a despeito das fortíssimas evidências de uma matriz visiva para a metafísica, não está ligado ao conjunto integral de seu projeto de pensamento que ressalta a escritura como espaço de vigência indiscutível da *différance*. Em outras palavras, fazendo o raciocínio inverso, pode ser legítimo indagar, se não é a partir da visualização da escritura como palco preferencial do “adeus à metafísica”, que ele estaria obrigado, por coerência argumentativa, a encontrar um oposto, um adversário, no caso, a voz, como o lado supostamente “favorecido” pela tradição metafísica. Nesse mesmo raciocínio, a voz teria de ser aquela natural, sonora, não a metafórica da consciência. E isto porque, vale lembrar, Derrida se atém muito à expressão “palavra viva”, ao caráter vivificante que a tradição metafísica associa à voz e ao discurso falado, e o faz exatamente para desconstruir essa idéia. De resto, a sua leitura do *Fedro* ressalta exatamente a oposição que o platonismo consagrou entre uma escrita “morta” e uma fala “viva”, mensagem que teria deixado como herança a todo o prosseguimento da filosofia.

Exatamente a necessidade premente, devido a uma lógica argumentativa de contraste e oposição, em atacar a voz enquanto instrumento que subjuga a escrita (e portanto a diferença, o rastro, o jogo) em nome de valores agregados como a “vida”, precisamente essa necessidade talvez tenha feito Derrida desprezar o fato incontestável que, para Platão, o que realmente tinha força de *presença* era a idéia, não a palavra oral. Nesse ponto, não posso deixar de concordar com o que diz Adriana Cavarero:

A questão é que, justamente sobre esse ponto crucial da máquina platônica do reenvio, Derrida parece ceder a uma sintomática reticência. Ele, de fato, descuida de sublinhar que o reenvio, depois de ter passado pela palavra,

encontra o seu ponto final, o seu bloqueio, a sua origem na pura presença que o horizonte videocêntrico garante à idéia. O interesse de Derrida se mostra, em outras palavras, preconceitualmente indiferente à fundação platônica da idéia na esfera visual. Visto que a atenção se dirige ao efeito de presença que a palavra, enquanto viva voz, asseguraria ao “sujeito falante”, na leitura derridiana de Platão a diferença fundamental entre a palavra e a idéia, ou seja, entre o significante acústico e o significado inteligível – e, portanto, a sua crucial relação hierárquica – acaba assim por parecer desprezível e é substituída por uma proximidade que tende à identificação. Isto consente ao filósofo francês (sic) aplicar também a Platão a tese segundo a qual a condenação da escritura decorre a solidariedade essencial entre logocentrismo e fonocentrismo, e assim, elencá-lo entre os filósofos da *phonè*.¹⁰⁷

Em suma, o que a autora procura enfatizar é que, ainda que exista uma contraposição platônica entre escrita e oralidade, a preferência recaindo, sem dúvida, sobre a primeira, isto não pode obscurecer o fato de que a “origem” para o pensador grego persiste sendo a idéia, a matriz eminentemente visual do edifício metafísico. Torna a valer aqui a divisão da metafísica apontada anteriormente entre o plano contemplativo das idéias, a metafísica maior, e o plano lógico do discurso que deveria se aproximar ao máximo, a ponto de se diluir, do primeiro. Ou seja, por mais que se queira sublinhar a preponderância da fala sobre a escrita, aquela continua sendo um significante, diminuído, como todo significante, em relação ao significado que, em Platão, é impossível não se enxergar na Idéia.

Toda essa discussão em torno de Derrida não pretende absolutamente estabelecer uma polêmica simplesmente para, em nome de uma interpretação mais correta da história da filosofia, repor a fundação visual do *logos* ocidental contra a sua vinculação fonocêntrica apontada pelo filósofo argelino. E não só porque não é este o objetivo de um trabalho que especula sobre música e poesia como também porque certamente me faltaria, na seqüência, competência específica para manter a discussão no terreno filosófico.

Além disso, e acima de tudo, não se trata aqui de elaborar um discurso anti-derridiano. Muito pelo contrário, é imprescindível, de imediato, reconhecer que Derrida chega a conclusões surpreendentes e muito eficazes, que tendem a perdurar por longo período no

¹⁰⁷ Adriana CAVARERO, *op. cit.*, p. 250.

horizonte do pensamento, ao costurar as suas grandes leituras da tradição filosófica com o fio resistente do fonocentrismo. É preciso também reconhecer a força de uma argumentação que teve o mérito de relativizar como nenhuma outra, por aclarar o seu carácter textual, o poderio do *logos* filosófico que, desde o seu início platônico, vinha carregado de um estatuto de superioridade hierárquica sobre todas as demais expressões literárias.

Mas o que realmente aqui precisa ser dito – visto que se trata de encontrar ou de produzir uma fissura no aparato teórico contemporâneo para a inserção da questão musical, e visto que a desconstrução é uma das principais correntes teóricas da atualidade – é que, pelos parâmetros principais em que Derrida empreende a sua interpretação da metafísica ocidental, ao menos se rigidamente seguidos, continuará muito difícil pensar a música. Fundamentalmente porque, como vimos, a interpretação derridiana não concede ao som da voz um carácter de desvio transgressivo em relação ao logocentrismo; pelo contrário, localiza nele mesmo a *presença* originária contra a qual deve atuar a lógica da *différance*. A partir daí começa uma série de desacordos que vão impedir a música de se encaixar naquele quadro teórico ou, por uma outra perspectiva, vão torná-la sempre um desafio a esse mesmo quadro.

Vejam os alguns deles. A música, “linguagem *de sons*” não é, em que pesem todas as interpretações semióticas, um sistema no qual vigora um funcionamento sígnico nos moldes lingüísticos, ou seja, um significante veiculando um ou vários significados. Ainda que alguns insistam em aproximá-la desse modelo, é certo que, pelo menos, ela não pode ser nem de longe reduzida a isso. Na música, falha aquela noção clássica de representação – entendida como possibilidade de tornar presente aquilo que, na realidade, está ausente – que rege a noção elementar de linguagem verbal, de tal forma que não se ajustam as noções de consolidação de um *significado final*, de *querer-dizer*, de *intencionalidade* da consciência e do sujeito. O que quer dizer tal música? Nada mais difícil de ser respondido. E nada mais inútil também. Pretender fixar um significado à música é uma tarefa absolutamente inócua,

incoerente com o próprio modo de ser da música, a qual não se vê necessariamente comprometida com algo que lhe seja exterior. Música é sempre risco, é entrega de corpo e alma ao seu puro movimento, tornando vão o desejo de se chegar a algum lugar além dela mesma.

O som musical não tem nada a ver com a voz da consciência. Existe, no entanto, uma voz que o produz. Essa voz, realmente sonora (portanto, realmente uma voz), não está presa nem a qualquer certeza interna da consciência subjetiva, nem restrita ao papel de “significante”, tradicionalmente entendido, uma vez que não há nada de seguro *além* dela do qual seria, então, apenas um signo audível. A voz musical não despreza o corpo em benefício da alma, não é abstrata e muito menos muda. Ela só faz sentido quando exteriorizada, quando se apresenta ao risco do diálogo e da relação, pois dirigida a um ouvido, a uma escuta física, exige e se abre à reciprocidade. A voz musical revela aquele horizonte de sentido próprio da voz, âmbito que não se reduz à palavra, mas que, pelo contrário, incide na palavra, modulando a rigidez do verbo que é limitado ao código. O sentido, longe de se reduzir ao que o vocábulo representa ou significa, se dá então no trânsito entre a esfera acústica e a palavra. Exatamente porque é carregada de sonoridade que Augusto de Campos pôde dizer, como já citado anteriormente: “a palavra cantada não é a palavra falada nem a palavra escrita. A palavra-canto é outra coisa”. É essa outra coisa, esse espaço não cercado pela rigidez de uma palavra regida por um código, que a metafísica buscou ignorar, ou melhor, recalcar.

Por fim, é também difícil pensar a música utilizando como “conceito” principal a escritura, mesmo que esta não se espelhe no padrão da escrita alfabética, mas seja, sim, entendida como *arquiescritura*. A partitura musical convencional guarda, e não poderia mesmo ser diferente, muitas semelhanças com os parâmetros de representação da escrita alfabética ocidental, impedindo, portanto, que ela, num horizonte derridiano de questionamento, funcionasse como operador teórico capaz de fazer repensar a música. Mas

também não me parece que a noção de arquiescritura facilite muito as coisas, pois a realidade é que é bem mais simples pensar a música a partir daquilo que, inegavelmente, a constitui, isto é, o som. Tanto o questionamento do som abre a possibilidade de se entender a música, como, em sentido oposto, a música é a demonstração mais eloqüente de que o som não pode ser limitado pelo tratamento que a filosofia, das origens ao pós-modernismo, lhe consagrou.

Como conclusão a este capítulo, gostaria de aproveitar – numa contraposição muito forte a todo esse videologocentrismo ocidental que relegou voz, som e música a um plano secundário em relação a um suposto verdadeiro conhecimento – gostaria de aproveitar a bela imagem que Rafael Menezes Bastos, na exposição da *musico-lógica* Kamayurá, nos oferece ao falar sobre a comunicação no Alto Xingu. Para efeito de clareza, reproduzo o inteiro parágrafo:

Com relação à música, a omissão da Antropologia chamada “geral”, assim como o fechamento da Etnomusicologia, tem como base, entre outras, o primado verbal-cognitivo do conhecimento ocidental, assim como o falso dilema **sonoro-não sonoro**, isso tudo alimentando aquele modelo da expressão e do conteúdo descolados – que, de resto, tenta tornar verdadeira a falácia do **verbo** como tradutor de tudo. O presente estudo aponta, entre outras, para a idéia de que no Alto Xingu o cerimonial é linguagem franca, intraduzível, intraculturalmente e de forma direta, por língua, coisa que se fale. *Assim, não é nem por falta nem por acaso que os xinguanos o que se dizem o façam, basicamente, cantando, tocando, dançando.*¹⁰⁸

Vale repetir: “o que *se dizem*, o fazem cantando, tocando, dançando”. Parece que retornamos ao ponto em que estávamos quando, ao fechar o primeiro capítulo, falávamos das Sereias. Tal como retratava aquela passagem do poema homérico, também aqui nos surpreendemos diante de um modo de comunicação que não é fundado no rebaixamento da dimensão sonora à insignificância. Entre gregos pré-socráticos e índios xinguanos, *melos* e *logos*, longe de se excluïrem como água e óleo, se reúnem indissolúvelmente na forma de um saber poético ou de uma festa dançante, ou de ambas as coisas.

¹⁰⁸ Rafael de Menezes BASTOS, *op.cit.*, p. 20 (grifos nossos).

Enrijecida por uma lógica depurada de tudo que não é racional e abstrato, a cultura metafísica, em tempos de dissolução, ainda terá de ajustar as contas com o som. A sua *desconstrução* há de passar também pela música.

III

A NOÇÃO DE MUSICALIDADE NA POESIA MODERNA

*A história do homem
poderia se reduzir à história das relações
entre as palavras e o pensamento.
Todo período de crise
se inicia ou coincide
com uma crítica da linguagem.*
Octavio Paz

*O som em si
e o pensamento em si
transcendem a língua.
No entanto, a experiência de cada um
nos diz que a poesia vive
em estado de fronteira.*
Alfredo Bosi

1. Música e poesia na crise da Estética e da História

No primeiro capítulo, em linhas muito gerais, abordou-se o tema da poesia moderna e do contexto de crise e renovação na linguagem no qual ela se insere e para o qual contribuiu. Cabe agora aprofundar a questão. É necessário, sobretudo, compreender a intensidade desse processo e as possibilidades indiretas que ele abre para uma colocação em novas bases da questão da música para o pensamento na contemporaneidade. É verdade que, a princípio, numa aproximação superficial e imediata, uma suposição como essa tende a parecer estranha e mesmo forçada. Afinal, como a música (ou o entendimento que se tem da música) pode vir a ser afetada por um uso específico da linguagem verificado naquele restritíssimo âmbito da poesia? Uma mudança de “estilo” poético seria realmente capaz de abrir portas para o redimensionamento da música na nossa tradição cultural?

Mais do que ousada, uma hipótese assim cheira a disparate. E nem é difícil entender o porquê. É que se realmente considerarmos música e poesia como “manifestações artísticas” separadas, como compartimentos próprios e apenas parcialmente comunicantes, pertencentes ao campo, por sua vez também isolado, da Estética; se realmente nos ampararmos nessa “certeza” epistemológica e nos movermos exclusivamente no espaço por ela criado, todas as

associações, todas as relações, todos os “diálogos” e interfaces podem se verificar apenas percorrendo caminhos de antemão estabelecidos. A Estética ou a “Arte”, tomada como esfera instituída do conhecimento ou como campo de determinadas atividades humanas, impõe aos seus “objetos” um certo tipo de abordagem que é exatamente aquele que os define como “produtos artísticos”, como “realizações estéticas” e nada mais. Por essa lógica, poesia é apenas poesia, um uso específico da linguagem, “nobre” que seja, “elevado”, até mesmo radical e iluminante, mas de repercussões limitadas ou nulas fora de seu próprio domínio. Já a música, nem sequer o mesmo *status* atinge. Por conta de toda a conformação cultural de que já se falou nesta tese, a música seria ainda um caso à parte entre as artes, historicamente condenada por sua “pura sensorialidade” ao grau mais baixo do sistema estético, ele mesmo nitidamente inferiorizado quanto aos saberes “fortes” e “centrais”, como o filosófico e o científico.

Lá onde vige, acima de tudo, a classificação e a catalogação das “artes”, a expressão mais comum e difundida de sua “repercussão” para outras esferas se traduz nos famosos quadros cronológicos de correspondências e paralelos. Por eles, somos informados, mediante um eixo temporal, sobre o que ocorria, digamos, na literatura e na música, enquanto eclodia a Revolução Francesa ou descobria-se a radioatividade. Num quadro assim, mesmo que as colunas dos diversos fazeres humanos sejam dispostas lado a lado, sem uma particular hierarquização espacial, estamos sempre propensos a “ler” o mundo pela seqüência dos grandes acontecimentos políticos, sociais, econômicos ou científicos – a linha mestra que melhor resumiria a história humana. Ainda somos muito treinados para esse entendimento. Não se pensaria, logicamente, em contar uma eventual história do Ocidente tendo como guia as artes, embora o contrário pareça sempre muito natural, isto é, a colocação da história artística atrelada secundariamente a uma história social geral e, portanto, devidamente encaixada numa estrutura maior e mais total.

É evidente, por outro lado, que ao falarmos assim, referimo-nos a uma concepção de história já devidamente criticada e, *de certo modo*, superada na contemporaneidade. Aliás, se há um elemento que traduz com radicalidade a diferença de nossa época em relação às precedentes, mesmo quanto ao passado relativamente próximo, é exatamente o modo como passamos a entender a história¹⁰⁹. Nesse sentido, a chamada pós-modernidade pode ser bem caracterizada pelo corte verificado na narrativa histórica com relação às categorias metafísicas (e meta-históricas) que a definiam e a controlavam. Refiro-me, por exemplo, à idéia geral de uma *racionalidade* que comandaria a história, ou seja, a crença na existência necessária de uma inteligibilidade das formas, das tendências e das conjunturas que acompanham os fatos, uma crença que se baseia na noção de causalidade entre os acontecimentos, e que foi sempre responsável pelo caráter contínuo do relato historiográfico. Refiro-me, também, a uma inspiração *teleológica* que deu à história a ilusão de um sentido, de um desenvolvimento necessário e de caminhar para um fim determinado. Com a pós-modernidade, o que parece ocorrer é o desvanecimento da própria *filosofia da história*, ou seja, da tentativa de estabelecer os fundamentos últimos e o fio condutor que uniria logicamente os acontecimentos inicialmente desconexos por meio da identificação, por sobre as várias histórias particulares, do elemento unificador e regulador.

É dessa forma que se pode entender o vigor atual da chamada micro-história e da história das mentalidades, ou seja, daqueles relatos sempre possíveis de serem extraídos, ao modo de uma arqueologia, do subsolo dos grandes episódios – pode-se dizer que haja mesmo uma ânsia nos estudos históricos de hoje por novos objetos, novas fontes, novos ângulos para ocupar a lacuna deixada pela crença no caráter universal da história. Já Walter Benjamin, crítico do antigo historicismo, inspirado no *Angelus Novus* de Paul Klee, vislumbrou o anjo

¹⁰⁹ É o que explicitamente afirma Gianni VATTIMO: “A ‘dissolução’ da história, nos vários sentidos que se podem atribuir a essa expressão, é, de resto, provavelmente, a característica que distingue do modo mais claro a história contemporânea da história ‘moderna’” (*O fim da modernidade*, p. XV).

da história como aquele capaz de encarar o passado não como uma seqüência de acontecimentos, mas como “uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés”.¹¹⁰

Começava-se a formular ali a grande crítica ao universalismo, valor que norteava a história moderna, e a oposição à noção de um tempo homogêneo e contínuo que sempre transpareceu na historiografia geral. Passam a ser justamente as ruínas, os fragmentos e os restos, o foco da atenção do historiador. Embora marxista, Benjamin desvia os rumos mais dogmáticos e vulgares do materialismo histórico apontando o lugar sempre subversivo da diferença, da história dos vencidos, do conjunto dos bens culturais subsumidos pelo relato dos vencedores, num movimento crítico que acabaria por minar as pretensões da história universal. É nesse sentido que Benjamin se juntaria ao conjunto de pensadores que, ao longo do século XX e de maneiras diversas, se confrontaram com os ideais modernos e denunciaram as suas bases totalizantes, contribuindo para definir o horizonte teórico da pós-modernidade. Podemos dizer, resumidamente, que a contemporaneidade, marcada pelo fim da *história universal* (narrativa fundada numa ótica cultural determinada) acabou por revelar a *universalidade da história* (entendida, esta, como dinâmica constatável em qualquer cultura humana), e o fez ao abalar os fundamentos onto(tele)lógicos do relato científico historiográfico e deslocar o seu intrínseco eurocentrismo.

Toda essa mudança que caracteriza a crise da modernidade e, talvez, o seu “fim”, não se restringe, evidentemente, à história; trata-se, muito mais, de uma alteração geral e profunda da percepção, da sensibilidade, dos modos de ler e perceber a cultura, com reflexos em todos os campos do saber. É assim que, voltando ao assunto inicial das artes, não mais é possível entendê-las hoje – seguindo o dogmatismo marxista, essa expressão lapidar do pensamento moderno – como componentes de uma superestrutura social cuja evolução se daria a reboque

¹¹⁰ Walter BENJAMIN, “Sobre o conceito da história”. In: *Obras escolhidas*, v.1, p. 226.

das mudanças nos pilares econômicos das relações de produção. Uma vez abalados os pressupostos ontológicos clássicos que sustentaram até mesmo as ideologias revolucionárias como a marxista, desabam, por conseguinte, as rígidas e antigas classificações epistemológicas e, com elas, não só o posicionamento social da arte, mas também o próprio jargão conceitual que a pretendia de-finir.

Nesse processo, embora em outra perspectiva, também me parece obrigatória a menção ao pensamento de Heidegger. O filósofo alemão, ao procurar a superação dos limites da apreciação estética, buscou compreender a arte distanciando-se ao máximo das representações conceituais consolidadas e apontando a sua centralidade para a compreensão do homem e do real, inclusive no momento histórico do que entendeu ser o “acabamento” da metafísica. Para Heidegger, a estética, enquanto âmbito de investigação da arte, é um produto metafísico e, portanto, padece de todas as dicotomias tradicionais, dentre elas aquela de sujeito/objeto. Pela estética, a obra de arte se reduz invariavelmente a um objeto de sentimento e representação pelo qual é envolvida no conhecido processo que a interpela como peça de museu, exposição, crítica, valor e preço. Fundamental seria, afastando-se de todos os *ismos*, de toda a nomenclatura com que a operação teórico-crítica recobriu o fenômeno artístico ao longo da história ocidental, recuperar as questões que a arte, de forma absolutamente radical, coloca para o pensamento – questões que, para Heidegger, envolvem as noções de verdade, liberdade, mundo, terra, linguagem, homem e divindade.

Na arte repousaria o *a-se-pensar*, o que é *digno de ser pensado*, há nela algo que é muito maior do que aquilo que eventualmente pode dar conta a configuração conceitual e sistemática da filosofia ou de um estudo setorial sobre a arte. A obra de arte, se realmente pensada, não se resume à sua condição de objeto disponível para um discurso analítico qualquer. Ela é sempre um operar, um pôr-em-obra, uma abertura de mundo, uma dinâmica cujo vigor é o que deve alimentar o pensamento. Não se confundindo com a sua conformação

de objeto, não se reduzindo a isso, a obra de arte não pode ser, conseqüentemente, apenas produto de um sujeito: não se trata de pensar apenas que é o homem quem faz a arte, mas, de modo mais radical, deve-se constatar que é a arte que constitui o humano, diz Heidegger – e isso na medida até de seu caráter enigmático, misterioso, que não se deixa aprisionar pela precisão e pela certeza de um método científico, em moldes já antigos, representativo e calculador, à disposição do sujeito.

