

Rediscutindo a relação entre música e linguagem a partir das análises de Paolo Virno

FLAVIO BARBEITAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (flaviobarbeitas@ufmg.br)

Breve histórico da relação entre música e linguagem

A relação entre música e linguagem, como de resto comprovam as múltiplas interpretações que ao longo do tempo se fizeram a respeito, é basilar na história cultural do Ocidente e estabelece um fio condutor inquestionável para a colocação da música no quadro geral do saber.

Consideremos, em passagem arriscadamente sintética, a Modernidade. Pode-se dizer que o projeto epistemológico racionalista que inicialmente a fundamentou teve alguma resistência em acolher os desafios que o fenômeno musical apresentava aos mecanismos de compreensão do mundo mais privilegiados pela razão. Principalmente desde que paulatinamente se autonomizou da palavra, a música passou a ser alvo de indagações por parte do conhecimento racionalista em termos que, acima de tudo, revelavam uma tentativa de enquadramento: uma vez independente da linguagem (verbal), o que a música, afinal, representa; o que quer dizer; o que significa; a que se refere? Ou ainda: com a música, o que podemos conhecer, o que nos é dado entender?

Ilustra bem esse estado de coisas o seguinte comentário de Benedito Nunes à abordagem da música na *Crítica do Juízo*, de Kant:

A indagação kantiana, fortemente resguardada pelo privilégio da linguagem verbal, aproxima-se, pois, da música adotando uma atitude discriminatória. Marca-lhe, como desvantagem, e, portanto, como traços negativos, tudo quanto a diferencia das outras artes e a distancia da expressão verbal. As diferenças consideradas são mais deficiências do que qualidades específicas. (NUNES, 1998, p. 75)

A principal dessas deficiências, "pedra de escândalo para o Racionalismo" segundo o mesmo Benedito Nunes, seria

a incapacidade de representação. De tal forma a não referencialidade era problemática que, já no Romantismo, a fim de preencher tal lacuna, Hegel – abrindo uma expressiva corrente a que se juntariam posteriormente, por exemplo, Ernst Cassirer e Susanne Langer – idealizou a música como a arte representativa dos sentimentos e dos afetos.

A análise de Mark Evan Bonds (2014) o confirma, mas também demonstra que o caminho para apresentar a música como "linguagem do coração" ou "linguagem dos sentimentos" vinha de antes, e pavimentava-se sobre uma distinção fundamental entre signos universais e arbitrários, tidos como antípodas. De acordo com essa concepção, eram consideradas arbitrárias as conexões entre as palavras e as ideias ou objetos a que se referiam. Prova disso é que as palavras variavam – e muito – de uma língua a outra, ainda que referindo-se ao mesmo objeto. Por outro lado, os sons não verbais (vocalizações alegres ou lamentosas, gemidos etc.), indicando emoções, eram mais naturais, menos variáveis e, portanto, tendentes à universalidade. Tal era, por exemplo, a opinião de René Descartes, em 1629, como se depreende de uma sua carta ao jesuíta Marin Mersenne, em que declarava: "as expressões inarticuladas de paixões transcendem as diferenças entre as várias línguas verbais e, assim, constituem por direito uma língua universal". O jesuíta foi levado a concordar e a concluir que "a maior aproximação com uma linguagem 'natural' deveria ser buscada na música, que opera independentemente das palavras" (BONDS, 2014, p. 62).

215

Os séculos XVII e XVIII foram o palco da passagem dessa noção preliminar – cuja fortuna engloba também o pensamento de Rousseau, devotado a apontar os vínculos essenciais e originários entre música e linguagem – à consideração da música, ela mesma, como uma linguagem específica, com sua sintética e semântica (sentimentos, afetos) próprias. Tratava-se de uma evolução de perspectiva nada trivial e que teve, portanto, consequências para a composição e a prática musicais do período. O fato, contudo, é que permanecia insuficiente e vaga a real caracterização da música como linguagem (das emoções ou dos sentimentos), em virtude

da inconclusa decifração de seu preciso conteúdo semântico – desafio que os teóricos não conseguiam superar.

Ciente dessa fraqueza e em contraponto com o romantismo do século XIX em que viveu, período culminante de busca da essência própria e característica de cada arte, Eduard Hanslick, no célebre tratado *Do belo musical*, encaminhou a questão de maneira bem diferente ao encerrar a música no formalismo. Postulando que, por natureza, ela era apenas som em movimento e não dispunha de qualquer meio para representar o real, Hanslick concluía que sua verdade devia ser buscada apenas na dinâmica das puras e concretas relações sonoras, sob a forma dos "arabescos em movimento", uma célebre metáfora de seu livro.

216

Esse dilema clássico, com suas idas e vindas, permaneceu influente no século XX, quando ganhou desdobramentos bem variados. O seguinte trecho do musicólogo italiano Mario Baroni, que problematiza a hermenêutica musical, dá bem a dimensão do problema no ponto em que o deixara Hanslick e seu formalismo:

Normalmente todo ser humano atribui um sentido a uma ação, a um discurso, a uma imagem, se estão ligados a situações de experiência que anteriormente viveu, conhece, ou que de algum modo solicitam os seus interesses. Também um texto artístico tem sentido e pode ser interpretado na medida em que evoca, direta ou indiretamente, eventos do mundo ou fantasias sobre o mundo, capazes de envolver e sensibilizar. Mas se os sons musicais não se referem a nada, se não evocam imagens de nenhuma espécie, se são sons e permanecem apenas sons, o que há neles de interpretável? E por que deveríamos interpretá-los? (BARONI, 2002, p. 636)¹

Anteriormente, nesse mesmo texto em que ao fim e ao cabo irá recusar a visão de uma música totalmente não referencial, Baroni relata como o formalismo de origem hanslickiana obteve maior lastro científico – desviando-se um pouco das intenções originais – com as