Para o que aqui nos interessa, é relativamente suficiente assinalar que, com Heidegger e a partir dele, não se consegue de maneira tão simples repor a arte integralmente no domínio discursivo da filosofia ou da ciência; o que não quer absolutamente dizer que não haja entre essas esferas diálogo nenhum. Concorde-se ou não com Heidegger, o fato é que, com os seus escritos, a arte não pode mais ser compreendida como um simples atributo entre outros do homem, como atividade criadora de uma estrutura subjetiva completamente descrita pela racionalidade metafísica e nem reduzida a um simples fato social de que pudesse dar conta uma elaboração sociológica ou antropológica. Na arte, joga-se a humanidade do homem e o empenho de sua existência, tal como, já bem antes do filósofo alemão, enunciara o poeta Friedrich Hölderlin no seu conhecido verso: “cheio de méritos, mas *poeticamente* o homem habita esta terra”.¹¹¹

O esforço heideggeriano não apenas para superar a estética, mas para a elaboração de uma meditação pós-metafísica, contudo – e aqui tornamos a acentuar um aspecto de particular interesse para a nossa discussão – esbarraria no comprometimento histórico das línguas européias com a rede de conceitos e representações forjadas por séculos de filosofia. Heidegger não custa a perceber que praticamente tudo o que se fala, hoje, é insidiosamente contaminado pela percepção racionalizante do homem, traduzida sob a forma de conceitos. Os

¹¹¹ Em tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback, o poema *In lieblicher Bläue* encontra-se integralmente publicado em Martin HEIDEGGER, *Ensaio e conferências*, p. 254-259.

conceitos anulariam as coisas, encobrendo aquelas questões, assinaladas acima, que sustentam o pensamento. Afastar-se desse esquema conceitual, todavia, não é resultado de nenhum ato de vontade subjetivo, mas adviria de um labor paciente e da escuta serena da linguagem a fim de nela entrever a abertura da manifestação de um vigor fundante, fundamentalmente tenso, dialético no seu sentido heraclítico. E escutar a linguagem é exatamente ultrapassar a cristalização estática e “tranquilizadora” que o conceito fornece ao espírito racional.

Eis que o projeto de Heidegger, sobretudo se especialmente considerados os escritos posteriores a *Ser e Tempo*, não mais se configura – e nem pode ser assim classificado – num sistema filosófico no sentido clássico do termo, mas transfigura a própria filosofia, concretizando-se como tarefa poético-pensante. Tarefa que entende a linguagem como a “morada do ser”, como o resguardo do *a-se-pensar*, e que, dessa forma, pôde vislumbrar a poesia como uma manifestação primordial do pensamento, bem além do inocente espaço decorativo do sentimento e da beleza, ou de sua consideração como experiência lingüística a ser tecnicamente descrita¹¹².

A consequência dessa perspectiva e de sua radicalização, todavia, foi a impossibilidade de Heidegger, no âmbito apenas de uma proposição filosófica tradicional, se limitar a meramente *apontar* a arte como o lugar em que se jogam as questões que perfazem o homem. Limitar-se a isso significaria pouco mais do que um novo enaltecimento da arte como, aliás, ocorreu em outras ocasiões históricas. Heidegger, porém, entendeu que a própria linguagem filosófica, a sua expressão, por uma necessidade intrínseca de sua leitura da metafísica, deveria passar por uma mudança radical. Não seria a filosofia a determinar a “grandeza” da arte, mas ela mesma deveria suportar as consequências do redimensionamento do “papel” da arte. Poetizar o pensamento – ou melhor, indicar a proximidade entre

¹¹² Para maiores detalhes do pensamento de Heidegger sobre a linguagem, cf. Martin HEIDEGGER. *A caminho da linguagem*.

pensamento e poesia – recuperando veredas inauguradas pelos pensadores “originários”, ditos pré-socráticos, e percorridas também por Nietzsche, não corresponde, então, em Heidegger, a uma simples mudança de estilo filosófico, mas significa a contrapartida necessária, inevitável, de uma trajetória interpretativa que efetivamente buscou enquadrar os limites da metafísica para poder escapar a seus esquemas de representação, e, nessa operação, transformar completamente o sentido da arte e o modo de com ela se relacionar.

Deixo em aberto, por fugir completamente a nosso assunto, a questão relativa ao maior ou menor sucesso do projeto heideggeriano, se é que essa averiguação tem algum cabimento. Muitos críticos, indisponíveis ao desafio proposto pelo filósofo, definiram que Heidegger, na tentativa de fugir aos conceitos tradicionais, teria apenas abandonado a filosofia e forjado um vocabulário obscuro e complicado para, depois, aprofundar-se no silêncio e beirar o misticismo. Seja como for, o fato inegável é que o pensamento de Heidegger indica novas e estimulantes possibilidades de articulação para a arte em que esta não é examinada num encaixe sociológico, como se devesse apenas refletir estruturas maiores que comandam a história. Com a arte, e talvez principalmente a partir dela, o real se abre para o homem e o coloca em questão – eis a lição heideggeriana. E é por aí que podemos muito bem afirmar que o pensamento de Heidegger, a seu modo, contribui para a composição do cenário de mudanças radicais que caracterizam a nossa época, a qual vem sendo chamada de pós-moderna. Com ela, corroem-se os pilares, os fundamentos da modernidade, e oscila tudo o que sobre eles se assentou. Talvez mais ainda: o Ocidente se defronta hoje, radicalmente, com toda a sua estruturação metafísica de origens platônicas. É nesse contexto epocal que nosso tema, a crise e a renovação da linguagem na poesia moderna e as suas conseqüências para o entendimento ocidental da música, adquire realmente sentido.

2. A linguagem e a quebra do pacto mimético

Para então entender o que se passa com a linguagem no que para alguns é o “fim” da modernidade – basicamente na segunda metade do século XIX europeu – convém lembrar o que, nos capítulos anteriores, caracterizou-se como logocentrismo. Esse termo, cunhado por Derrida, procura traduzir o movimento de centralização que a metafísica ocidental operou em torno da noção de *significado*, ou seja, da presença final que põe fim ao jogo da linguagem e que o comanda *de fora*. O lugar do *significado*, no final da cadeia, termina ocupado pelas noções “fortes” e, de certo modo, precisas, que ao longo do tempo organizaram todo o sistema – *Bem, Deus, Verdade* etc. Embora a metafísica e o logocentrismo que a caracteriza sejam uma construção cultural tipicamente ocidental, eles se apóiam numa espécie de pacto de confiança que rege a relação entre palavra e mundo, pacto que, por sua vez, tem ares universais:

A primeira atitude do homem diante da linguagem foi de confiança: o signo e o objeto representado eram a mesma coisa. A escultura era uma cópia do modelo; a fórmula ritual uma reprodução da realidade, capaz de reengendrál-la. Falar era re-criar o objeto aludido. A pronúncia exata das palavras mágicas era uma das primeiras condições para sua eficácia. A necessidade de preservar a linguagem sagrada explica o nascimento da gramática, na Índia védica.¹¹³

Há contudo uma profunda diferença dessa relação de confiança na atitude primordial do homem perante a palavra e no contexto logocêntrico ocidental. Abordamos esse assunto no primeiro capítulo, quando nos referimos ao mito das musas, mas vale recordá-lo. Numa tradição mitopoética, marcada pela oralidade, a palavra tem um poder criador. É por ela e com ela que as coisas adquirem existência, tornam-se presentes. A palavra não é *expressiva* da maneira como a entendemos hoje, simplesmente por não haver uma realidade que lhe seja anterior. A linguagem não é um meio de acesso à realidade, como se esta fosse uma dimensão separada daquela e pré-existente. Nesse sentido, mesmo a frase de Octavio Paz na citação

¹¹³ Octavio PAZ, *O arco e a lira*, p. 35.

acima necessita de um reparo: falar não era exatamente *re-criar* o objeto aludido, tanto porque a noção de objeto é, no caso, imprópria – por implicar toda a metafísica posterior a uma cultura mitopoética – quanto pelo fato de que não se trata de *re-criação* ou *re-presentação*, mas, efetivamente, de uma *presentação*, de um tornar presente a coisa, o mundo, com e pela palavra.

Para nós, que nascemos numa cultura de escrita alfabética, constituídos na herança de um relacionamento com a linguagem em que esta é predominantemente o veículo de idéias e conceitos, a compreensão de uma cultura arcaica e mitopoética é extremamente difícil, quase impossível. Parece uma fantasia ou até beira o absurdo essa crença no poder presentificador do canto poético. Com um grande esforço, no entanto, podemos ao menos intuir que num mundo pleno de obstáculos naturais de todo tipo a restringir as possibilidades de movimento e de visão e a dificultar a transcendência das fronteiras espaço-temporais; numa situação em que os homens se encontravam carentes de um suporte para a memória outro que não a palavra poética; enfim...

[numa] comunidade agrícola e pastoril anterior à constituição da *pólis* e à adoção do alfabeto, o aedo (i.e., o poeta-cantor) representa o máximo poder da tecnologia da comunicação. Toda a visão de mundo e consciência de sua própria história (sagrada e/ou exemplar) é, para este grupo social, conservada e transmitida pelo canto do poeta.¹¹⁴

Pela palavra poética oral e em torno dela, durante milênios, comunidades arcaicas não só transmitiam a sua cultura, mas efetivamente se constituíam como coletividades e construíam a própria identidade ao dimensionarem espaço e tempo. Não é estranho, pois, que a palavra ali tivesse esse poder *ontofânico*, o poder de fazer surgir o ser, de torná-lo presente.

Esta extrema importância que se confere ao poeta e à poesia repousa em parte no fato de o poeta ser, dentro das perspectivas de uma cultura oral, um cultor da Memória (no sentido religioso e no da eficiência prática), e em parte no imenso poder que os povos ágrafos sentem na força da palavra e que a adoção do alfabeto solapou até quase destruir. Este poder da força da palavra se instaura por uma relação quase mágica entre o nome e a coisa

¹¹⁴ Jaa Torrano, “O mundo como função de musas”, In: HESÍODO, *Teogonia*, p. 16. O autor, como se nota, analisa especificamente a cultura oral grega.

nomeada, pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa.¹¹⁵

Esse poder arcaico da palavra, de uma forma residual é ainda observável em certas experiências corriqueiras como a da aversão que muitos experimentam no confronto com determinados vocábulos de mau agouro e portadores de infortúnio ou, num sentido inverso, no conforto advindo da crença do poder curativo de rezas e bênçãos. Por outro lado, o próprio fenômeno poético em geral também conserva algo dessa ontofania, na medida em que cria uma realidade nova, que não existiria em sua ausência.

Jaa Torrano, no estudo do qual extraímos os trechos acima, analisa a passagem, na Grécia, dessa tradição poética, na qual imperava a palavra ontofânica, para uma civilização marcada por uma linguagem abstrata e conceitual. A transformação coincide com as novas condições de existência proporcionadas pelo surgimento da *pólis*, pela chamada “reforma hoplítica”¹¹⁶ e pela criação do alfabeto e da moeda – inovações sociais testemunhadas pelos gregos entre os séculos VIII e VI a.C, e que revolucionaram os fundamentos e as referências de sua existência. No terreno da linguagem, as mudanças se verificam no nascimento da poesia lírica e no trabalho dos primeiros pensadores jônicos. Pela primeira, os sentimentos, os valores e as motivações humanas deixam de ser entendidos como forças originariamente divinas e cósmicas para se interiorizarem no indivíduo como *páthos*; com os pensadores, além das primeiras elaborações em prosa,

a língua grega começa a adquirir palavras abstratas (sobretudo pela substantivação de adjetivos no neutro singular); e o pensamento racional começa a abrir novas perspectivas a partir das quais imporá novas exigências. (...) A linguagem põe-se a caminho de tornar-se abstrato-conceitual, racional, hipotática e desencarnada (na perfeição do processo, o

¹¹⁵ Idem, p. 17.

¹¹⁶ A reforma hoplítica foi uma grande transformação no modo de fazer, de conceber e de valorar a guerra. Esta deixava de ser privilégio dos nobres para ser atribuição de todos os que pudessem adquirir o equipamento militar hoplítico. O exercício do poder político se estendeu, desse modo, a um maior número de pessoas. As condições de cidadão e de soldado se confundiram, pois apenas os militarmente equipados gozavam de direitos políticos plenos e podiam participar das assembléias populares.

nome se torna um signo convencionado para a coisa nomeada, cf. *Crátilo*, de Platão).¹¹⁷

O que se pode observar, então, em um momento histórico-cultural determinado, é a transmutação de uma noção de ser (ou de presença) indissociável da palavra, gerada por ela, numa outra em que o ser se situa numa dimensão que transcende a palavra e que com ela jamais se confunde plenamente. A linguagem, portanto, de “criadora” que era, passa a ser um instrumento de análise, um veículo para a compreensão racional do cosmos e da realidade humana. Um percurso que, resumidamente, poderíamos caracterizar assim: da palavra presentativa de uma tradição mitopoética à palavra re-presentativa de uma cultura letrada; da palavra-coisa à palavra-signo; da ontofania à ontologia. O que passa a reger a linguagem, então, é aquilo mesmo que se situa *fora e acima* dela e que, justamente por transcendê-la, é capaz de garantir as regras do jogo lingüístico ao mesmo tempo em que se mantém imune às suas variações e deslocamentos.

Platão, como indica o próprio Torrano ao citar o *Crátilo*, teria completado esse percurso – um desdobramento interno da cultura grega – ao estabelecer um mundo de verdades imutáveis e eternas e ao sistematizar as relações que ele estabelece com o mundo de aparências e ilusões que nos cerca. Vimos, no segundo capítulo, como o platonismo definiu o processo de descolamento do ser em relação ao discurso, ao mesmo tempo em que estabeleceu a função para o *lógos* de elevar o intelecto humano na direção dos arquétipos de pura forma ideal. As palavras para Platão, de certo modo, eram um decalque da *idéia*, do elemento forte que devia determinar a percepção e a compreensão da realidade.

Ao longo da história da filosofia ocidental, outros termos e noções vieram a ocupar esse espaço central inicialmente destinado à *idéia* platônica (valores supremos, significado, intencionalidade etc.). Além disso, a confiança na possibilidade de a linguagem expressar o

¹¹⁷ Jaa Torrano, *op.cit.*, p. 17-18.

“ser” se tornou indiscutível. Descartes, por exemplo, iria eleger a correspondência de verbo e matéria como o pressuposto da razão e do pensamento. Para Kant, o conhecimento, em última análise, dependia da representação, na medida exata em que a proposição racional é uma adequação à realidade a que se refere. E Hegel iria considerar a auto-realização do espírito uma trajetória através de estágios progressivos de conceitualização, em que tudo que é significativo no processo histórico encontra um abrigo iluminante na frase racional. O fundamental aqui é salientar a recorrência invariável de um esquema metafísico geral (logocêntrico), no qual termos “fortes” e significados estáveis representam o centro de referência do conjunto discursivo, o seu limite – a um só tempo, sua origem e sua meta.

É importante então compreender que, na metafísica, embora a palavra se transforme em signo, passando, portanto, a representar algo que não está presente, há toda uma dissimulação da problemática inerente ao processo de significação, pois ocorre a presunção de que o signo carrega em si mesmo aquilo que ele representa. Assim, ao mesmo tempo em que o *ser* da coisa se ausenta do discurso, não aparecendo no instante em que a palavra é proferida, como na cultura poética que examinamos, ele se transmuta em significado, atuando como uma espécie de presença-em-ausência, pairando acima do discurso e regulando-o como aquilo a que este se refere. Tudo se passa, então, como se houvesse um significado transcendental, presente no jogo lingüístico e ao mesmo tempo imune a seus efeitos. A palavra não tem autonomia em relação ao referente, pois há um postulado de unidade essencial entre significante e significado, ou mais precisamente, se considerarmos a lição de Émile Benveniste, entre signo e coisa significada.¹¹⁸ Ao se enunciar a palavra “flor”, por exemplo, há um compromisso com o significado “flor” e, conseqüentemente, com uma determinada existência vegetal que nos é dada apreender pelos sentidos. Esse compromisso sugere que ao se dizer “flor” deseja-se uma reapropriação daquela *presença original*

¹¹⁸ Cf. *Problemas de Lingüística Geral I*, p. 53-59.

significada pela palavra “flor”. É claro que possibilidades de desvio – em maior ou menor grau – nessa relação do signo com a realidade sempre existiram – o signo é, ele mesmo, um des-vio da coisa em si, da presença – mas, em linhas gerais, tudo se passa como se um pacto mimético caracterizasse o logocentrismo, regendo o encontro de *cosmos* e *logos* e obrigando a uma correspondência da palavra com a realidade por ela indicada.

Em resumo, como bem analisou Georges Steiner, o pacto entre palavra e mundo, entre palavra e objeto, repousa num ato de confiança, numa crença na possibilidade de se “dizer” o ser; conseqüentemente, na aposta de que há uma analogia entre a existencialidade e a estrutura da narração. Toda essa tradição logocêntrica ocidental é profundamente inscrita em nossas estruturas sociais e molda nossa percepção do real:

A difusão da escritura e da leitura a partir do antigo mundo mediterrâneo não somente mudou o modo de perceber e registrar os nossos postulados históricos sobre o “sujeito” e sobre a sociedade. Gera e informa as religiões, as mitologias, as investigações filosóficas, as literaturas e as artes que cultivamos. *No Ocidente, mesmo as artes não verbais, até há pouco tempo atrás, adotaram um esquema de representação essencialmente gramatical e lógico.* As nossas leis, as nossas relações sociais são inseparáveis da verbalização e das funções valorativas intimamente tecidas no discurso e na sintaxe. Para nós, a cultura do texto teve conseqüências e uma extensão que superam qualquer definição técnica. As nossas civilizações e comunidades foram sobretudo civilizações da palavra; as frases fundam e habitam as nossas cidades.¹¹⁹

Pois bem, o que nomeamos como crise e renovação da linguagem – crise que encontrou na poesia moderna uma forma radical de demonstração – pode ser resumido na quebra dessa relação de confiança que, ao longo da tradição cultural do Ocidente, fundamentou a ligação da linguagem com o real. Tão forte é a intensidade dos efeitos dessa mudança que Georges Steiner chegou a descrever a ruptura do pacto entre palavra e mundo como “uma das poucas revoluções autênticas do espírito na história ocidental”, um evento que “define a própria modernidade”.¹²⁰ O mesmo autor ainda sugere que o Ocidente teria

¹¹⁹ Georges STEINER, *Vere presenze*, p. 91 (o grifo é meu e visa a chamar a atenção para a discussão que terá início nas próximas páginas).

¹²⁰ Idem, p. 95.

adentrado, com essa ruptura fundamental, uma nova fase de sua história, a fase do *epí-logo* (em sentido etimológico, o que vem após o *Logos*), um período em que a palavra muda radicalmente de função.

Na posição de Steiner frente a esse novo ciclo parece predominar a desconfiança, e esta culmina com a sua aposta restauradora no postulado de transcendência da “arte”, uma das “presenças reais” que dão título a seu ensaio. O fato é que as possibilidades dessa crise da linguagem com o pensamento – remetemos à epígrafe de Octavio Paz – ou, num outro sentido, da linguagem com o “real”, estão muito longe de estarem definitivamente diagnosticadas, mas certamente não se pode pensar que acarretem apenas perda e decadência. Uma via positiva possível – a ser ainda profundamente discutida – é a de reconsideração da linguagem num universo mais amplo do que aquele determinado pelo império semântico e, em última instância, visual. Uma espécie de reconfiguração da linguagem poderia mesmo levá-la ao reencontro de suas raízes sonoras e musicais, permitindo a reabilitação daquilo que a metafísica logocêntrica, conforme procuramos demonstrar anteriormente, recalcou ao longo de sua história.

Retomando, no entanto, a questão do *epílogo*, vemos que, de fato, ocorre na Modernidade, grosso modo, um processo de dissociação da língua em relação ao referente externo. Nesse sentido, podemos até compreender o fenômeno em progressão, em vez de defini-lo como ruptura: de uma situação em que linguagem e realidade praticamente se confundiam, passa-se a uma outra em que a linguagem é um meio de acesso à realidade para, enfim, chegar ao estágio moderno no qual se estabelece um verdadeiro fosso entre as duas instâncias. Seja como for, todos os cuidados nesse terreno são necessários, uma vez que as generalizações, inevitáveis, podem conduzir a mal-entendidos. Afirmar que a língua se dissocia do referente não quer dizer que ela não significa mais nada e que, portanto, toda comunicação é impossível ou não passa de farsa. Trata-se apenas de indicar o processo

crítico, levado a cabo na própria linguagem, especialmente na linguagem poética, que despertou a consciência para a sua *capacidade* [da linguagem] de significar e, por conseguinte, para a *possibilidade*, desde então igualmente legítima, de *não* significar, de *não* representar ou, pelo menos, de fazer ambas as coisas de modo completamente diferente. A problemática da significação, dissimulada pela metafísica logocêntrica, eleva-se, então, ao primeiro plano e rebrilha com total intensidade.

2.1 Mallarmé

O exemplo lapidar desse processo de autonomização da língua – aqui também seguimos George Steiner – encontramos em Stéphane Mallarmé. Sabe-se que, para ele, fundamental era liberar a poesia de toda e qualquer tentação descritiva, consagrando-a exclusivamente à sugestão. Sua poética se define pela intenção de retratar não a coisa, mas o efeito que esta produz; não o sentido, mas a forma do sentido. Para tanto, ele operou uma reviravolta na linguagem, procurando evitar que as palavras se organizassem de acordo com uma *lógica* pré-existente ou que estivessem comprometidas com a descrição de dados exteriores. As palavras teriam, elas mesmas e em virtude de forças próprias e independentes de uma realidade externa, suas tendências à atração ou à repulsão, cabendo ao poeta explorar as combinações que a língua requer e oferece, buscando incorporar o acaso e a indeterminação. O resultado prático disso foi uma sintaxe abalada por inversões, cortes e elipses, criando aproximações e junções inusitadas que são submetidas à inteligência do leitor. Hugo Friedrich, analisando três de seus poemas, aponta alguns dos procedimentos mais comuns de Mallarmé:

- metáfora com força de identidade (*é*, no lugar de *como se*);
- palavras que irradiam sentido de si próprias e não de relações gramaticais;
- reflexo do significado de uma palavra em outra que lhe está próxima;
- descontinuidade em lugar de ligação;
- justaposição em lugar de conjugação de elementos – absolutização da palavra, restituída à sua originalidade e consistência;

- supressão da diferença entre singular e plural;
- emprego do advérbio como adjetivo.¹²¹

O mesmo Friedrich relaciona a obra de Mallarmé às conquistas da lírica moderna, em particular às inovações trazidas por seus compatriotas Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, mas trata de ressaltar que os pontos em comum não devem obscurecer o fato de que, com Mallarmé, nascia um novo tipo de poesia lírica. Nela aperfeiçoava-se, por meio de uma certa fundamentação ontológica, o princípio que já era atuante em Baudelaire: “a fantasia artística não consiste em reproduzir de forma idealizadora, mas sim em formar a realidade”.¹²² O fundamento ontológico que Mallarmé dá a essa elaboração relaciona-se à desrealização, a uma fuga da realidade ou, pelo menos, à eliminação de qualquer positividade do real. Tudo isso em proveito máximo da fantasia criadora. Para Mallarmé, realidade e linguagem são fundamentalmente incoerentes, de modo que a poesia nunca é lugar de um encontro com o real, mas o ponto de convergência da linguagem com o Absoluto. Um Absoluto, porém – e aqui está um ponto fundamental – que não coincide com uma transcendência possível e verdadeira, posto que se identifica com o Nada; um Absoluto que cifra, portanto, uma transcendência *vazia e negativa*.

O niilismo de Mallarmé pode ser entendido como conseqüência de um espírito que esvazia todo real para satisfazer sua liberdade criativa. Pode-se falar de um niilismo idealista. Nasce de uma deliberação quase sobre-humana da abstração, de pensar no absoluto como a essência pura (livre de todo conteúdo) do Ser e de aproximar-se, experimentalmente, de uma poesia em que a própria linguagem torne presente o Nada, na medida em que este pode realizar-se mediante o aniquilamento do real.¹²³

Se for possível esboçar um resumo, pode-se dizer que a grande operação poética de Mallarmé consiste, então, em transportar as coisas, os objetos, o mundo, da realidade concreta em que se apresentam aos sentidos, para a ausência. Eis aqui, portanto, o processo de desrealização, ou, preferindo-se, de nadificação. Isso é conseguido pela linguagem, quase

¹²¹ Cf. Hugo FRIEDRICH, *Estrutura da lírica moderna*, p. 97-108.

¹²² Idem, p. 96.

¹²³ Idem, p. 125.

como se esta fizesse o caminho inverso daquele a que se está habituado na linguagem contratual: não mais se apresentando como meio de acesso à realidade, ou seja, *positivo*; mas, ao invés disso, num progressivo desligamento da “realidade”, um caminho *negativo*. Não há condução ao *conhecimento* mas, pelo contrário, ao *mistério*. O desprezo pelo real ocorre paralelamente a uma hiper-valorização da linguagem, numa operação de compensação e equilíbrio mediante a qual o aniquilamento dos objetos concretos ocorre simultaneamente à sua recriação no poema.

De todo modo, tendo em mente o que se falou no início do capítulo sobre as considerações de Heidegger sobre a arte, é importante não reduzir o processo a uma simples alienação do real, traduzindo-o com as fórmulas costumeiras do tipo “arte pela arte”, “poesia pura”, dentre outras, para simplesmente se satisfazer com esse “achado” da classificação (meros vícios esquemáticos que se cristalizam em *slogans*, como afirma, certamente, Augusto de Campos¹²⁴). Pelo contrário, a questão deve ser considerada numa ótica bem mais radical, pois o que se vê aqui é que, exatamente por não depender exclusivamente de uma suposta exterioridade nem derivar necessariamente do que seria externo, a linguagem, na sua liberdade e somente nela, se eleva como força criadora, revelando um poder até então desconhecido. Não há, propriamente falando, uma fuga, uma vez que a operação lingüística, evidentemente, reverte sobre o “real”: os objetos, ao passarem pela desconcretização poética, não desaparecem; pelo contrário, adquirem um acréscimo de sentido. Mallarmé torna-os “enigmáticos a nossos olhos e consegue obter o sentido de mistério essencial nas coisas familiares”.¹²⁵ São efeitos de uma envergadura tão grande que dificulta muito a sua apreensão por sentidos viciados em buscar resultados e sensações imediatas. Friedrich assim resume esse procedimento do poeta:

¹²⁴ Augusto de CAMPOS et alii, *Mallarmé*, p. 27.

¹²⁵ FRIEDRICH, *op.cit.*, p. 97.

A transposição da coisa concreta, de toda realidade em geral, à ausência significa muito mais que uma condenação artística da realidade, querendo ser um processo para se entender de um ponto de vista ontológico, isto é, aquele processo mediante o qual a linguagem confere à coisa aquela ausência que a iguala, categoricamente, ao Absoluto (ao Nada) e que possibilita sua mais pura presença (livre de todo concreto) na palavra. O que é anulado objetivamente pela linguagem quando esta expressa seu estar ausente recebe na mesma linguagem, quando esta o nomeia, sua existência espiritual.¹²⁶

A linguagem poética se torna movimento permanente, posto que ilimitada pela estabilização do significado. A oscilação na multiplicidade de sentidos da palavra é tão intensa que um acurado trabalho de decifração não atinge nenhuma *mensagem* e tudo o que descobre volta a se perder no canto e no incognoscível. De resto, o procedimento é próprio do estilo simbólico moderno que, ao expressar a coisa através de sinais, sem assegurar essa coisa numa trama de sentido corrente e coerente, “deve necessariamente trabalhar com símbolos autárquicos que permanecem subtraídos a uma compreensão limitante”.¹²⁷

A palavra poética, então, não é vista como o grau mais alto e seguro da linguagem *compreensível*. Pelo contrário, ela é agora uma dissonância insolúvel e irreduzível a qualquer normalidade. Segundo o próprio Mallarmé, “o sentido – supondo que a poesia o contenha – é evocado por um reflexo interior das próprias palavras”.¹²⁸ Assim, uma explicação completa de um poema de Mallarmé não é possível, pois o propósito é justamente o de que ele permaneça envolto na ambigüidade e na plurivalência, não sendo “gasto” por nenhuma finalidade comunicativa e não se deixando cristalizar em clichês, na medida exata em que busca se exprimir como algo novo.

Em uma palavra, uma poesia que não quer recair no mundo natural. Para ficar com o anterior exemplo da palavra “flor”¹²⁹ – e com ele retomar o fio da discussão – Mallarmé

¹²⁶ *Idem*, p. 126.

¹²⁷ *Idem*, p. 120. No sentido de um “simbolismo autárquico”, talvez faça mais sentido a consideração da música como forma simbólica, caso se desejasse retomar a discussão apresentada na Introdução a esta tese.

¹²⁸ Citado por FRIEDRICH, *op.cit.*, p. 107.

¹²⁹ Segundo informa ainda Hugo FRIEDRICH, “flor”, em Mallarmé, simboliza a palavra poética, seguindo uma expressão da retórica antiga que remonta a Cícero. (*op.cit.*, p. 107)

enxerga sua força e legitimidade justamente na sua “ausência de todos os buquês”¹³⁰. Há o aniquilamento do objeto concreto para que este advenha como “idéia pura” ou essencialidade espiritual na palavra. Ocorre que essa idéia não tem existência alguma fora da própria linguagem a qual ingressa num estado de autonomia e independência. (“Flor é a palavra flor” diria taxativamente João Cabral de Melo Neto em *Antiode*). Não mais se localiza com facilidade, portanto, o centro que comanda, de fora, a linguagem. Todos os termos que Mallarmé elabora e que servem como fundamento teórico para a sua poesia (*Absoluto, Nada, Idéia*), na realidade, não têm consistência metafísica nem são depositários de nenhuma confiança transcendental; acima de tudo, eles mascaram a negação daquilo que excede a palavra e que, eventualmente, pode funcionar como seu limite.

“A verdade da palavra é a ausência do mundo”, arremata Georges Steiner¹³¹ na análise que faz da importância de Mallarmé e de Rimbaud para a compreensão da quebra do pacto mimético logocêntrico:

Somente quando entendemos que as palavras se referem a outras palavras, que todo ato lingüístico referido à existência é sempre um ‘dizer com outras palavras’, podemos retornar a uma verdadeira liberdade. Somente no interior do sistema lingüístico possuímos uma liberdade de construção e de desconstrução, de lembrança e de previsão, tão infinita, tão dinâmica, tão apropriada à evidente unicidade do pensamento e da imaginação humanos que, por contraste, a realidade exterior, qualquer que ela possa ser ou não ser, é pouco mais que uma crua inflexibilidade e uma privação.¹³²

O que realmente é colocado em questão pela poesia moderna é, portanto, a *representação*; e esta não apenas como uma simples função, mas como um valor da linguagem. As palavras se descobrem – ou são flagradas – numa rede infinita de relações em que interagem e se refletem em *outras palavras*, ou seja, não necessariamente dependem ou

¹³⁰ Reproduzo o trecho completo do poeta, citado por FRIEDRICH: “A que serviria a transformação de um fato natural em seu quase total desaparecimento mediante o jogo da linguagem, se dela não nascesse – livre da proximidade concreta – a idéia pura, uma flor; ela se eleva cantando, e não aparece em nenhum ramallete?” (*op.cit.*, p.127)

¹³¹ *Vere presenze*, p. 98.

¹³² *Idem*, p. 99. Como se verá, é justamente na dimensão dessa “verdadeira liberdade” que pretendo caracterizar a aproximação da poesia moderna com a música.

buscam uma correspondência empírica. O poema – como também ocorre com os quadros, seguindo a famosa máxima de Degas – não é feito com idéias nem com a tradução verbal de dados exteriores. É feito de palavras.

Estamos agora a um passo de abordar o novo encontro histórico da poesia com a música. Não custa muito observar que no momento em que procura cortar as suas relações com o real, no momento em que não encontra mais na descrição do mundo o seu desejo, e, nos objetos, o seu limite, a poesia moderna estabelece, até como uma atitude compensatória, uma grande ligação com a forma. É o aspecto formal que dá a medida para o canto poético e que, *inicialmente*, o enlaça com a música.

2.2 Nietzsche

Mas antes ainda de ingressar nessa discussão, gostaria de rapidamente enfatizar a crise da linguagem na modernidade por uma outra perspectiva, de modo a valorizar a frase de Octavio Paz que serve de epígrafe a este capítulo. Para tanto, valho-me de um texto incompleto de Nietzsche, filósofo contemporâneo de Mallarmé, que, no Brasil, foi publicado com o título “Acerca da verdade e da mentira”. A tese de Nietzsche contida nesse trabalho – escrito em 1872, mesmo ano em que é publicado *O nascimento da tragédia* – é uma análise genética da linguagem como um dado socialmente estabelecido, permeado de regras e dotado de uma função cognoscitiva. O intuito do filósofo alemão é demonstrar que a linguagem nada mais é do que um sistema de metáforas o qual, inicialmente inventado pelos homens de forma livre, é, em seguida, consolidado e arbitrariamente enrijecido como o único modo válido para descrever o mundo e, portanto, o único aceitável para a comunicação. Toda linguagem é originariamente metafórica pelo fato de que nem sua estrutura nem a própria organização sonora das palavras tem qualquer relação com as coisas que pretende indicar. Trata-se de um arbítrio que, ao se instituir como linguagem socialmente reconhecida, não só funda a própria

sociedade como, ao mesmo tempo e por uma necessidade intrínseca, marginaliza todos os outros sistemas metafóricos concorrentes como “poéticos”. Em outras palavras, o sistema metafórico principal, legitimado como linguagem, afirma-se como “verdadeiro”, muito embora, na medida em que é metafórico, seja também, nos termos de Nietzsche, originariamente uma “mentira”; ao passo que, no mesmo movimento, todo e qualquer outro conjunto de metáforas, impedido de ocupar o espaço central da linguagem socialmente reconhecida, continua a agir, mas exatamente “apenas” como metáfora e, portanto, destituído da correspondência, dita “verdadeira”, entre linguagem e mundo.

Analisando esse texto nietzscheano, Gianni Vattimo alerta para o fato de que o filósofo não desejava, em contraposição ao arbítrio da linguagem, a restauração idílica de uma situação em que haveria uma pulsão metafórica livre. Pelo contrário, Nietzsche era consciente do fato capital de que

somente através da construção daquele “jogo de dados conceitual que se chama, todavia, «verdade»”, isto é, através do estabelecimento de uma ordem hierárquica de conceitos abstratos, distanciados não só das coisas mas também das impressões intuitivas imediatas dos indivíduos – que o homem se distingue do animal, completamente imerso no fluxo das imagens. Para edificar a própria humanidade racional, fundada sobre a capacidade de “mentir num estilo vinculante para todos”, o homem deve esquecer “a si mesmo como sujeito, e precisamente como sujeito *artisticamente criativo*”.¹³³

Mentir e criar ilusões liga-se à necessidade humana natural da conservação à qual o estado social responde com a instituição de regras pelas quais se pode “mentir” de modo estável, enquanto o estado de natureza implicaria, inevitavelmente, a luta infinita entre os indivíduos e suas metáforas mais ou menos privadas.

Desse escrito fascinante de Nietzsche não interessa averiguar a maior ou menor exatidão do ponto de vista histórico-científico – de resto, a tese parece carregada de idealizações e é muito influenciada por convicções positivistas, comuns àquela época. Muito mais do que isso, sobretudo para os propósitos da nossa discussão, importa constatar o grau

¹³³ Gianni VATTIMO, *Introduzione a Nietzsche*, p. 24.

de desconfiança a que se chegava na Europa, em fins do século XIX, em relação à tarefa representativa da linguagem. Nietzsche não deixa dúvidas: para ele a linguagem é uma mentira, uma metáfora que, graças a uma convenção¹³⁴, viu-se, a um só tempo, apta e obrigada a esquecer sua própria condição metafórica. E mais: não há alternativas a esse engano, não se pode vislumbrar, quanto a esse aspecto, uma situação cultural de maior fidelidade ao real, ou seja, mais verdadeira. Afinal, o texto afirma exatamente que a noção extramoral de “verdade” se origina de uma mentira de fato e incontornável, ao passo que a “mentira” surge a partir de uma imposição social da “verdade”.

3. O anseio musical da linguagem poética

Tornemos, no entanto, ao principal da discussão, ou seja, à relação nova que a moderna linguagem poética estabelece com a música. Aludimos ao aspecto formal, elo de ligação comumente apontado entre poesia e música, sobretudo num determinado tipo de composição lingüística em que não é mais, necessariamente, o ritmo ou a eufonia que marcam a musicalidade do poema. A forma é aquilo que a poesia encontra, a partir da modernidade, para apoiar-se, tendo em vista que o espaço no qual se move não mais apresenta coisas ou situações concretas que lhe sirvam de indicação ou parâmetro. Com base na velha dicotomia conteúdo/forma, pode-se dizer que o primeiro elemento se enfraquece, liberando espaço para o domínio do segundo. O rigor com a linguagem, a precisão do verso e a lapidação da palavra tornam-se o foco primordial do poema e monopolizam as atenções de um poeta que, na marginalidade de sua nova posição social, compreende que seu campo de atuação, e única possibilidade de interferência, é mesmo a linguagem – é nela que consegue reencontrar poder e liberdade.

¹³⁴ Em trabalhos posteriores, como *Genealogia da moral*, essa “convenção” perde o caráter consensual para se revelar como a imposição do mais forte, daquele que domina.

E o que a preponderância da forma na poesia moderna tem a ver com a música? Na perspectiva a que nos habituou a Estética, muita coisa, embora se deva ressaltar que sob o conceito genérico de formalismo se escondam outros aspectos relevantes. É preciso que se diga, inicialmente, que a própria dicotomia conteúdo/forma, por um tempo tão usada nas considerações sobre arte (e nem é preciso dizer que se trata da enésima reprodução da oposição fundamental metafísica inteligível/sensível), sempre esbarrou frontalmente na música, não conseguindo transpor o obstáculo que esta lhe apresentava. É necessário compreender bem essa questão a fim de poder vislumbrar a nova relação que unirá poesia e música.

Principalmente após o desenvolvimento no Ocidente da música puramente instrumental, independente de um texto, colocou-se, para a Estética, o problema de uma arte que fugia à lógica implícita naquele dualismo. Atente-se, contudo, para o fato de que, até o século XVIII europeu, imperava ainda a convicção de que o texto fosse um elemento estável da música, embora a emancipação dos sons executados exclusivamente em instrumentos se perfilasse no horizonte desde o século XVI. De certo modo, a concepção musical no Ocidente ecoava, ainda àquela época, a definição platônica de unidade de *harmonia*, *rythmos* e *logos*.

Enquanto a palavra foi considerada como parte essencial e até fundamental da música, a música instrumental deve ter parecido, independentemente do seu grau de desenvolvimento composicional, como a sombra ou o modo carente da música vocal. E uma teoria que fizesse justiça à realidade histórica da composição surgiu somente com a confluência de dois pressupostos, um músico-formal e outro estético; o primeiro, pelo qual o “conceito moderno de tema” (Hugo Riemann) – a concepção de um tema complexo como objeto de um tratamento sonoro – tornava-se categoria condutora da música instrumental autônoma; e o pressuposto estético, pelo qual o afeto que o tema exprime em sons passava a ser considerado compreensível mesmo sem texto.¹³⁵

A questão do “conteúdo” musical se torna efetivamente um problema quando a música se autonomiza em relação não só ao texto, mas também a uma eventual função (religiosa, por exemplo) que, anteriormente, desempenhava no contexto social. Uma vez separada do texto e,

¹³⁵ Carl DAHLHAUS, *Che cos'è la musica?*, p. 48

conseqüentemente, da mensagem e das idéias de que este era portador, a música aparece inicialmente para o raciocínio estético-filosófico como uma arte desprovida de sentido e de significado, apta mais a distrair e entreter do que a favorecer o conhecimento. Afinal – perguntaria o racionalismo iluminista – estando diante apenas de sons, como se pode afirmar a existência de um conteúdo? O que a música quer ou pode *dizer*? O que ela *representa*?

Talvez a primeira grande construção sistemática destinada a responder a essas questões tenha sido elaborada por Kant, na sua “Crítica do Juízo”. O filósofo havia dividido as artes em três espécies: as artes da palavra (*Redenden Künste*), as figurativas (*Bildenden Künste*) e aquelas relativas ao mero jogo das sensações (*schönen Spiels der Empfindungen*), ou seja, artes capazes de proporcionar impressões à capacidade de um único sentido. A música foi inserida nessa última categoria, juntamente com o colorido (*Farbenkunst*). A propósito desse posicionamento, comenta o crítico brasileiro Benedito Nunes:

tantas são as hesitações de Kant nesse texto famoso, que podemos surpreender o estarrecimento intelectual do filósofo diante da natureza da música. (...) Homem do Iluminismo, dessa época que alçou o conhecimento intelectual a valor supremo e deificou a razão, Kant estranharia a beleza da arte musical, muda ao entendimento, incapaz pela própria matéria em que se funda, de proporcionar-nos, ao contrário das imagens ou representações da pintura ou da poesia, equivalentes intuitivos de verdades morais, religiosas ou metafísicas. Pareceu-lhe, pois, a beleza dos sons a mais pobre e a mais insuficiente do universo artístico. Em vez de enriquecer o pensamento, essa beleza alvoroça-o, nele reduplicando o jogo das sensações com a sucessão de idéias evocadas, sugeridas, em tumulto. Temos, finalmente, como resultado, um efeito mecânico, puramente associativo, que só a disciplina do conceito permite evitar.¹³⁶

Presas por muito tempo ao binômio conteúdo/forma, a Estética não pôde enxergar a música como uma oportunidade para o questionamento de suas próprias incongruências metafísicas; antes, procurou forçá-la a se encaixar, a qualquer custo, no desenho analítico que tinha à disposição e que lhe servira de fundamento. Se, então, o lado do conteúdo da música

¹³⁶ Benedito NUNES, *Crivo de papel*, p. 74-75. Vale acrescentar que Kant não privilegia a racionalidade intrínseca à própria música ocidental, presente não só na elaboração formal, mas já na escolha do material musical (a noção de escala, de série harmônica, de intervalos), racionalidade que comandara, no Barroco, o *Tratado de Harmonia* de Rameau e obras monumentais da música européia, como *O cravo-bem-temperado* e a *Arte da Fuga*, de Bach. Ou seja, não interessa a Kant o fato de a racionalidade atuar sobre a música, mas, sim, o fato de que a música, no seu entender, não colaborar para uma compreensão racional do mundo.

parecia lacunar ao entendimento iluminista – e a música, saída dos coros das igrejas, comparecia socialmente como uma simples recreação, um complemento da vida mundana requerido pela etiqueta das cortes – uma outra corrente de pensamento da época, menos sistemática e generalista e mais propensa a resolver os dilemas especificamente musicais, perseguia um outro objetivo: preencher aquele vazio de conteúdo, tentando fazer equivaler o *status* de música e linguagem. Johann Mattheson, por exemplo, compositor e musicólogo alemão que viveu entre 1681 e 1764, compreendia a música instrumental como esteticamente autônoma na medida em que, a despeito de um texto, podia *representar e suscitar sentimentos*. A música, assim, era por ele caracterizada, para todos os efeitos, como linguagem, ainda que pudesse *expressar somente afetos e não idéias*¹³⁷.

Justificativas como a de Mattheson abriam caminho para a posterior reavaliação musical romântica. De fato, a tese da ausência de conteúdo da música, proclamada pela razão iluminista, não prosperou durante o Romantismo que, pelo contrário, buscou logo caracterizar a música como a arte mais propícia, dentre todas, a dar forma aos sentimentos humanos. Se, para Hegel, por exemplo, cabia à Arte em geral manifestar o substrato espiritual da realidade, a música lhe parecia cumprir com vantagem essa função, na medida em que sua matéria-prima, o som, é imaterial e fugidio, além de ser estruturado na composição por uma articulação temporal. Sempre para Hegel, essas características fazem a música participar do caráter mutável da realidade, aproximando-nos do dinamismo da vida interior e dando-nos a conhecer exatamente a sua parte afetiva, ou seja, os sentimentos: “[a música] constitui um

¹³⁷ Vale reproduzir aqui a passagem que Mattheson escreveu no seu tratado *Der vollkommenen Capellmeister* (O perfeito mestre de Capela) de 1739. O trecho exemplifica muito bem a ascensão da música instrumental e a necessidade de justificá-la esteticamente com base na experiência da música vocal, um típico momento de transição: “... na música vocal o chamado texto serve principalmente à descrição dos afetos. É necessário, porém, saber – quanto a esse propósito – que mesmo sem palavras, na simples música instrumental e em qualquer melodia o objetivo deve ser dirigido a uma representação da inclinação dominante na alma, de tal modo que os instrumentos, por meio do som, operam uma execução por assim dizer *falante e inteligível*.” Citado por Carl DALHAUS, *op.cit.*, p. 43. (grifos nossos)

modo de representação que tem por forma e conteúdo o subjetivo; visto que como arte serve para comunicar a interioridade, permanece subjetiva na sua objetividade”.¹³⁸

Num movimento de exacerbação do enaltecimento romântico da música, Schopenhauer iria lhe atribuir o papel extremo de possibilitar o desvendamento da vontade do inconsciente que, para ele, constituía a substância universal. A música seria imagem da “essência íntima do mundo” e lhe vinha associado um poder libertador e extático, único que permitia aceder ao conhecimento absoluto, visto que pelos meios científicos era possível investigar apenas a chamada “realidade”, a qual, para o filósofo, equivalia à mera “representação” ilusória.

Um crítico musical do século XIX, Ernst Hoffmann, já nitidamente imbuído de toda essa nova concepção, propunha finalmente, em 1810, a inversão de critérios da tradição musical ocidental ao definir como *verdadeira* apenas a música instrumental, exatamente por sua autonomia, ou seja, por prescindir de qualquer “socorro” ou “intromissão” de outra arte. Essa música *pura*, enfim, levada a cabo pela completa abstração do texto, teria sempre como objeto de expressão os sentimentos, ainda que, até pela própria ausência das palavras, esses permanecessem indefinidos, isto é, indizíveis. Por outro lado, seria exatamente na possibilidade de ocupar o espaço do inefável e de movimentar-se num terreno inacessível à linguagem verbal, na tarefa de suprir a insuficiência do conceito ao atuar lá onde este parece não lograr nenhum êxito, que o Romantismo enxergaria a força da arte dos sons:

A música desvela para o homem um reino desconhecido; um mundo que nada tem em comum com o mundo sensível externo que o circunda e no qual ele deixa para trás todos os sentimentos definidos por conceitos, para entregar-se ao indizível.¹³⁹

¹³⁸ Georg W.F. HEGEL, *Estética (pintura e música)*, p. 180.

¹³⁹ Ernst Amadeus Theodor Hoffmann, no âmbito de um comentário crítico à Quinta sinfonia de Beethoven, em 1810. Citado por Carl DAHLHAUS, *op.cit.*, p.44.

[Entre parênteses: no poema “Lição de Música”, Dante Milano demonstra que rebatimentos românticos (não necessariamente falsos) permeiam um certo entendimento de música ainda hoje:

A tela representa uma figura
 Absorta, ao piano. Luz azul sombria.
 A janela clareia a sala escura.
 De onde vem essa música e esse dia?
 E quem na tela reconheceria
 Aquela face atenta, abstrata e pura?

O que há de oculto em nós e que é só nosso,
 Embora atual, parece o sonho antigo
 De uma pedra no fundo de um remanso.
 Sobre mim passa esta água sem descanso.
 Mal consigo espirar isto que digo,
 Estou submerso e dizer mais não posso.¹⁴⁰

As duas estrofes praticamente correspondem a uma descrição da dicotomia nietzscheana apolíneo/dionisíaco. A representação pictural do ato de tocar, motivo da primeira estrofe, não consegue reproduzir propriamente a música e nem os efeitos dela sobre nós. A rigor, música e músico permanecem, como tais, irreconhecíveis no quadro. Por outro lado, a segunda estrofe demonstra senão o que a música de fato “representa”, ao menos o seu efeito sobre o sujeito: ela toca aquilo que “é oculto em nós e que é só nosso”; revolve e confunde as instâncias temporais de passado e futuro, esvanece o poder das palavras e até mesmo a capacidade de enunciação.]

O gosto romântico pelo mistério, o desejo de procurar um abrigo para as luzes invasivas do espírito racional que “desencantavam o mundo” e que o interpelavam com as armas da ciência e da técnica, tudo isso, sem dúvida, pode ajudar a entender o porquê da extrema valorização da música àquela época. O processo, contudo, foi de tal forma acentuado que um vastíssimo discurso metafísico, baseado sobretudo na crença da representação dos sentimentos, terminou por dar à música um problema oposto ao levantado por Kant, isto é,

¹⁴⁰ Dante MILANO, *Melhores poemas*, p. 149.

carregou-a de um excesso de conteúdo que, de todo modo, era impossível de ser sustentado por qualquer análise objetiva das obras.

O musicólogo e esteta Eduard Hanslick, em 1854, no seu célebre tratado *Do Belo musical*, acusa exatamente esse problema ao afirmar que as pesquisas estéticas e as regras teórico-gramaticais, em música, andavam rigorosamente separadas pelo fato de, então, conceber-se o “belo” apenas em razão de sua impressão subjetiva. Precavido contra os excessos metafísicos e devidamente munido de propósitos científicos, Hanslick parte em busca do que, objetivamente, constituiria o "belo" musical. A sua principal batalha é dissociá-lo dos eventuais sentimentos e das emoções que provoca no sujeito: uma coisa, diz ele, é o belo enquanto tal, outra são os sentimentos individuais que podem decorrer de uma exposição ao belo. Só aquele interessaria à estética e seria capaz de configurar-se como objeto de investigação científica.

Hanslick não tarda a perceber que a tese romântica da representação musical dos sentimentos prospera em terreno fértil pelo fato de a música ser tradicionalmente considerada "a mais etérea de todas as artes". Ou seja, tal como se ensinava nos compêndios específicos da época, a música – não podendo entreter o intelecto através de conceitos, como a poesia, e tampouco o olho como nas formas visíveis das artes plásticas – deveria, necessariamente, atuar sobre os sentimentos do homem os quais formariam, então, o conteúdo que lhe caberia representar. Mas justamente esse "dever atuar sobre os sentimentos" Hanslick o entende, corretamente, como arbitrário. Sua argumentação visa demonstrar que a representação de um determinado sentimento ou emoção não está absolutamente em poder da música, pois ela somente seria possível com a ajuda de juízos, de conceitos, enfim, de um aparato intelectual e racional que a arte dos sons não veicula.

Um determinado sentimento (uma paixão, um afeto) não existe enquanto tal sem um verdadeiro conteúdo histórico, que só pode ser devidamente representado através de conceitos. Se confessadamente a música, na

qualidade de ‘linguagem indeterminada’, não consegue traduzir conceitos, então a conclusão de que ela tampouco pode expressar sentimentos determinados não é psicologicamente irrefutável? O que torna os sentimentos determinados é exatamente o seu núcleo conceitual.¹⁴¹

Mas, então, o que seria esse belo musical que Hanslick tanto persegue? Estabelecido que a música é incapaz de representações,¹⁴² o autor postula o que se tornaria a linha mestra do pensamento musical praticamente até os dias atuais: “o conteúdo da música são formas sonoras em movimento.” O “belo musical” consistiria, assim, unicamente nos sons e na sua ligação artística. As idéias expressas pela música seriam apenas... *idéias musicais* – um “belo” independente, uma finalidade em si mesma, nunca um meio para a representação de sentimentos ou de qualquer outra coisa que, aliás, dali em diante passaria a ser comumente classificada de *extramusical*.

As posições de Hanslick – que, de certa maneira, se consolidaram até hoje como modo dominante de se entender música, pelo menos entre os especialistas – pavimentam o caminho do formalismo extremo e a concepção de que, alcançada a sua autonomia estética total, a música constitui, praticamente, um sistema auto-suficiente, fechado em si mesmo. O que a música conseguiria comunicar, em suma, “limita-se” ao arranjo variável de seus próprios materiais: podemos, sim, ouvir e compreender o encadeamento de motivos melódicos e de frases musicais, distinguir o sentido conclusivo ou suspensivo de uma cadência harmônica, abarcar a organização de todos os elementos numa forma ou em outra. O que não se consegue em música, diz Hanslick não sem razão, é referir-se a um dado “externo” (e na problemática definição do que seja externo joga-se a essência do “musical” e a caracterização do “extramusical”), é, a partir dos sons, deduzir as supostas intenções pré-compositivas do autor ou garantir a criação de um determinado efeito no ouvinte.

¹⁴¹ Eduard HANSLICK, *Do Belo musical*, p. 34.

¹⁴² Vale dizer que Hanslick entende como representação o que se segue: “Representar significa mostrar com clareza e evidência um conteúdo, ‘colocá-lo’ diante de nossos olhos.” Como a noção de qual sentimento a ser representado varia de acordo com cada ouvinte praticamente, ele arremata: “Como se pode denominar o que é representado por uma arte se é precisamente isso que está sujeito a maiores incertezas, maiores ambigüidades e eternas discórdias?” (*Op.cit.*, p. 43).

Dentre as conseqüências da reviravolta hanslickiana para a concepção ocidental de música deve-se evidenciar, em primeiro lugar, a reposição de um *problema* musical para a estética que, até então, havia podido camuflá-lo com a presunção da representação dos sentimentos. E o *problema* se instala a despeito da solução dada pelo próprio Hanslick que praticamente tornava indistintos forma e conteúdo, pois, afinal de contas, estava em questão, com a música, uma espécie de *logos* que não discorre sobre coisa alguma, que, efetivamente nada representa, mas que, ao mesmo tempo, não mais poderia ser relegado a um plano secundário da existência, tal como pretendia o sistema kantiano. Por outro lado, as propostas de Hanslick terminam por colocar a teoria musical num beco sem saída, pois não dão margem para se pensar nas relações entre o texto musical e o contexto sócio-histórico que supostamente o *conforma*. Sendo realmente impossível deduzir do universo sonoro nada que não seja ele próprio – e isso, sobretudo, numa configuração cultural em que o sensorio já conta pouco e a dimensão auditiva menos ainda – o resultado é uma extrema especificidade dos estudos musicais, dali em diante e praticamente até hoje, freqüentemente alijados mesmo das reflexões setoriais sobre arte.¹⁴³

Sobre isso, é necessário antecipar um ponto problemático. A identificação hanslickiana do *conteúdo* com a própria *forma* musical fez com que as leis que regulavam o sistema tonal, isto é, as “regras gramaticais” da música, equivalessem necessariamente ao que a música “determina”. Em outros termos, tudo se passa como se a “sintaxe” dos sons se transformasse na própria “semântica” da música. Por essa razão, nas correspondências genéricas normalmente feitas entre música e poesia, costuma-se relacionar a dissociação de

¹⁴³ O próprio Hanslick previa essa dificuldade, tal como se pode depreender do seguinte trecho: “Descrever esse belo independente da música, esse elemento especificamente musical é extraordinariamente difícil. Como a música não possui um modelo na natureza e não exprime um conteúdo conceitual, *só se pode falar dela com áridos termos técnicos* ou com imagens poéticas. Seu reino, na verdade, ‘não é o deste mundo’. (...) O que para qualquer outra arte não passa de descrição, para a música já é metáfora. A música quer, de uma vez por todas, ser percebida como música, e *só pode ser compreendida e apreciada por si mesma.*” Eduard HANSLICK, *op.cit.*, p. 65.

linguagem e realidade explorada pela lírica moderna com a diluição do sistema tonal clássico que regeu incontestavelmente a música ocidental até, grosso modo, fins do século XIX. Quer dizer: a ruptura com a lógica tonal que codificava as sensações de tensão e repouso seria o gesto musical similar ou correspondente, ao que, em poesia, teria havido com a quebra do pacto mimético.

Embora essa associação – nos moldes corretos, porém restritos, de uma correspondência interartística baseada em estilos de época – faça pleno sentido, ela obscurece o fato capital de que a música, tal como procuramos demonstrar, nunca satisfaz totalmente a estrutura logocêntrica que capturou a linguagem e a submeteu, platonicamente, ao plano *visual* dos significados. Pelo contrário, a música, por sua natural e óbvia vinculação à audição, sempre foi o desvio e o desafio a essa estrutura. Por isso mesmo, falar de um encaminhamento musical da poesia na modernidade não é somente colocar lado a lado poemas e obras musicais contemporâneas e constatar que, onde nos primeiros vacila um conteúdo inteligível, nas demais desaparece a sensação conclusiva de uma cadência tonal. Bem mais radical do que isso é perceber uma “lógica” musical por excelência exatamente lá onde as palavras se movem em liberdade e ocasionam a formação incontrolável de sentido. Essa radicalidade me parece impossível de ser percebida pela lógica redutora dos paralelos artísticos que irá buscar, em cada manifestação, aqueles “princípios gerais” que caracterizam o estilo, o período, a época, tudo reunido num indisfarçável quadro de evolução.

A confluência estrutural, e também metafórica, de música e poesia na modernidade – inicialmente sob os signos do formalismo e da abstração – agora pode se tornar mais clara. Partindo mais uma vez de Hanslick, vemos que suas definições acabam configurando um ideal de escuta e contemplação musical altamente especializado, fundado numa atenção arguta e numa entrega de ânimo total, com o objetivo de seguir as “formas em movimento” e decifrar o modo de estruturação que ocorre no tempo. Como em Kant, trata-se sempre de uma

espécie de jogo, embora, para Hanslick, ele se vista com os trajes nobres de atividade espiritual de uma consciência humana desenvolvida. Veja-se, a propósito, a ilustração a que recorre o autor para descrever o ideal de uma escuta musical pura, livre da ilusória representação de sentimentos:

De que maneira a música pode dar-nos belas formas sem o conteúdo de uma determinada emoção é o que já nos mostra à distância um ramo de ornamento das belas artes: o arabesco. Divisamos linhas curvas, ora se inclinando suavemente, ora se elevando com ousadia, que se encontram e se afastam, correspondentes a arcos pequenos e grandes, aparentemente incomensuráveis, mas sempre bem proporcionadas, que se contrapõem e se encontram, um conjunto de pequenas unidades e que, no entanto, constitui um todo. Imaginemos, então, um arabesco não morto e imóvel, mas sim um que nasça diante de nossos olhos, numa permanente autoformação. Como as linhas fortes e sutis vão ao encaixe umas das outras, como se elevam de uma pequena curva a uma altura suntuosa, depois voltam a descer, alargam-se e se encolhem, e surpreendem continuamente o olhar num engenhoso alternar-se de repouso e tensão! (...) Imaginemos, por completo esse arabesco vivo como emanação ativa de um espírito artístico, que verte sem cessar a plenitude completa de sua fantasia nas veias desse movimento – em certa medida, não estará esta impressão bem próxima daquela musical?¹⁴⁴

Ora, se o recurso imagético do arabesco, retrato perfeito do formalismo pela sua não-referencialidade, serviu a Hanslick para indicar a escuta musical contemplativa e consciente, foi também utilizado por Baudelaire para explicar a frase poética. Para o francês, a poesia, ao modo de um arabesco, é resultado de uma seqüência pluridirecional de sons e movimentos, um conjunto de linhas que formam um “zigzague de ângulos sobrepostos”, como diria ele, num esboço do prefácio para *As flores do mal*.¹⁴⁵ Já aqui se observa aquilo que depois se radicalizaria no simbolismo de Mallarmé: uma poesia que busca a auto-suficiência da linguagem e a sua independência do jugo do significado, pretendendo que este se configurasse apenas *a posteriori* – e, ainda assim, precariamente – uma vez que a organização discursiva deveria surgir como que “de dentro”, isto é, deveria ser fruto das combinações experimentais feitas com as palavras.

¹⁴⁴ Idem, p. 62-63.

¹⁴⁵ Citado por Hugo FRIEDRICH, *op.cit.*, p. 57.

É importante observar que o chamado formalismo acaba traduzindo uma orientação de música e poesia na direção oposta ao do ideal estético kantiano, embora ambos se valham do conceito de racionalidade. Como já alertamos, Kant valoriza as artes na medida em que estas acompanham, ainda que de longe e de forma diversa, o ideal de clareza próprio ao discurso conceitual da filosofia, bem entendido na idéia de representação. Cada arte é graduada no seu sistema classificatório em virtude de suas possibilidades representativas, independentemente da racionalidade que atua em sua elaboração formal. Mas é justamente este fator que passa a ser valorizado posteriormente. E a dinâmica ilustrativa do arabesco, tanto para a teoria musical quanto para a poética, de um lado, afasta exatamente a possível confusão com um simples irracionalismo. Não é porque a referência ou a representação se enfraquecem – ou se ausentam por completo – que deixa de haver “racionalidade”, “inteligência” ou “sentido” na construção artística. Pelo contrário: justamente a relativa falta de ancoragem no significado, e o conseqüente deslocamento do eixo de gravidade do discurso, exigem do poeta, por exemplo, uma técnica ainda mais apurada. A lida com a materialidade das palavras o transforma num operador da língua capaz de, por meio de arranjos insólitos, ocasionar o surgimento de significados que não se formariam pelas trilhas da reflexão conceitual e da linguagem contratual que a acompanha. Tal como o arabesco, a frase poética não é fruto do acaso, mas, como na célebre afirmação baudelairiana, é “produto da razão e do cálculo”.

Nesse sentido, é até curioso notar que se a racionalidade, na música, acaba por distanciá-la da palavra, atuando para consolidá-la como um sistema autônomo, na poesia, ao contrário, serve para empurrá-la de volta aos braços da música, como se observa pelo fato de que esta constitui a inspiração formal, um modelo estrutural para o poema. Sem dúvida, um dos melhores exemplos desse procedimento poético se observa em Edgar Allan Poe, autor que foi referência fundamental para Baudelaire. Como se sabe a partir de suas explicações para o poema *O corvo*, que se encontram no famoso texto *Filosofia da composição*, Poe inverte a

ordem dos atos poéticos, alterando as expectativas quanto à gênese do poema: na origem não está o significado, a mensagem que se quer transmitir ou o conteúdo – mas a dominância do que Hugo Friedrich chamou de “forças mágicas da linguagem”.

Assim, no caso de *O corvo*, o poeta enumera os elementos que teve de organizar para atingir o propósito maior de agradar a público e crítica: fala inicialmente da extensão, do efeito de beleza a ser obtido, do sentimento de tristeza que desejou imprimir à obra e dos procedimentos para levar isso a termo; mas a primeira iniciativa concreta de escrita, a primeira palavra que lhe ocorre e que se transforma em eixo em torno do qual se articulam os outros elementos (incluída aí a mensagem do poema), esta é escolhida não por seu significado, mas em virtude da sonoridade que melhor se ajustaria ao tom melancólico que ambicionava dar ao texto (a palavra escolhida é, no caso, *nevermore*). O conteúdo semântico do poema, o contexto de sentido que ele forma, embora evidentemente presente, não só não constitui a motivação inicial como também não tem poder de império sobre os demais elementos: ele é um produto dentre outros e compartilha com materiais lingüísticos pré-lógicos o sentido geral da composição. A poesia não é elaborada a partir da realidade e tampouco sob os efeitos de uma embriaguez do coração, mas, “com a precisão e a seqüência rígida de um problema matemático”, ela pretende ser uma espécie de poema em si, germe de muitas outras poéticas daquele momento em diante. Como afirma Friedrich, “nestes pensamentos de Poe fundamenta-se a teoria poética moderna que se desenvolverá em torno do conceito de *poésie pure*”.¹⁴⁶

Mas voltando ainda ao arabesco, vemos, por outro lado, que ele ajuda a relacionar, tanto a poesia quanto a música, à idéia de abstração. É claro que o parâmetro para se decidir o que é concreto e o que é abstrato, neste como em outros casos, é a referência à “realidade”, a qual tradicionalmente se confunde com o que é concreto, com o que realmente “existe”, com

¹⁴⁶ Hugo FRIEDRICH, *op.cit.*, p. 51.

o que é possível de ser captado pelos sentidos. Do mesmo modo que a pintura não-figurativa, a poesia moderna seria abstrata na medida de sua maior intelectualidade, de sua falta de compromisso com o “mundo natural”, de sua opção pela fantasia. Dentre as artes, a campeã eterna da abstração, seguindo essa perspectiva, sempre foi a música, especialmente, como vimos, quando ela se torna autônoma em relação ao texto. Mas é claro que o âmbito formado pela oposição concreto/abstrato é rigorosamente o mesmo dos demais dualismos metafísicos e limitar-se a ele não serve mais para o correto dimensionamento do problema. Não é à toa que muitos movimentos artísticos do século XX promoveram uma inversão dessa hierarquia tradicional, passando a entender o caráter concreto não na referência à realidade, mas pela materialidade em si dos elementos artisticamente elaborados. A pintura, por exemplo, não seria concreta por retratar a realidade externa, mas por trabalhar com o dado *concreto* da cor; a poesia, por elevar a palavra, o plano do significante, à matéria-prima da atividade poética.¹⁴⁷ Por essa inversão, pode-se até chegar à conclusão de que a música é a mais concreta das artes – embora não tenha faltado, por sua vez, a expressão específica *música concreta* para classificar uma determinada tendência composicional do século passado. É que, no quadro de sua autonomia como *música pura*, e tendo em mente as argumentações de Hanslick, ela vive da materialidade do som, torna-se radicalmente auto-referente, um produto artístico dissociado da representação objetiva ou subjetiva.

À parte essa dicotomia, que já não consegue acrescentar muito ao debate, o fato é que a comparação com a música permite pensar na poesia moderna como uma espécie de *logos* do qual, retirada a preponderância imperial do significado da mensagem, resta a força da presença do próprio discurso. Poderíamos ainda dizer de outro modo: permanece o *logos*, mas

¹⁴⁷ É exatamente o que afirma Haroldo de Campos: “Para mim, hoje, toda poesia digna desse nome é concreta. De Homero a Dante. De Goethe a Fernando Pessoa. Pois o poeta é um configurador da materialidade da linguagem (...). e só enquanto linguagem materialmente configurada, enquanto concreção de signos, ‘forma significante’, a poesia é poesia.”. Em CAMPOS, *Metalinguagem e outras metas*, p.264.

sai de cena o valor de uma *visibilidade* clara que sempre o caracterizara na metafísica e que se confundia com o plano do significado. Em se tratando de palavras, não se consegue nunca, é verdade, transformá-las em puros sons, completamente desvinculados de uma significação; eis aí, talvez, a fronteira infranqueável que permite discernir música e linguagem verbal, pois é também um fato que da pura sonoridade é impossível alcançar aquele específico sentido que só a palavra produz. Seja como for, trata-se de um limiar fugidio, “essencialmente móvel e instável”, e que traduz justamente o desafio acolhido com devoção tanto pela poesia moderna quanto pela chamada “música contemporânea”. Em ambas as experiências, a palavra, fruto da voz (*phoné semantiké* aristotélica), é valorizada mais pelo que tem de sonoro do que de semântico, ainda que no caso da poesia, uma vez que esta é escrita, o sonoro venha entendido também metaforicamente.¹⁴⁸

Assim, uma determinada maneira de se conceber essa separação entre som e palavra consentiu a valorização da música de um modo diverso daquele proposto pela filosofia romântica de um Hegel ou de um Schopenhauer. A música passa a pólo de transcendência da poesia, como se representasse uma espécie de dimensão superior à qual naturalmente tenderia a palavra poética. Ou seja: a música supera a palavra não tanto porque, a seu modo, aquela representaria o que essa não consegue revelar; mas porque, debastada da sua ligação com o real, a palavra reencontra sua vocação sonora e sua própria materialidade. Assim, penso, é

¹⁴⁸ São tantos os exemplos de compositores que a partir do século XX exploraram, acima de tudo, a sonoridade e o lado primordialmente musical das palavras que qualquer lista que se dê será extremamente parcial. Pode-se, no entanto, citar o caso de Arnold Schönberg como exemplo, talvez extremado, do modo como a palavra se transforma para a música dita contemporânea em uma espécie de anotação sonora. O compositor austríaco se dizia estimulado a compor seus *lieder* (canções) “pelo som inicial das primeiras palavras do texto”, sem se preocupar minimamente com o significado delas nem com o sentido geral do poema que lhe servia de base (Cf. Carl DAHLHAUS, *Che cos'è la musica*, p. 47). Some-se a isso o que o próprio Schönberg diz no prefácio ao *Pierrot Lunaire*, obra vocal marcante para a produção musical do século XX: “Aqui, jamais cabe aos executantes a tarefa de dar forma à disposição e ao caráter de uma peça particular a partir do sentido das palavras, *mas sempre exclusivamente a partir da música*. Tudo quanto pareceu relevante ao autor para a apresentação plástico-sonora dos acontecimentos ou sensações do texto encontra-se, de resto, na música.” (Cf. Augusto de CAMPOS, *Música de invenção*, p. 47).

possível entender frases como esta de Mallarmé: “a poesia próxima da idéia é música por excelência...”.¹⁴⁹ Ou ainda esta, de Richard Wagner, citada por Baudelaire:

O arranjo rítmico e o ornato (quase musical) da rima são para o poeta meios de assegurar ao verso, à frase, um poder que cativa como que por encanto e governa à sua vontade o sentimento. Essencial ao poeta, essa tendência o conduz até o limite de sua arte, limite que toca imediatamente a música, e, por conseqüência, a obra mais completa do poeta deveria ser aquela que, no seu último acabamento, fosse uma perfeita música.¹⁵⁰

Ao lado do aspecto formal, ou melhor, imbricado com ele, a noção de musicalidade na poesia moderna compreende também um caráter de ambigüidade. À luz do que já foi dito e do que se acenou sobre Mallarmé, não é difícil entender esse aspecto: a ambigüidade deriva da própria quebra do pacto mimético, do descolamento do significante em relação ao significado, do desgaste de um uso apenas contratual e direto da palavra e, portanto, das contínuas experimentações com a linguagem. Se, num sentido geral, a ambigüidade poética pode por si só relacionar-se com a música pelo mesmo fato de que esta nada significa de seguro, o processo se torna ainda mais claro por conta de aproximações estruturais e pelo uso deliberado de procedimentos característicos da música na composição do poema. Mais uma vez o exemplo ideal é Mallarmé, cujos recursos inovadores tiveram explícita inspiração musical e, sem dúvida, objetivaram a ruptura da ordem clássica e linear do discurso. Entre eles: a analogia entre palavras e sons musicais para fins de tratamento sintático, atenuando a vinculação costumeira entre uma palavra e outra, com o intuito de oferecer-lhes maior liberdade; a aproximação dos termos por meio de noções, como sonoridade e colorido, que dão ensejo a relações insólitas e completamente inesperadas. Além desses recursos, vale citar o uso do contraponto, isto é, a presença no texto de um entrelaçamento de duas ou mais linhas diferentes de pensamento, de tal modo que elas possam ressoar simultaneamente. A resultante de uma elaboração como essa é um movimento sintético geral que se sobrepõe a

¹⁴⁹ Citado por Benedito NUNES, *Crivo de papel*, p. 79.

¹⁵⁰ Charles BAUDELAIRE, “Richard Wagner e ‘Tanhäuser’ em Paris” – *Poesia e prosa*, p. 922.

cada linha, tomada individualmente. O contraponto, técnica musical por excelência, é explorado por Mallarmé, nas prosas de *Divagations*, como identifica Friedrich¹⁵¹, mas acabou se incorporando, como noção genérica, ao repertório de recursos poéticos dos mais variados autores. Entre eles, o nosso Mário de Andrade, cuja primeira poética gira em torno de um raciocínio musical. É ela que passo a analisar em seguida.

3.1 O “verso polifônico” de Mário de Andrade

O poeta brasileiro expõe no *Prefácio Interessantíssimo à Paulicéia Desvairada* uma teoria que pode ser aqui resumida como uma proposta de transporte para o poema do raciocínio harmônico/polifônico da música ocidental. Esta, pelo menos desde a Idade Média, teria superado o procedimento exclusivamente melódico – ou seja, unilinear, sucessivo, horizontal – em proveito da simultaneidade sonora e da noção de verticalidade e plurilinearidade que dela decorrem. Nesse sentido mais geral, a harmonia, para Mário, teria representado um processo de enriquecimento da música, pois com os acordes, com os contracantos, com a perspectiva polifônica advinda da simultaneidade, aumentaram os recursos e as possibilidades de expressão artística.

A hipótese, vista de um certo ângulo, tem, de fato, algum fundamento: uma melodia, ou seja, uma organização sucessiva de sons, pode ter seu sentido musical radicalmente transformado por um acompanhamento harmônico ou mesmo pela simples introdução simultânea de uma nova linha melódica. Em outras palavras, diferentes harmonizações podem agir sobre uma melodia seja enfatizando um suposto sentido prévio que já lhe seria próprio ou, por outra, traindo esse mesmo sentido, frustrando-o, desviando-o para rumos antes impensados. Para Mário, tudo se passa como se a entrada em cena dos variados processos de harmonização tivesse ampliado a rede potencial de sentido que, antes, era acionada tão-somente pela simples melodia.

¹⁵¹ Cf. Hugo FRIEDRICH, *op.cit.*, p. 117-118.

Ora, o que o poeta parece almejar é que um recurso semelhante se instaure na poesia. Sua luta é contra o império do que ele denomina verso melódico, ou seja, daquele que contém um pensamento inteligível, lógico, capaz de veicular uma significação segura¹⁵². A simples melodia, tanto na música quanto na poesia, é identificada como uma estrutura resistente à ambigüidade, objetiva, portadora de uma mensagem indiscutível, ao passo que a introdução da harmonia, de certa maneira, desestabiliza esse efeito já na raiz, ao acrescentar outras possibilidades de configuração do sentido.¹⁵³ No caso do poema, como veremos, a “harmonização” ou a “polifonia”,¹⁵⁴ por abrirem a rede de significação, passam a requisitar, muito mais que na “melodia”, a participação do leitor.

Mas não adiantemos. Por ora, convém analisar mais detidamente uma certa função nova que a música, com Mário, passa a desempenhar no âmbito da teoria da poesia. Como se sabe, a tradição poética costumava referir-se às influências musicais vislumbrando no horizonte o ritmo, os efeitos fônicos, a instrumentalização sonora do verso. Falar em melodia aplicada ao poema, por exemplo, significava, invariavelmente, a alusão a um certo efeito suave e cantante, a um especial enlevo que a música seria capaz de proporcionar, em suma, à melopéia das palavras. Bem outra, como já vimos, é a intenção de Mário de Andrade ao falar de verso “melódico”. A questão, aqui, passa ao largo de uma eventual eufonia, de um suposto contorno musical, para visar ao resultado semântico ele mesmo. A fim de bem entender esse ponto, é preciso percorrer não só à teoria apresentada no *Prefácio interessantíssimo*, mas

¹⁵² O exemplo dado pelo autor para verso melódico é original de Olavo Bilac, *O julgamento de Frinéia*: “Mnezarete, a divina, a pálida Frinéia/ Comparece ante a austera e rígida assembléia/ Do Areópago supremo...”. Mário de ANDRADE, *Poesias Completas*, p. 23. Note-se que, a despeito do rebuscamento parnasiano do exemplo, não à toa escolhido por Mário, o verso tem uma direção única, nada ambígua.

¹⁵³ Com um exemplo do próprio autor, vemos que o verso harmônico é formado por palavras que não se ligam diretamente, formando, cada uma, uma frase, um “período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico”: “Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!...”. Idem, p. 23

¹⁵⁴ O verso polifônico era definido no Prefácio em termos de uma expansão do verso harmônico: em lugar de palavras isoladas que não se conectavam diretamente, na polifonia haveria frases com aquele mesmo grau de independência. Mas n’*A escrava que não é Isaura*, Mário de Andrade descarta essa distinção triádica, preferindo reunir os versos harmônico e polifônico sob o rótulo único de Polifonismo. Daqui para frente, adotaremos o mesmo procedimento.

também a sua continuação n’*A escrava que não era Isaura*, de modo a articular uma visão de conjunto. Na concepção do autor, a música teria alcançado o ideal estético da *Arte Pura*, desinteressada, e isso muito antes das demais artes. A razão para tal é a de ter se libertado da palavra e, por conseguinte, do esclarecimento e da inteligibilidade que lhe são inerentes:

Libertada da palavra, [a música,] em parte pelo aparecimento da notação medida, em parte pelo desenvolvimento dos instrumentos solistas, conseguiu enfim tornar-se MÚSICA PURA, ARTE, nada mais.¹⁵⁵

A frase torna clara a confluência da visão andradeana de música com aquela, já comentada, de Eduard Hanslick. Também pela associação da música a um campo em que o poder objetivante da palavra é limitado ou nulo, e pela indicação de que justamente aí estaria a possibilidade de concretização do ideal artístico, vê-se que Mário trabalha com a idéia de que o conceito e a referencialidade são termos pouco úteis para a arte. E mais: o poeta explora a dissociação entre arte e natureza. O Belo natural, entendido como “imutável e objetivo”, representa mesmo uma espécie de anti-modelo, algo de que o Belo artístico – arbitrário, convencional, subjetivo – deve se afastar. Nesse sistema, o fato de a música surgir como parâmetro principal tem lógica por tratar-se, a princípio, de uma linguagem não-representativa, sem referentes imediatos, sobretudo se considerada no seu estado puro e autônomo, isto é, dissociada de práticas religiosas, de fins utilitários, de programas ou de textos literários.

Como vimos, distante da natureza e do mundo dos objetos pela incapacidade de a eles se referir, a música, pensada dentro dos limites impostos por um rígido esquema dualista, no entanto, só poderia mesmo, por exclusão, incorporar-se ao pólo subjetivo e transformar-se em porta-voz de uma idealização livre, potencialmente criadora e insubmissa à defeituosa percepção sensível.¹⁵⁶ Velha tese que Mário de Andrade acolhe com entusiasmo. Isso se

¹⁵⁵ Andrade, *Obra Imatura*, p. 257.

¹⁵⁶ Cf. Andrade, Mário. *Poesias Completas*, p. 20.

confirma se atentarmos para outro aspecto de sua argumentação: a identificação do desenvolvimento da fotografia e, principalmente, da emergência do cinema, como fatores que obrigaram a uma mudança de perspectiva nas artes. É que com essas novas técnicas a questão da representação do real teria encontrado uma solução superior à anteriormente dada tanto pela literatura quanto pelas artes plásticas ou pelo teatro. Apenas a música, naquela sua incapacidade representativa, agora transmutada em sua grande força, teria realizado, muito tempo antes de o cinema evidenciá-lo, esse ideal de *arte pura*. É assim que a música reluz, na teoria andradeana, como depositária da “essência” artística, da verdade antes oculta às demais artes: um autêntico refúgio do humano, uma forma de expressão inatingível até para as modernas potencialidades da técnica.

Mas a grande contribuição de Mário de Andrade na comparação de música e poesia, como dizíamos, embora parta dessa aproximação subjetiva que já estava colocada naqueles moldes desde Schopenhauer, reside numa elaboração inovadora: como termo da comparação, a música não mais se reduz ao efeito sonoro nem ao vago deleite, passando a desempenhar relevante papel estrutural, modelo de configuração do sentido poético. A questão, até onde pudemos perceber, não mereceu grande consideração da crítica, muito mais interessada na denúncia do psicologismo, tanto na teoria como na prática poética de Mário, considerado um fruto dos resquícios passadistas que marcariam presença em sua obra. Em meio a esse panorama geral, Antonio Manoel, num ensaio bastante interessante, parece ser um dos poucos estudiosos a abordar o tema com a profundidade devida.¹⁵⁷

Apoiando-se na classificação estética de Etienne Souriau – que separa as artes em dois grandes grupos, um reunindo as chamadas artes do primeiro grau (arabesco, arquitetura, pintura pura, música) cuja estrutura assenta-se na organização de seus próprios elementos sensíveis constituintes, o outro as artes do segundo grau (desenho, escultura, pintura

¹⁵⁷ IN Carlos DAGHLIAN (org.) *Poesia e música*. p.15-48.

figurativa, literatura etc) que se caracterizam pela projeção ou instauração de seres distintos dos elementos que as formam – apoiando-se nessa classificação, o crítico aponta exatamente o que diferencia Mário da tradição. Esta era capaz de relacionar apenas as formas de primeiro grau de ambas as artes, ou seja, o som musical com o som das palavras poéticas. Já Mário pretendeu relacionar o que “essencialmente” caracterizaria as duas manifestações: na música, não tanto o som isolado quanto a organização sonora; na poesia, aquilo que é evocado ou projetado (ou ainda, representado) pelo discurso. Dito de outra maneira, o poeta tencionou criar uma “relação entre as formas de conteúdo poético (a construção do sentido) e as formas de sintaxe musical”.¹⁵⁸ Fundamentalmente, com Mário, o aproveitamento da noção de música para a poesia distancia-se da metafísica simbolista – que elegera a arte dos sons como caminho do conhecimento do além das coisas – em benefício de uma investigação sobre como transfigurar artisticamente a realidade concreta.

Pouco acima falei do desacordo de Mário em relação à preponderância do verso melódico. Não se tratava apenas de uma divergência de gosto estético. O poeta acusava a inadequação do tempo controlado e ditado pelas regras do discurso verbal – sucessivo, linear – com a velocidade das transformações do mundo moderno, com o ritmo apressado dos acontecimentos cotidianos, com a redução das distâncias geográficas, com as mudanças na percepção:

A simultaneidade originar-se-ia tanto da vida actual como da observação do nosso ser interior. (Falo de simultaneidade como processo artístico). Por esses dois lados foi descoberta.

A vida de hoje torna-nos vivedores simultâneos de todas as terras do universo. A facilidade de locomoção faz com que possamos palmilhar asfaltos de Tóquio, Nova York, Paris e Roma no mesmo Abril. (...).

Por seu lado a psicologia verifica a simultaneidade. A sensação complexa que nos dá por exemplo uma sala de baile nada mais é que uma simultaneidade de sensações.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Idem, p. 33.

¹⁵⁹ Mario de Andrade, *Obra imatura*, p. 265 e 267.

Se a simultaneidade, conseqüência da velocidade do mundo e de um sujeito multiplicado, estava na ordem do dia, o que entra em questão é a impermeabilidade do verso tradicional a esse estado de coisas, preso que estava a um papel de tradutor fiel do pensamento lógico e inteligível. Mário, em resumo, acusa o descompasso entre a tradicional linguagem poética e a realidade moderna, buscando corrigi-lo ao indicar a música como modelo estético. E não deixa de ser curioso notar que justamente aquela arte que o Ocidente já de há muito considerava abstrata, descolada da realidade por sua aversão à representação, incapaz de dar a conhecer pela evasão do circundante que causava no sujeito ouvinte, justamente aquela arte é agora invocada por Mário de Andrade para captar uma suposta densidade do real que vinha falseada pela organização clássica do discurso verbal. Para o poeta, nos tempos modernos é a própria palavra, quando presa pelas amarras da sintaxe, que se revela vã em sua tarefa representativa. É preciso, então, liberá-la, deixar que irradie todas as suas possíveis significações, permitir-lhe a ambigüidade, pois somente assim ela consegue entrar em consonância – eu não diria *expressar* – com a realidade polimorfa que a circunda.

Do que foi exposto até aqui, pode-se afirmar que o modelo musical andradeano apresenta duas faces aparentemente contraditórias: uma, subjetiva, na medida em que se encontra o mais afastado possível do “Belo Natural” e conduz o sujeito à criação de realidades ideais, as únicas onde germina a beleza artística; outra, objetiva, pelo fato de o modelo musical polifônico ser o mais indicado para a apreensão da justaposição de realidades que caracteriza o mundo moderno. Ora canal de expressão do lirismo, do mundo interior e subjetivo, inconfundível com a realidade externa, ora referencial estético para o trabalho com a linguagem e para o relacionamento com o mundo objetivo, a música cobre na teoria de Mário de Andrade um amplo leque de justificativas para os procedimentos poéticos, podendo credenciar-se como um relevante instrumento de interpretação em virtude mesmo de sua ambigüidade.

Essa ambigüidade da noção de música, a bem da verdade, soma-se à vacilação do autor frente aos tantos dualismos expressos em sua poética da juventude tais como inconsciente/consciente; lirismo/técnica; psicologia/estética, vacilação que foi muito tematizada pela crítica literária, a ponto de se produzirem, a respeito, interpretações radicalmente divergentes. Uma parte foi incisiva na denúncia de que o psicologismo assumia no poeta o ponto mais alto da hierarquia e subjugava o trabalho estético, resvalando num desprezo pela própria linguagem¹⁶⁰. Os impulsos do subconsciente comandariam as ações da escrita, cabendo à linguagem poética o papel secundário de fornecer um retrato fiel do momento lírico e de expressar os gritos do eu profundo. Em outra direção, alguns estudiosos¹⁶¹ interpretam a vacilação como fruto da própria tensão implicada naqueles binarismos, a qual, apresentando-se como permanente, impede o surgimento de uma síntese tranqüilizadora e sinaliza um caráter apenas provisório à preponderância eventual de um ou outro pólo da relação. Para essa corrente, se por vezes o psicologismo ganhava evidência e a elaboração teórica de Mário mirava uma verdade lírica que a poesia deveria apenas registrar, em diversas passagens de *Prefácio*, e sobretudo de *Escrava*, o papel da técnica e a consciência da linguagem tornam-se elementos decisivos não só na correção de eventuais excessos do lirismo, mas na gênese mesma do poema.

Passo a analisar um dos poemas da *Paulicéia Desvairada* no qual seja possível flagrar, do ponto de vista musical, a ambigüidade já abordada pela crítica literária. Opto por *Nocturno* que, a seguir, é transcrito na íntegra:

Luzes do Cambuci pelas noites de crime...
 Calor!... E as nuvens baixas muito grossas,
 feitas de corpos de mariposas,
 rumorejando na epiderme das árvores...

Gingam os bondes como um fogo de artifício,
 sapateando nos trilhos,

¹⁶⁰ Cf. Luiz Costa Lima. *Lira e antilira*. e Roberto Schwarz. *A sereia e o desconfiado*.

¹⁶¹ Cf. João Luiz Lafetá. *1930: A crítica e o modernismo*.

cuspiendo um orifício na treva cor de cal...

Num perfume de heliotrópios e de poças
gira uma flor-do-mal... Veio do Turquestan;
e traz olheiras que escurecem almas...
Fundiu esterlinas entre as unhas roxas
nos oscilantes de Ribeirão Preto...

– Batat’assat’ô furnn!...

Luzes do Cambuci pelas noites de crime!...
Calor!... E as nuvens baixas muito grossas,
feitas de corpos de mariposas,
rumorejando na epiderme das árvores...

Um mulato cor de oiro,
com uma cabeleira feita de alianças polidas...
Violão! “Quando eu morrer...” Um cheiro pesado de baunilhas
oscila, tomba e rola no chão...
Ondula no ar a nostalgia das Baías...

E os bondes passam como um fogo de artifício,
sapateando nos trilhos,
ferindo um orifício na treva cor de cal...

– Batat’assat’ô furnn!...

Calor!... Os diabos andam no ar
corpos de nuas carregando...
As lassitudes dos sempre imprevistos!
e as almas acordando às mãos dos enlaçados!
Idílios sob os plátanos!...
E o ciúme universal às fanfarras gloriosas
de saias cor de rosa e gravatas cor de rosa!...

Balcões na cautela latejante, onde florem Iracemas
para os encontros dos guerreiros brancos... Brancos?
E que os cães latam nos jardins!
Ninguém, ninguém, ninguém se importa!
Todos embarcam na Alameda dos Beijos da Aventura!
Mas eu... Estas minhas grades em girândolas de jasmims,
enquanto as travessas do Cambuci nos livres
da liberdade dos lábios entreabertos!...

Arlequinal! Arlequinal!
As nuvens baixas muito grossas,
feitas de corpos de mariposas,
rumorejando na epiderme das árvores...
Mas sobre estas minhas grades em girândolas de jasmims,
o estelário delira em carnagens de luz,
e meu céu é todo um rojão de lágrimas!...

E os bondes passam como um fogo de artifício,
sapateando nos trilhos,
jorrando um orifício na treva cor de cal...

– Batat’assat’ô furnn!...

No poema, a cena noturna da cidade moderna tem como eixo a prostituição. *As noites de crime*, porém, não roubam a ação, não se sobrepõem a outros eventos, não constituem nenhuma exceção ao cotidiano (*Ninguém se importa!*). Pelo contrário, o meretrício chega mesmo a organizar o vai-vem da rua (*as lassitudes dos sempre imprevistos*), a animar o comércio ambulante (*Batat'assat'ô furnn*), a instituir a boêmia (*Violão! "Quando eu morrer..."*). Nas noites do Cambuci, pululam as personagens (*as mariposas/meretrizes, a flor-do-mal, o mulato, as Iracemas*), mas nenhuma ascende à condição de protagonista, todas concorrem anonimamente para a montagem de um espetáculo que se apresenta em vários planos. A fim de expressar essa justaposição, o poema procede por cortes, numa técnica que se pode dizer, a princípio, cinematográfica; cada estrofe com um motivo autônomo. Entretanto isso ainda não basta para caracterizar a simultaneidade. Ela se verifica, agora musicalmente, também na estrutura interna de algumas estrofes, como na primeira, em que o segundo verso inicia em contraponto com o anterior. "Calor!..." não dá seqüência lógica a "Luzes do Cambuci (...)", mas amplia-lhe o significado pela sua ambivalência uma vez que tanto pode inserir-se como um dado a mais da descrição do cenário, quanto, figuradamente, associar-se ao tom geral de erotismo evocado pelo contexto, sobretudo se considerados os versos seguintes. Eis um exemplo do que, mais acima, afirmei ser a participação do leitor na construção do sentido poético. Todavia, apenas a polifonia de "Calor!...", embora expressiva, não bastaria para tornar *Nocturno* um caso da musicalidade andradeana na *Paulicéia*. Em outras situações predomina o verso melódico (*Gingam os bondes como um fogo de artifício...*) ou então ocorre de o sentido geral do texto amenizar o choque e a diferença de uma polifonia mais radical (*Idílios sob os plátanos!... /E o ciúme universal...*). Somente na sexta estrofe podemos encontrar novo exemplo de versos polifônicos (*Um cheiro pesado de baunilhas / oscila, tomba e rola no chão.../ Ondula no ar a nostalgia das Baías...*), mas também ali o conjunto atua no sentido de reduzir bastante as ambigüidades.

É o caso de perguntar, então: se o verso polifônico, principal referência musical trabalhada no *Prefácio interessantíssimo*, rareia, como falar de musicalidade nesse *Nocturno*? De duas maneiras, arrisco-me a dizer. Tecnicamente, alargando o procedimento polifônico até encontrar a simultaneidade cinematográfica mencionada pouco atrás. É que no poema não está em jogo apenas o corte de uma cena para outra; há que se levar em conta também a recorrência dos motivos (*Batat'assat'ô furnn!...; E os bondes passam...; Nuvens baixas muito grossas...; aparecem três vezes na composição*) e sua variação (cite-se o deslocamento de “Calor!...”, e as alusões aos bondes que ora cospem, ora ferem, ora jorram, ora passam, ora gingham), práticas tipicamente musicais que, a seu modo, retomam a idéia de algo que permanece vibrando à espera de um elemento que venha fechar o curso da significação... e que não vem¹⁶². Além disso, tal como ocorre em obras musicais polifônicas em que a retomada de um motivo ou tema se dá constantemente em mudança (com alteração do ritmo, da tonalidade etc.), também no caso desse poema não se pode falar numa identidade excessivamente marcada ao estilo de um refrão tradicional. Embora repetido sem alteração, *Batat'assat'ô furnn!...*, por exemplo, certamente não é ouvido da mesma forma da primeira e da última vez: a sua expressividade é outra, modifica-se em virtude do conteúdo das estrofes que o cercam e em virtude de sua própria repetição. Nesse sentido, trata-se de um caso muito diferente de *Domingo*, outro poema da *Paulicéia desvairada* em que o refrão *Futilidade, civilização...* atua sobre as estrofes com poder de império, como um juízo moralizante à parte das cenas descritas e que, em última análise, impede que o sentido advenha do próprio jogo da linguagem. Naquele caso, o refrão tem o papel explícito de veicular a voz e a interpretação do eu poético.

Além do aspecto técnico, a outra maneira de acusar a presença da música no *Nocturno* é metafórica e faz sentido apenas se tivermos em mente a própria dicotomia sujeito/objeto que

¹⁶² Cf. *Poesia Completa*, p. 23.

a enreda na teoria de Mário de Andrade. É que a própria vacilação que Mário tem diante da música, ora tomando-a como canal de expressão da subjetividade, ora como técnica de apreensão da realidade objetiva, está implicitamente tematizada nesse *Nocturno*; e de tal modo que o pólo “objetivo” assume o pleno domínio. De fato, o eu do poema se confronta com um quadro que ele é incapaz de controlar e que consegue apenas descrever. Nas duas oportunidades em que tenta exprimir-se, o eu vacila e limita-se praticamente a balbuciar, como que reconhecendo a existência de um abismo insuperável que o afasta do mundo. As *grades em girândolas de jasmims* confessam a condição isolada, pura, abstrata e estática do poeta frente a um real dinâmico, sensualizado, autônomo. De que valem as “idealizações livres e musicais”, a identificação da arte com a subjetividade, se o artista já deixou de ser porta-voz da coletividade, se já não dá conta de oferecer uma síntese crível do real? Uma certa resignação diante dessa questão, sem dúvida acompanhada de melancolia, coloca o *Nocturno* em contraponto com a quase totalidade da *Paulicéia*. Se o poeta, ainda que aos gritos, ainda que em delírios, buscara em outros poemas um vínculo tal com a cidade que lhe permitisse a conservação da própria voz, em *Nocturno* vence definitivamente o silêncio como forma contraditória de expressão. O silêncio do eu permitirá entregar incondicionalmente à linguagem, aqui musicalmente organizada, a tarefa da arte. Todavia, e esse é o ponto capital, não mais uma linguagem representativa no sentido estrito dessa palavra, não mais um simples instrumento de esclarecimento ou de expressão da realidade, mas uma linguagem *em consonância* com a multiplicidade e por isso mesmo incapaz de chegar à palavra final. Uma linguagem que parece, então, reencontrar com a música uma conexão mais profunda.

3.2 A musicalidade na poesia concreta

Mário de Andrade parece não se ter apercebido de que o seu verso harmônico, levado à sistematização, acabaria por destruir o verso como unidade rítmico-formal do poema, pelo contínuo fracionamento espacial

(representado pelas reticências): este passaria a interferir na estrutura, conduzindo ao poema espacial, visual.¹⁶³

Com essa crítica, Décio Pignatari expõe as diferenças entre o projeto concretista, de que foi um dos idealizadores, e a poética de Mário de Andrade. A teoria do modernista é criticada não tanto pelos seus fundamentos, em linhas gerais aparentemente aceitos por Pignatari, mas por se deter na metade daquele caminho evolutivo que fatalmente levaria, em sua etapa final, à superação do verso como unidade rítmico-formal do poema. Mário de Andrade teria acertado na percepção do descompasso entre a realidade do mundo moderno – simultaneidade, rapidez, multiplicidade – e a estrutura linear da linguagem poética, mas a sua proposta de rearmonização dessas duas instâncias seria ainda muito tímida, na medida em que não conseguia subverter realmente a norma do verso – apenas incomodou-a, por assim dizer, por meio da contínua fragmentação. O passo sucessivo, que Mário não dá, seria, sempre para Pignatari, o mais importante, pois iria possibilitar a efetiva simultaneidade da linguagem verbal: abarcar o espaço da página como elemento em jogo na construção do poema, fugindo à linearidade do verso.

De mais a mais, afirma Pignatari, esse gesto decisivo já havia sido dado, décadas antes de Mário, por Mallarmé em seu célebre poema *Un coup de dés*. A desatualização do autor da *Paulicéia* é, aliás, um outro aspecto da crítica de Pignatari a Mário, e constitui a razão pela qual este acreditava ser impossível a simultaneidade no plano objetivo da língua, diferentemente do que ocorria com os sons. Mário de Andrade tinha em mente a simultaneidade no tempo, numa analogia perfeita com a música, e por isso convencera-se de que palavras simultâneas gerariam apenas embaralhamento e confusão – sobretudo porque pensadas pelo poeta em termos de unidades portadoras de significado. Diante disso, Mário jogava para o plano subjetivo da recepção a tarefa da polifonia, cabendo ao leitor o

¹⁶³ Décio PIGNATARI, “Poesia Concreta: organização”, In: CAMPOS et alii, *Teoria da poesia concreta*, p. 87.

cruzamento semântico das várias palavras em vibração. Essa tese só fazia sentido, de acordo com a crítica concretista, exatamente porque permanecia na reverência do tempo como única dimensão da poesia. No entanto, era a incorporação do espaço, na trilha de Mallarmé, que permitiria à linguagem poética equivaler-se à simultaneidade característica da música, dado ambicionado como ideal para sua maior consonância com os tempos modernos. E a exploração espacial da construção do poema viria então a ser uma das marcas mais características do concretismo, visto que sua organização geométrica, não-linear e, via de regra, não-figurativa deixaria para trás até mesmo o modelo inspirador de Mallarmé e as propostas “caligrâmicas” de Apollinaire:

Se na poesia espacializada o espaço da página era utilizado num sentido mais empírico de organização, e assumia uma conotação simbólica de vazio, de dificuldade do ato de escrever, de silêncio, o que rarefazia o campo relacional das palavras, na poesia concreta o arranjo do signo verbal na página adquire uma função de organização estrutural.¹⁶⁴

Quanto a esse primeiro aspecto, um princípio de analogia estrutural com a música é ainda possível, mas numa direção diferente daquela imaginada por Mário de Andrade. É que as palavras são tratadas não mais como unidades de significação relacionadas sintaticamente, mas como elementos ou conjunto de elementos (gráficos ou sonoros) que irão participar de diferentes jogos de atratividade. Assim, aumenta-se o que se pode chamar de plasticidade, de maleabilidade da palavra, o que a torna, em certo sentido, semelhante aos sons. Afinal, esses podem ser organizados (unidos, sobrepostos, articulados) de forma relativamente livre – principalmente na chamada música contemporânea – até pela ausência do plano semântico a comandar e condicionar a sintaxe.

O concretismo, como se sabe, atribuiu-se, como vanguarda, o papel histórico de revolucionar a linguagem poética ou, pelo menos, de persistir naquilo que julgava ser a tarefa poética de qualquer época, isto é, a de “falar a linguagem do homem de seu tempo”. Nessa

¹⁶⁴ Philadelpho MENEZES, *Poética e visualidade*, p. 43.

linha, o movimento acompanharia ativamente o “progresso” requerido pela arte da palavra, uma “evolução” que se traduziria não numa hierarquização valorativa, mas no que se entendia por “culturmorfologia”, palavra muito recorrente nos escritos teóricos do grupo: uma metamorfose vetoriada, uma mudança de qualidade, fruto natural de uma alteração geral da linguagem e da sensibilidade. A crítica às limitações do verso harmônico/polifônico de Mário de Andrade se esclarecem, então, na medida em que o poeta modernista não conseguira se inserir completamente no campo vetorial da evolução da poesia.

Do ponto de vista prático das relações com a música, a discussão em torno do espaço acarretará conseqüências que serão ilustradas mais adiante. Antes, é necessário elucidar as aproximações teóricas que, pela via do questionamento da capacidade representativa da linguagem, irão se estabelecer entre música e poesia concreta e que, a seu modo, constituem uma outra face da crise do logocentrismo que vínhamos caracterizando.

As propostas do movimento concretista tiveram ampla divulgação, movimentaram o debate intelectual e predominaram durante anos na cena artístico-cultural brasileira, de modo que seria muito redundante fornecer um quadro histórico-explicativo de grandes dimensões. Mais vale resumir a abordagem aos pontos diretamente relacionados com o que vem sendo discutido. Numa síntese, então, dos aspectos que mais interessam, cito, em primeiro lugar, os conceitos fundamentais de palavra-coisa e poema-estrutura. Ambos sinalizam, respectivamente na perspectiva do material e da obra, o anseio do poema concreto de não ser um produto transitivo, isto é, de não servir como meio para a comunicação de algo exterior a si mesmo. Acima de tudo, o poema concreto quer adquirir, ele mesmo, o estatuto de *coisa*, resistindo a se submeter como expressão de uma “realidade” dada, seja ela objetiva ou subjetiva. Ao requerer o estatuto de coisa, o poema se vê e pretende ser avaliado como algo que emana sentido de si mesmo, da sua própria composição de forças e equilíbrios, tal como supostamente ocorre quando travamos contato com as coisas do mundo, ao menos quando

elas ainda não estão totalmente “resolvidas” pela abstração científica.¹⁶⁵ A palavra, para os concretistas, é bem mais do que a sua função na linguagem comunicativa cotidiana; aliás, ela resguarda possibilidades de sentido que são justamente abafadas ou desprezadas pela premência da comunicação de conteúdos. Recuperar essas outras dimensões da palavra, equivale a reconsiderá-la no seu aspecto de coisa.

Tampouco o poema concreto, na sua integridade de obra, deseja apenas ser, como no poema tradicional, a reunião das palavras em versos, basicamente com as mesmas regras sintáticas do discurso lógico. Identificar-se como “poema-estrutura” significa enfatizar a proeminência das relações internas, para as quais, vale reforçar, contribuem vários elementos que a fixidez da versificação acaba por ignorar – é o âmbito da “verbivocovisualidade”, noção original de James Joyce que se tornou a bandeira concretista por excelência. Tudo isso significa, resumidamente, que a comunicação visada pela poesia concreta não é aquela fundada exclusivamente em signos, tradicionalmente entendidos, mas é a comunicação de uma estrutura integral. Cito, a respeito desse conjunto de pretensões programáticas do concretismo, Haroldo de Campos:

a poesia concreta (...) não pretende uma descrição fiel de objetos, não é seu escopo desenvolver um sistema de sinais estruturalmente apto para veicular, sem deformações, uma visão do mundo retificada pelo conhecimento científico moderno. Pretende pôr esse rico e flexível instrumento de trabalho mental – dúctil, próximo da forma real das coisas – a serviço de um fim inusitado: criar o seu próprio objeto. Pela primeira vez passa a não ter importância o fato de as palavras não serem um dado objeto, porque, na realidade, elas serão sempre, no domínio especial do poema, o objeto dado. A linguagem [na poesia concreta] coloca (...) seu arsenal de virtualidades em função de uma nova empresa: criar uma forma, criar, com os seus próprios materiais, um mundo paralelo ao mundo das coisas – o poema.¹⁶⁶

Em uma palavra, a poesia concreta se quer fundamentalmente presentativa e não representativa. Daqui a aliança teórica dos poetas concretos com as teses dos formalistas russos e do chamado “Círculo Lingüístico de Praga”, do qual um dos principais integrantes, Jan

¹⁶⁵ Em sua famosa conferência, *A coisa*, Heidegger chama exatamente a atenção para um modo de pensar e se relacionar com as coisas alternativo ao da ciência e, na sua terminologia, mais originário.

¹⁶⁶ Teoria da poesia concreta, p. 70.

Mukarovsky, afirmava a necessidade de se olhar para a arte como “algo que existe por seu próprio direito”, independentemente de fatores biográficos ou mesmo históricos que lhe pudessem servir de critérios legitimadores. Afirmar-se como uma arte presentativa implica, tal como vimos no caso da música, fugir ao binômio forma/conteúdo, pelo simples fato de que não há a preponderância necessária de um conteúdo ou de uma mensagem a serem veiculados pelo poema. A opção dos concretistas foi, mais uma vez, incorporar a conceitualização formalista que substituiu aquele binômio por um outro – material/procedimento – o qual parecia corresponder melhor a uma realidade artística que se enxerga descomprometida com a representação.

Também com os conceitos-chave “palavra-coisa” e “poema-estrutura”, os concretistas colocam a questão do paradigma discursivo na poesia. Na verdade, afirmam, todo poema, concreto ou não, comunica algo de uma forma diferente da linguagem convencional, pois, ao contrário desta, utiliza uma espécie de simbolismo não-discursivo. O problema é que a posição da poesia, tradicionalmente falando, é forçosamente dúbia, pois a despeito de seus propósitos não-discursivos, compartilha com o discurso lógico as mesmas formas lingüísticas e as mesmas leis. Eis como o poeta Augusto de Campos sintetiza a questão:

Esse dualismo do objeto poético, fonte de tantos equívocos sobre a natureza da poesia, traz em si mesmo os germes dialéticos de sua solução. Talvez toda uma história da evolução da poesia pudesse ser traçada a partir da contradição entre os propósitos não-discursivos da poesia e os meios (a sintaxe lógico-discursiva) por ela empregados. Por sua feição não utilitária a poesia, ainda que precipuamente não-discursiva, teria que curvar a cabeça às imposições da linguagem prática, e, por conseguinte, ao arcabouço lógico moldado especialmente para o uso simbólico-discursivo. Daí que a história da evolução da poesia é e sempre foi uma história de revolução, de tentativas e tentativas de forçar a clausura por todas as portas, desde a rima e o metro até o processo de alienação metafórica (cujo excesso vem a dar no surrealismo).¹⁶⁷

Na lógica da teoria concretista, como seria de se esperar, a solução para esse impasse histórico está contida na proposta de afastamento radical da sintaxe discursiva, tal como

¹⁶⁷ Idem, p. 112.

explicitado na experiência do poema concreto. Mas é claro que não se trata de apontar, aqui, o maior ou o menor acerto dessa “solução”. Talvez nem se trate de um problema, esse apontado por Augusto de Campos, que necessite de uma solução qualquer (ainda menos de uma “síntese dialética” conforme o anunciado); de modo que poderíamos considerar a questão numa perspectiva completamente diversa, pela qual a poesia desfrutaria justamente de uma ocasião para se manifestar, como tal, no âmbito do embate que trava com meios que não lhe são exatamente próprios. Seja como for, o mais importante na afirmação do poeta paulista é a identificação das clausuras que o discurso, a linguagem lógica (ou prática, como aparece no trecho citado) impõe à poesia, e a definição de que esta última está fadada, por sua própria natureza, a tentar escapar àquelas amarras de todas as formas possíveis.

Abro parênteses para observar que essa “história da poesia”, em formidável condensação poética, é também enunciada por Manoel de Barros nos versos que escolhi colocar em epígrafe a esta tese. “No descomeço era o verbo”, canta o poema, mas apenas para lembrar que depois – como antes, no começo – houve o “delírio do verbo”. O verbo e seu delírio convivem na fala do homem e nas vicissitudes da humanidade, e de tal forma que aquela que aparentemente predomina, a norma, não pode prescindir de seu desvio: é o delírio do verbo que garante a este o seu nascimento, deixando que irrompa a linguagem. O descomeço – equivalente a um descaminho em termos poéticos – coincide com a sujeição do verbo a uma função determinada, é o império comunicativo que, fixando significações, trai uma suposta origem da linguagem, justamente o começo, a liberdade do dizer humano que se reproduz na fala “inocente” da criança – recorde-se aqui o Nietzsche de *Acerca da verdade e da mentira*. O cerne da questão, contudo, não reside na idealização de um resgate puro e simples de um espaço originário plenamente metafórico ou poético – o desvio, como é óbvio, também só pode vigorar em confronto com uma norma. Trata-se, porém, de relembrar, nos termos do poema, que o des-começo não é o oposto destrutivo do começo, mas, pelo

contrário, o inclui e o resguarda. No descomeço vigora também o começo, em tensão dialética que não suporta síntese.

Vale aqui a sempre esclarecedora imagem do arco, de Heráclito de Éfeso¹⁶⁸: no arco, tanto a corda quanto a madeira não são elementos isolados, mas, pelo contrário, uma só se mostra por meio da outra. Ao curvar a madeira, a corda expõe o quanto aquela é flexível ou resistente; da mesma maneira que ao resistir à curvatura, a madeira ilumina as qualidades da corda, o quanto ela suporta a tensão das extremidades e a sua capacidade de, uma vez tensionada, produzir um som. É a relação que torna possível a cada uma mostrar, pelo contraste com a outra, aquilo que realmente é. Na conjuntura do arco, a madeira, que isoladamente é rígida, se torna flexível como a corda, ao passo que esta, antes flexível se faz rígida como a madeira. No arco, vige o equilíbrio de uma tensão constante, de tal modo que a eventual primazia de um elemento sobre o outro equivaleria a nada menos que a eliminação do próprio arco, enquanto arco. Eis que essa tensão, tal como anunciada na imagem de Heráclito, é por ele nomeada em seu fragmento 53, como *pólemos*, palavra traduzida comumente por combate ou, no pior dos casos, por guerra.¹⁶⁹ Heidegger a traduz por *Auseinandersetzung*, termo alemão que significa “colocar um fora do outro”, dis-puta ou dis-posição, de acordo com a tradução brasileira de Emmanuel Carneiro Leão. O comentário de Heidegger, contudo, é que ajuda a esclarecer o pensamento heraclítico:

O que Heráclito chama aqui *pólemos*, é a dis-puta que vigora e impera antes de tudo que é divino e humano. Não é de forma alguma uma guerra nos moldes dos homens. O embate, pensado por Heráclito, é o que faz com que o presente se des-dobre originariamente em contrastes. É o que possibilita ocupar na presença posição, condição e hierarquia. Nessa dis-posição se manifestam vácuos, distâncias e junturas. Na dis-posição surge mundo. (A

¹⁶⁸ Fragmento 51: “Eles não compreendem como o que está em desacordo concorda consigo mesmo: há uma conexão de tensões opostas, como no caso do arco e da lira.” Cf. José Carlos MICHELAZZO, *Do um como princípio ao dois como unidade*, p. 95.

¹⁶⁹ Na tradução de José Cavalcante de Sousa, o fragmento 53 aparece assim: O combate é de todas as coisas pai, de todas rei, e uns ele revelou deuses, outros, homens; de uns fez escravos, de outros livres. *Pré-socráticos*, p. 84.

dis-posição não separa nem tampouco destrói a unidade. Antes a institui. É princípio unificante.)¹⁷⁰

Se a imagem do arco de Heráclito pode, então, servir como parâmetro para a compreensão do poema de Manoel de Barros, seria aparentemente lícito dizer que a linguagem é, em última instância, a unidade da norma com o desvio, ou seja, do verbo com o seu delírio. É evidente, contudo, que já a designação que utilizei, “norma” e “desvio”, (correspondendo a verbo e delírio do verbo) nada conserva de heraclítico e enfraquece o sentido poético, principalmente se comparada com a dignidade substantiva dos elementos do arco, tal como os considerou o pensador grego. Diversamente da corda e da madeira, “norma” e “desvio” são categorias que pressupõem a hierarquia e o domínio de um pelo outro. E justamente o que seria, para muitos, um simples “desvio” em relação à norma forte e decisiva, justamente isso (algo que a palavra “desvio”, então, não consegue abarcar) é esclarecido por Manoel de Barros, no âmbito da linguagem, como *poesia*. No poema não vige propriamente a substituição do verbo precipuamente comunicativo por um outro, delirante. Instaura-se entre os dois uma forte e permanente tensão.

Se então, fechando parênteses, retornarmos a Augusto de Campos, vemos, com o distanciamento de décadas da fase heróica e combativa do concretismo, que a história da poesia não necessariamente devia encontrar o desfecho inexorável representado pela “superação do verso”. A poesia, entendida amplamente, permaneceu viva a despeito da forma em que iria se expressar e, sobretudo, irredutível a determinadas fórmulas e procedimentos. Em outras palavras, não seria somente a espacialidade, o contraponto, a polifonia, dentre outros, que decidiriam o nível artístico do poema. Não obstante, aquele diagnóstico da tensão na linguagem que a poesia provoca e a necessidade imperativa que ela coloca de insubmissão às formas enclausurantes do discurso lógico, isso continua irretocável.

¹⁷⁰ Martin HEIDEGGER, *Introdução à metafísica*, p. 89-90 (grifos nossos)

Com o que expus até aqui, já se podem identificar os pontos que aproximam, no âmbito teórico, poesia concreta – bem como o que os integrantes do movimento desdobraram a partir das experiências iniciais – e música. O primeiro deles é a recusa em fazer-se meio de expressão de uma realidade outra, pretensamente mais importante ou decisiva que o próprio poema. Buscando desvelar nas palavras o que nelas precisamente excede a mera função sígnica, a poesia concreta anseia, *mutatis mutandis*, por aquilo que na música é constitutivo, isto é, a não-referencialidade. Desobrigada da representação do objeto ou do sujeito, a palavra almeja a concretude de uma *coisa*, e, tal como o som, ambiciona ser sua própria presença. Por conta disso, o poema nada explica, nem pretende, ao menos preponderantemente, falar *sobre* o mundo ou *sobre* o eu – é, antes, um composto estrutural, planejado para que o sentido advenha principalmente do jogo relacional que envolve e articula seus componentes, tal como na obra musical autônoma. Ele existe não porque retrata a realidade, mas porque se sustenta qual um dado capaz de desencadear realidade.

Evidentemente, e este é um aspecto a ser bem esclarecido, em se tratando de uma arte de palavras o nível semântico, diferentemente do que ocorre em música, nunca deixa de existir (e nem era esse o objetivo dos concretistas que não abdicavam das “virtualidades da palavra”¹⁷¹). O que ocorre é que a palavra, mais do que nunca, passa a não se exaurir na rotulagem das coisas e na transmissão dos significados, inserindo-se no todo do poema para a construção de várias outras instâncias de produção de sentido. Dessa forma, mesmo os significados veiculados são, por assim dizer, menos transparentes, posto que acometidos de uma série de “interferências” advindas da organização espacial, dos jogos de atração das palavras, da desconstrução da sintaxe linear etc.

¹⁷¹ Exceção feita a Wladimir Dias-Pino para quem “um poema concreto deveria se afastar de qualquer informação referencial, externa ao poema, tal como na pintura concreta anulava-se a representação do mundo exterior à obra plástica quando se rejeitava a forma figurativa”. Cf. Philadelpho MENEZES, *Poética e Visualidade*, p. 27.

A poesia concreta também encontra na música um parâmetro para sua busca de colocar-se fora da estratégia logocêntrica que submete o significante ao significado, limitando a linguagem. O universo descortinado pela poesia concreta – mas registre-se que o próprio Augusto de Campos coloca em perspectiva histórica esse fato, ao dizer que, a seu tempo, também o metro e a rima foram tentativas poéticas de escapar ao fechamento estritamente comunicativo da palavra – relaciona-se inevitavelmente ao desvio que a música sempre foi à lógica da representação: o som, o silêncio, a ambigüidade, a polifonia, a “ausência” de conteúdo. De resto, Haroldo de Campos, numa entrevista inserida em seu livro *Metalinguagem e outras metas*, respondendo a uma crítica de que a poesia contemporânea teria abandonado o ritmo e a música, recoloca a relação num nível estrutural. Inicialmente, lembrando as categorias de Charles Peirce, afirma que a poesia “é a permanente recapitulação da primeiridade na terceiridade, do lado icônico do mundo da concreção na face simbólico-digitalizante do mundo da abstração”. Ou seja, poesia seria algo próximo a uma interseção da música com o código verbal. E, em seguida, conclui: “num sentido de imanência estrutural, a poesia (desde sempre) pode ser entendida como música, uma ideomúsica de formas significantes. Basta ter ouvidos livres para ouvir ‘estruturas’ (e estrelas...)”.¹⁷²

Do ponto de vista objetivo ou prático, porém, a noção de musicalidade do poema que os concretistas assumem e desenvolvem segue outro curso. Ela se relaciona, de um lado, com o prosseguimento do legado de Mallarmé e Pound; de outro, com o que eles classificam como “música criativa” contemporânea. No primeiro caso, há a identificação com procedimentos estruturais já citados, como o contraponto e o que se pode chamar de temas ou motivos poéticos sobrepostos que dialogam numa mesma obra. Quanto às referências aos movimentos vanguardistas na música do século XX, inicialmente é preciso observar o seguinte: a teoria concreta entende a melodia como análogo musical do verso na poesia e da figura nas artes

¹⁷² Haroldo de CAMPOS, *Metalinguagem e outras metas*, p. 284.

plásticas, ou seja, “fósseis gustativos” – para usar o jargão típico de Haroldo de Campos¹⁷³ – que nada mais teriam a acrescentar à sensibilidade contemporânea. A seqüência do raciocínio comparativo é quase óbvia: o propalado encerramento do ciclo histórico do verso segue *pari passu* a tendência dominante na música de prescindir da melodia, tonalmente considerada, como forma básica de organização de seu próprio discurso.

Mas, além dessa analogia negativa entre verso e melodia, e do raciocínio estrutural construtivista, há outras referências musicais que o grupo concretista reivindica como formadoras de seu repertório de procedimentos poéticos. Cito sobretudo o silêncio e a noção de espacialização, esta com toda uma série de conseqüências. O silêncio – que na música do século XX adquire a função estrutural de diálogo com o som, não mais se restringindo ao papel de uma simples pausa no decurso da frase musical – o silêncio é “traduzido” na poesia escrita sob a forma do branco da página (também herança de Mallarmé), do espaço vazio que circunda a palavra ou um conjunto de palavras, *con*-formando-lhe o sentido ao transformá-la em uma espécie de ilha de significado.

Quanto à questão da espacialização, para que se entenda o seu significado em música, é necessária uma explicação mais detalhada. Sabe-se que a música, tal como a poesia, sempre foi considerada uma arte do tempo, ou seja, uma arte que se desdobra e adquire sentido no decorrer de uma certa duração. Evidentemente, trata-se de uma convicção culturalmente determinada, no caso pela própria tradição da música ocidental. A tendência da música a se constituir fundamentalmente no decurso temporal é particularmente acentuada se pensarmos na idéia de uma necessidade de finalização discursiva. Ela impõe a direção do movimento musical para uma conclusão que justifica e dá sentido ao material exposto e desenvolvido anteriormente – na prática, uma trama concatenada de causas e efeitos. Essa lógica da conclusão, base do chamado sistema tonal fundado na oposição tensão/repouso, submete

¹⁷³ Cf. *Teoria da poesia concreta*, p. 49.

todos os eventos musicais, mesmo aqueles tendentes à idéia de espacialização (como a polifonia, por exemplo), a uma direção temporal determinada e preponderante.

Justamente o que ocorre na produção das vanguardas musicais do século XX, grosso modo e muito sinteticamente, é a quebra da necessidade de resolver as tensões sonoras, implicando, progressivamente, na relativa perda de sentido do foco na conclusão final. O modelo serial, apresentando-se como alternativa ao tonalismo, organiza os sons de uma maneira mais espacial que temporal, na medida em que as notas passam a se relacionar dentro de um conjunto estabelecido e não mais com vistas a uma cadência resolutiva que seria a consequência de todas as causas anteriores. Se as diversas estruturas da obra musical serial formam uma sucessão arbitrária de instantes, o que desmorona, gradualmente, é a exigência de concatenação linear que se torna, então, forçada, não mais necessária como no tonalismo. Cada evento sonoro na composição serial adquire uma autonomia relativa ou total, podendo relacionar-se com uma infinidade de outros eventos, não mais vinculados necessariamente à sucessão. É isso que provoca a sensação de uma estrutura mais espacializada, ressaltando-se que o tempo, evidentemente, não deixa nunca de atuar em música e que falar de espaço sonoro deriva sempre de uma certa metaforização. O que se pode dizer, enfim, apoiando-se numa ilustração corrente, é que tal como a perspectiva na pintura, há na música tonal no máximo uma certa noção de espaço centralizado (sempre submetido ao tempo), enquanto na música serial “contemporânea” prevalece um espaço polivalente, em forma de constelações.

Ora, é todo esse raciocínio, trazido ao primeiro plano do fazer musical pelos compositores do século XX, que irá interessar primordialmente aos poetas concretos brasileiros. Trata-se, podemos dizer, de uma forte radicalização daquele pensamento polifônico que orientou a poética de Mário de Andrade. Como já se disse acima, o modernista acreditava que a poesia podia ganhar uma dimensão espacial apenas na recepção do leitor, o qual deixaria as palavras vibrando simultaneamente, sem concluir o sentido com a imposição

de um significado último (note-se, de todo modo, que a música, mesmo “essencialmente” temporal, fornecia aqui à poesia, com o dado polifônico, um parâmetro espacial). Inspirados no exemplo musical “contemporâneo”, os concretos vislumbraram a possibilidade de alargar essa experiência da simultaneidade na poesia. Para tanto, se basearam na própria materialidade do espaço no qual é escrito o poema, o espaço da página, tomado, então, não mais como mero suporte do texto, mas como elemento participante da articulação de sentido (e também aqui não faltou a referência musical imediata, na medida em que as partituras da música do século XX se tornariam cada vez mais sugestivas do ponto de vista escritural). Com isso a poesia concreta desenvolveu um modo específico de comunicação no qual, ainda que possa continuar presente, de algum modo, a linearidade – e, por conseguinte o fator temporal –, ela é constantemente quebrada não só pela superposição de temas e motivos, mas pelo acréscimo de outras informações gráficas que, no conjunto, compõem o sentido. Esse conjunto, por outro lado, passa a prever também uma apreensão como um todo (gestáltica), no instante do olhar, mais ou menos como ocorre na contemplação de um quadro.

E aqui, onde se poderia alegar um enfraquecimento da inspiração musical, visto que comparece primeiramente o apelo visual, pode-se perceber, de toda maneira, o prosseguimento da mesma estratégia destinada a conter o império absoluto do plano semântico. O olho a que se recorre neste caso não é tanto o olho da mente, mas o olho físico ele mesmo. Se no caso de uma poesia oral – ou, seja como for, precipuamente voltada para a enunciação sonora em seus moldes habituais – a voz é uma instância primeira em relação à veiculação de significados de uma mente a outra, no caso de uma poesia como a concreta, o desenho e o jogo das figuras se elevam ao primeiro plano da composição impedindo que tudo se resolva na atribuição de significados e na constituição de uma mensagem unívoca. O texto – aqui, mais do que nunca, em sua acepção de tecido e trama – o texto se destina ao olho para

nele demorar ainda antes do acionamento de um trabalho mental nos moldes logocêntricos.

Esse princípio, como afirma Adriana Cavarero,

é bem conhecido de uma longa tradição que, partindo da transfiguração em imagens das letras do alfabeto, típica dos códigos medievais, chega à ‘poesia pintada’ e à ‘palavra figurada’. Exaltando o registro visual a que pertence, o texto se faz desenho e obedece à lógica da figura. Prevalece, todavia, nessa tradição, uma idéia ornamental da escritura que pretende sobrepor-se à ordem semântica da língua.¹⁷⁴

Vale notar, então, que há que se diferenciar esse forte traço visual da poesia concreta daquela visibilidade do plano dos significados privilegiada pela tradição metafísica, objeto do segundo capítulo desta tese. De todo modo, a fim de evitar mal-entendidos, é importante reforçar, mais uma vez, que todo o raciocínio seguido até aqui não procura nem se limita a simplesmente contrapor olho e ouvido (e conseqüentemente, escrita e oralidade, texto verbal e música etc.), como se o segundo termo fosse “melhor” ou “mais verdadeiro” que o primeiro. A poética concretista é um bom exemplo de uma visualidade e de uma prática de escrita distintas das estabelecidas pelo logocentrismo e que atuam justamente para produzir e revelar um âmbito de sentido desprezado pela tradição da linguagem imediatamente comunicativa.

Ainda assim, cumpre dizer que não se deve de modo algum classificar apressadamente o concretismo apenas como poética visual. Nesse sentido, a crítica de que não haveria música e ritmo numa poesia como a concreta é absolutamente improcedente e não apenas porque o ouvido deve se abrir para “escutar estruturas”, como afirmou Haroldo de Campos. Mas também, e principalmente, porque a sonorização propriamente dita é amplamente requerida pelos poemas, sendo que, talvez, o papel da voz, neles, seja ainda mais determinante do que em composições versificadas. A audição de poemas concretos, como bem demonstram alguns dos registros que Augusto de Campos fez para a última edição de *Viva vaia*, por exemplo, não

¹⁷⁴ Adriana CAVARERO, *A più voci*, p. 166-167. Ressalve-se que essa “lógica da figura” não é aplicável, ao menos integralmente, à poesia concreta, se entendida como uma representação figurativa, fisionômica, ao estilo dos *Calligrammes* de Apollinaire. A visualidade do concretismo queria justamente livrar-se do isomorfismo para se assentar numa formulação ideogrâmica, na qual desempenhasse uma função estruturante do sentido.

são apenas leituras daquilo que está escrito no papel. Uma operação assim, aliás, estaria condenada a ser uma redução limitante das possibilidades do livro, posto que o que na página se apresenta – todo o conjunto da composição gráfica – é difícil ou impossível de se reproduzir numa recitação. São justamente as outras possibilidades inscritas no poema que se revelam plenamente na *performance* vocal, musicalizante, de modo que, pela audição, é como se praticamente estivéssemos diante de outra obra.

É também prova disso a famosa recriação feita por Caetano Veloso do poema *Dias dias dias*, da série *Poetamenos*, de Augusto de Campos. Na obra, é identificável um “tema” principal: a separação dos amantes. Mas, a rigor, nada é discorrido sobre esse tema. Na verdade, ele atua muito mais como um centro catalisador que reúne e dá sentido a uma série de motivos díspares aludidos tanto pelas palavras soltas ou fragmentadas quanto pelos jogos de atração em que os termos se encontram envolvidos. Esses motivos variam da mera passagem do tempo (dias dias dias) às formas de superação da distância (cartas, telegramas, viagens), passando pela afirmação e pela dissolução da esperança do reencontro, pelas dúvidas e certezas do amor, dentre outros tópicos. A distribuição das cores aponta para uma possível organização desses motivos ao mesmo tempo em que a configuração espacial do conjunto, bem como a fragmentação e a junção de palavras, indica possibilidades de interferência entre eles.

sugestões poéticas, desde um efeito de gagueira para retratar a súplica e a dificuldade de expressão relacionada a palavras fragmentadas (*n ão p artas; L EMBRAS*) até procedimentos menos óbvios como se verifica na sílaba/palavra AR, na qual mantém uma respiração ofegante enquanto vocaliza o erre, produzindo uma clara relação sonora de concentração das palavras AR, estertorAR e ARtricula, todas interligadas no poema.

A realização musical do poema por Caetano Veloso, contudo, nem de longe esgota as possibilidades interpretativas da obra. Muito mais do que isso, o registro do compositor baiano revela a trama de Augusto de Campos sob a forma de uma autêntica partitura musical, em que, todavia, não há lugar para prescrições como num documento tradicional desse tipo, mas, sim, o campo aberto de sugestões poético-musicais. Desse modo, um texto que além de surgir como uma construção eminentemente visual parecia ser também, nos limites de uma leitura mais convencional, próximo do indizível, vem à luz, pelo contrário, como uma composição que requisita – e muito – a voz. E esta não entendida apenas como aquele meio que veicula a linguagem, enunciando palavras inteligíveis, mas como instância de um sentido sonoro que atravessa os significados. Neste caso, como em outros, pelo próprio desempenho da voz, vê-se que a escrita não se iguala a uma simples anulação da oralidade.

Desde as suas origens mais remotas a poesia aspira, como a uma meta ideal, a liberar-se dos vínculos semânticos, *a sair da linguagem*, a ir ao encontro de uma totalidade em que esteja abolido tudo aquilo que não é simples presença.¹⁷⁵

Num primeiro momento e num sentido mais geral, Zumthor entende que a escritura “oculta ou reprime” essa aspiração, ao passo que a tendência contrária – e, portanto, acolhedora do destino poético – seria característica da poesia oral. Contudo, apenas quatro páginas mais adiante, o autor suíço relativiza essa sua posição, analisando as tendências da escrita poética pós-1950:

¹⁷⁵ Paul ZUMTHOR, *La presenza della voce*, p. 199. (grifo nosso)

Em São Paulo pôde-se ouvir o poeta afro-brasileiro (sic) Caetano Veloso fazer de um texto ‘concreto’ de Augusto de Campos um drama vocal no limite extremo da linguagem articulada. Na França e na Alemanha, a partir dos anos Cinquenta, a velha necessidade de fazer explodir a linguagem anima a grafia e o som da poesia que se define ‘espacial’. Nos Estados Unidos, os *Talkings* de Rothenberg, as poesias da coletânea *Open Poetry*, nos anos Setenta, re-oralizaram o discurso da escritura, colocando o texto no ponto de concreção da palavra vocal, e reivindicaram, com isso, um ‘dialogismo’ (no sentido bakhtiniano do termo) radical: aquele de uma linguagem emergente, na energia do acontecimento e do processo que o produz.¹⁷⁶

“Sair da linguagem”, “fazer explodir a linguagem”, não pode significar outra coisa a não ser isto: livrá-la dos grilhões logocêntricos, abri-la para o vasto universo de sentido que vai além do conteúdo semântico. É nessa abertura que a poesia reencontra a música, seja esta tomada metaforicamente como uma expressão para a ambigüidade, para a multiplicidade de sentidos, seja tomada como o terreno da sonoridade (mélico, fônico) em que se aprofunda a linguagem. A noção de musicalidade da poesia, assim, adquire na modernidade um sentido radical e crítico, índice da busca do poema de explorar as possibilidades da palavra, escapando dos limites mais ou menos restritos que a tradição logocêntrica – e a concepção, que dela deriva, da linguagem como mero código – lhe impôs. Numa imagem trivial, mas que talvez auxilie essa compreensão, pode-se bem dizer que a música tende a ocupar, a *ser*, aquela porção do sentido que, de um lado, excede a palavra em sua função de signo, de outro, atravessa-a quase que “carnalmente” pela sonoridade. Aí, justamente nesse ponto de tangência, na interseção onde a linguagem se renova, atua a poesia.

Para Augusto de Campos,

uma das funções básicas da poesia é a de incentivar a desautomatização da linguagem contratual, útil e eficaz para a comunicação pragmática, mas insuficiente para captar toda a gama de sensibilidade e pensamento de que é capaz o ser humano. Essa operação delicada, aparentemente inconseqüente, pode ter e tem um papel significativo na ressensibilização da espécie, na sua almejada e necessária desanimalização.¹⁷⁷

Para ir além do mero código lingüístico, portanto, a poesia faz um mergulho no sensível, tentando recapturar, para isso, todas as suas dimensões possíveis – mais uma vez, recorde-se a

¹⁷⁶ Idem, p. 203 (grifos, sublinhados, nossos)

¹⁷⁷ Augusto de CAMPOS, *Música de invenção*, p. 151.

fórmula “verbivocovisual” dos concretistas. Provindo da direção contrária, a música, pelo sentido revelado no âmbito poético, recusa-se a se ver afastada da linguagem – antes, demonstra que a linguagem é a sua habitação – no instante em que essa mesma linguagem é revelada como um campo muito mais rico e aberto do que pode acreditar o senso comum.

CONCLUSÃO

*Habitar, ser trazido
à paz de um abrigo, diz:
permanecer pacificado na liberdade
de um pertencimento,
resguardar cada coisa em sua essência.
O traço fundamental do habitar
é esse resguardo.
Martin Heidegger*

Havia alertado, na Introdução, que esta tese seria um exercício de pensamento em torno do que foi expresso no título: *A música habita a linguagem*. A partir da constatação histórica de o fenômeno musical sempre ter representado uma dificuldade para a epistemologia ocidental, o que se procurou foi ao menos iniciar um processo de análise crítica dessa situação. Como antecipado pela metáfora do título, o núcleo da reflexão foi constituído pela relação entre música e linguagem, mas, de início, sinalizei com uma diferença de abordagem em relação àquela recorrente nos estudos desse tipo, em que a linguagem verbal, dimensionada como um código de significação, é tomada como modelo para a comparação com o “sistema semiótico musical”.

A aposta dessa reflexão era caminhar em outra direção. Inserindo-se na perspectiva geral de um certo pensamento crítico contemporâneo – animado pela necessidade de apontar a repressão da diferença e as ilusões de presença, verdade e homogeneidade que sempre fundamentaram o pensamento no Ocidente – o trabalho procurou demonstrar que o som e a música foram elementos “descartados” pelo *logocentrismo* metafísico na integralidade do processo de compreensão e ordenação do real levado a cabo durante séculos de história. Em outras palavras, buscou-se evidenciar que a metafísica ocidental privilegiou, ao longo do tempo, uma determinada concepção de linguagem, de verdade, de conhecimento etc, para a qual as dimensões da sonoridade e da musicalidade pouco ou nada tinham a contribuir.

Falar em “descarte” da música não significa, de modo algum, ignorar ou diminuir a importância da grande tradição musical do Ocidente. Muito pelo contrário, significa, sim, trazer a “teoria da música” para o terreno de uma interpretação radical dos motivos da exclusão da música, do som e da escuta do campo epistemológico até para, posteriormente, qualificar-se a discussão sobre os condicionamentos que esse percurso acarretou na constituição daquela própria tradição musical.

A fim de evidenciar som e música – considerados sobretudo na condição de elementos não-referenciais – como um descarte do logocentrismo metafísico, o trabalho buscou demonstrar que a filosofia ocidental a partir de Platão, fruto de uma clara ancoragem visiva, historicamente recalcou aquilo (a voz, a *phonè*, o som) que, na linguagem, escapava ou tendia a escapar ao plano da visibilidade e da significação. Na direção oposta, ao analisar o mito das Sereias, bem como a noção de verdade na Grécia mitopoética e o tratamento dado à voz em diferentes realidades culturais, a reflexão se pautou pela demonstração da relatividade e do sentido histórico dessas decisões ocidentais.

Por último, o exame da noção de musicalidade na poesia assinalou que a linguagem jamais pode se confundir integralmente com um mero código de significação e que o anseio musical do poema tende a cifrar exatamente a direção de liberdade essencial da palavra em relação a um suposto mundo exterior ou a um plano ideal de significados. O som e a “música” da linguagem são, efetivamente, brechas em relação à preponderância semântica restritiva e unilinear; são desvios de sentido que fazem a palavra retornar para a ambigüidade, para a pluridirecionalidade rica e livre que a constitui. No âmbito da poesia, então, justamente aquilo que causara o desprezo epistemológico em relação à música passa a ser valorizado: a liberdade do som e a plenitude do sentido em detrimento da primazia de uma palavra referencial, comunicativa e expressiva.

É o caso agora de perguntar quais são as conseqüências possíveis de um redimensionamento teórico da música, tal como foi proposto nesta tese. Até onde consigo perceber, no sentido mais geral possível, uma importante mudança, advinda de um posicionamento radical como o expresso no título *A música habita a linguagem*, é a colocação em perspectiva do fazer musical artístico a que estamos acostumados. Todas as questões relativas à *autonomia* e ao *desenvolvimento* da música, ao conceito de *arte* musical e a seu posicionamento no campo estético podem ganhar densidade bem maior, ao serem matizados pela noção de música como descarte do logocentrismo metafísico, e como manifestação excluída do campo constitutivo do conhecimento. A *autonomia* da “linguagem musical”, isto é, a sua separação de rituais e funções religiosas, o seu uso “desinteressado” – aspectos tidos como responsáveis pela complexidade e pelo refinamento da música ocidental – poderia ser compreendida também num outro sentido, isto é, como *fruto de um afastamento progressivo de música e linguagem*, com o predomínio, para a definição e o império dos valores “fortes” e “centrais”, de uma lógica abstrata e conceitual, fundamentalmente insonora.

Com isso, cairia por terra a pretensão de superioridade da tradição musical ocidental frente às demais, suposição que tantas vezes animou os estudos comparatistas de certa musicologia e que, mesmo que atualmente disfarçada pela condescendência politicamente correta da pós-modernidade, de certo modo continua a marcar presença. O que fica patente aqui é que nenhuma comparação pode fazer sentido com base em estruturas musicais pretensamente “objetivas”, sem levar em conta não só os condicionantes histórico-sociais, mas principalmente o próprio “lugar” que cada cultura confere à música e à dimensão auditiva em relação ao “real”.

Um aprofundamento crítico das reflexões que a tese apresenta pode também ter repercussões sobre a chamada Educação Musical. Normalmente consagrada à discussão das técnicas e metodologias necessárias a ensinar a prática musical corrente, essa disciplina

raramente se debruça com a radicalidade devida sobre a questão fundamental da música na educação. Isso pode ser comprovado por meio da facilidade com que certos modismos argumentativos são incorporados ao discurso em defesa da importância da educação musical, como algumas afirmativas do tipo: “a música auxilia no aprendizado da matemática”; “crianças que aprendem música apresentam melhor rendimento escolar”, dentre outras. Independentemente da “comprovação científica” dessas e de outras hipóteses, o que as caracteriza é a destinação da música como um meio para se alcançar um determinado fim que nada tem a ver com ela. “Terapias musicais” como essas não deixam de ser bem-vindas, mas justificar com base nelas a presença da música na educação, convenhamos, é situar-se bem longe do fato incontestável de a música ser um “universal humano”, condição por si só suficiente para alavancar o debate de sua inserção definitiva no processo educacional geral. A questão musical por excelência é a constituição de sentido pela via da escuta e a estruturação de uma dimensão sonora e auditiva – elementos sistematicamente preteridos pelo modelo de educação em vigor.

Ainda sobre educação, o caso brasileiro tem muito a “ensinar”. Somente um país que não consegue olhar para si mesmo pode ainda manter a música, quando muito, numa situação lateral frente às estruturas curriculares vigentes. Pois, à parte o fato já acenado de ser um aspecto constitutivo da humanidade do homem, ocorre que a música, no Brasil, é também um dado cultural da maior importância, com especial participação no processo histórico de constituição da identidade nacional. Além disso, passam pela música muitas das identidades locais no país – as suas “culturas”, como atualmente se fala. Evidentemente, até em razão dessa diversidade, qualquer “educação” musical entre nós terá sempre uma natureza problemática, na medida em que diferenças de valores e de concepção de música tenderão a ganhar muito relevo nesse espaço disciplinar. Todavia, além desse tipo de conflito já existir em outras situações, como no caso mesmo do ensino da língua portuguesa e da literatura, o

fato é que o debate dessas questões deveria antes estimular a efetivação do processo de musicalização, em vez de inibi-lo.

Por fim, a aproximação que foi feita entre poesia e música, uma vez aprofundada e debatida, poderia incentivar possibilidades de apreciação conjunta das duas manifestações artísticas. E não só, como já se faz, através do riquíssimo cancionário popular, a cujo valor poético até os mais recalcitrantes defensores da exclusividade livresca da poesia já parecem se render, mas também por meio da própria noção de musicalidade da língua a que o poema, tal como se acenou aqui, anseia. Poesia e música compartilham muitas vezes o mesmo espaço de sentido e, portanto, não podem continuar a ser entendidas apenas a partir das especificidades que as separam.

Se o conjunto das reflexões desta tese conseguir incitar esses e outros debates, então, ela terá cumprido seu papel.

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infanzia e storia; distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi, 2001.
- AGUIAR, Werner. *Música: poética do sentido; uma onto-logo-fania do real*. (Tese, Doutorado em Ciência da Literatura - Poética) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, 2004.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
 _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
 _____. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1962.
 _____. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins, 1963.
 _____. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
 _____. *Poesias Completas*. 3ª ed. São Paulo: Martins, Brasília: INL, 1972.
 _____. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos e Mário; Correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.
- BANDEIRA, João. BARROS, Leonora de. *Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.
- BARENBOIM, Daniel, SAID, Edward. *Paralelos e paradoxos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. São Paulo: Record, 1997.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. *A musicológica Kamayurá; para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. 2ª ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Org. Ivo Barroso Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
 _____. *Angelus Novus; saggi e frammenti*. Trad. Renato Solmi. Torino: Einaudi, 1995
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística Geral I*. Campinas: Pontes, 1988.
- BOLOGNA, Corrado. *Flatus Vocis; metafísica e antropologia della voce*. Bologna: Il Mulino, 2000 (Intersezioni, 103)
- BORNHEIM, Gerd. *Metafísica e Finitude*. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Debates, 280).

- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 33ª ed. rev. aum. São Paulo: Cultrix, 1994.
- _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 1ª ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. *A arte no horizonte do provável*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Debates, 16).
- _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva: 1992.
- _____. *Signantia quasi coelum*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Debates, 3)
- _____. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998. (Signos/Música, 5)
- _____. *Viva vaia; poesia 1949-1979*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Signos, 2)
- _____. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975
- CARA, Salette de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1998 (Princípios, 20)
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986
- CASTRO, Manuel de. *O Canto das Sereias: da Escuta à Travessia Poética*.
<http://acd.ufrj.br/~travessiapoetic/interpret.htm>.
- CAVARERO, Adriana. *A più voci; filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli, 2005 (Campi del Sapere)
- DAGHLIAN, Carlos (org.). *Poesia e Música*. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Debates, 195)
- DAHLHAUS, Carl. EGGBRECHT, Hans H. *Che cos'è la musica*. Trad. Angelo Bozzo. Bologna: Il Mulino, 2004.
- DANTAS, Leda. "Pós-modernidade e filosofia da história". *Millenium*. Revista do ISPV, n.º 29, Junho/2004 <http://www.ipv.pt/millenium/Millenium29/25.pdf>
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. *A voz e o fenómeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- _____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Estudos, 16)
- _____. *Posições*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DOMINGUES, Ivan (org.). *Conhecimento e transdisciplinaridade II: aspectos metodológicos*. Belo Horizonte, UFMG, 2005.

- DUQUE-ESTRADA, Paulo César (org). *Às margens; a propósito de Derrida*. Rio de Janeiro: Puc-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GIANNATTASIO, Francesco. *Il concetto di musica; contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*. 2ª ed. Roma: Bulzoni, 1998.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro, 1993.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna; uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Trad. Clóvis Marques. Rio De Janeiro: Zahar, 1998.
- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Trad. Nicolino Simone Neto. 2ª ed. Campinas: Unicamp, 1992.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HAVELOCK, Eric A. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. Trad. Ordep José Serra. São Paulo: UNESP, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. *Prefácio a Platão*. Trad. Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papyrus, 1996.
- HEGEL, Georg W. F. *Estética (pintura e música)*, 2ª ed. Lisboa: Guimarães, 1974.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003. (Pensamento Humano)
- _____. *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os Pensadores)
- _____. *Ensaio e Conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão et al. Petrópolis: Vozes, 2002. (Pensamento Humano)
- _____. *Introdução à Metafísica*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. 3ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987 (Biblioteca Tempo Universitário, 1).
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- JARDIM, Antonio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1997. (Tese, Doutorado em Ciência da Literatura – Poética)
- LANGER, Susanne. *Filosofia em nova chave*. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)

- LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito*.
Trad. E. Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1991.
- LEVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência; o futuro do pensamento na era da informática*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira; Mário, Drummond, Cabral*. 2ª ed. Topbooks, 1995.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- MACIEL, Maria Esther. *Vôo transverso; poesia, modernidade e fim do século XX*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- MARQUES, Reinaldo M. “Mário de Andrade e o desvairismo: as ligações perigosas entre teoria e prática poéticas.” In: *Cadernos de Letras*, Belo Horizonte: PUC-MG, nº 1, p. 71-81, set. 1994.
- MASSIN, Jean & Brigitte (Org.). *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (org.) *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7letras, 2001.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969 (Tempo Universitário, 15)
- MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade; uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Unicamp, 1991.
- MICHELAZZO, José Carlos. *Do ‘um’ como princípio ao ‘dois’ como unidade: Heidegger e a reconstrução ontológica do real*. São Paulo: Fapesp: Annablume, 1999.
- MILANO, Dante. *Melhores poemas*. Selecionador: Ivan Junqueira. São Paulo: Global, 1988.
- MIOLI, Piero (org.). *La musica nella storia*. Bologna: Calderini, 1997.
- MORAES, J. Jota. *O que é música*. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1986. (Primeiros Passos, 75)
- NATTIEZ, Jean-Jacques (org.). *Enciclopedia della musica*. 5 vols. Torino: Einaudi, 2001.
_____. (org.) *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega, [s.d.]
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura*. Niterói: EdUFF, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
_____. *Acerca da verdade e da mentira / O Anticristo*. Trad. Heloísa da Graça Burati. São

- Paulo: Rideel, 2005
- NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. 2ªed. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. *Hermenêutica e Poesia; o pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música, modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Debates, 286)
- OTTO, Walter Friedrich. *Le muse e l'origine divina della parola e del canto*. Trad. Susanna Mati. Roma: Fazi Editore, 2005
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PEREIRA, Maria Antonieta. "O ensaio e o pensamento crítico no Brasil". *Suplemento Literário de Minas Gerais* (set. 2006), p. 6-11.
- _____. Subdesenvolvimento e crítica da razão dualista. *Revista Margens/Márgenes*, Belo Horizonte/Buenos Aires, v. 2, p. 56-65, 2002.
- PIVA, Luiz. *Literatura e Música*. Brasília: Musimed, 1990.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.
- _____. *Tutti gli scritti*. Trad e org. Giovanni Reale. 6ª ed. Milano: Rusconi: Università Cattolica Del Sacro Cuore, 1997.
- _____. *Timeu - Crítias - O Segundo Alcibíades - Hípias Menor*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3ª ed. Belém: EDUFPA, 2001.
- POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Org. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- RAMOS, Maria Luisa. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro: Forense, 1972.
- SANTAELLA, Lúcia, NÖTH. *Imagem; cognição, semiótica, mídia*. 3ªed. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. Democratização no Brasil – 1979/1981 (Cultura versus Arte). In: ANTELO, Raul et al. *Declínio da arte /Ascensão da cultura*. Florianópolis: ABRALIC, 1998. p. 11-23
- _____. *Uma literatura nos trópicos; ensaios sobre dependência cultural*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000
- SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. *Músico, doce músico*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- SCHER, Steven Paul. "Literature and Music". *Interrelations of Literature*. BARRICELLI,

- Jean-Pierre & GIBALDI, Joseph (eds). New York: MLA, 1982, pp. 225-250.
- SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981
- SNELL, Bruno. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*. Trad. Vera Degli Alberti e Anna Marietti Solmi. Torino: Einaudi, 2002.
- SOUSA, José Cavalcante de (org. e trad.). *Os pré-socráticos; fragmentos, doxografia e comentários*. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores)
- SOUZA, Eneida Maria de. Literatura Comparada: o espaço nômade do saber. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo, nº 2, p. 19-24, maio 1994.
- _____. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- STEFANI, Gino. *Para entender a música*. Trad. Maria Betânia Amoroso. 2ª ed Rio de Janeiro: Globo, 1995.
- STEINER, Georges. *Vere Presenze*. Trad. Claude Béguin. Milão: Garzanti, 1999.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. (3 vol). São Paulo: Ed. 34, 2000.
- TOMÁS, Lia. *Ouvir o 'Lógos': música e filosofia*. São Paulo: Unesp, 2002.
- VALDITARA, Linda Napolitano. *Lo sguardo nel buio*. Bari: Laterza, 1994
- VATTIMO, Gianni. *As aventuras da diferença; o que significa pensar depois de Heidegger e Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. *O fim da modernidade; nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *Introduzione a Nietzsche*. 14ª ed. Bari: Laterza, 2003.
- VERÍSSIMO, Érico. *Clarissa*. São Paulo: Globo, 1995.
- VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia antiga*. Trad. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Estudos, 163)
- WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Trad. Leopoldo Waizbort. São Paulo: Edusp, 1995 (Clássicos, 1).
- ZUMTHOR, Paul. *La presenza della voce; introduzione alla poesia orale*. Trad. Costanzo di Girolamo. Bologna: Il Mulino, 1984.
- _____. *A letra e a voz*. Trad. Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.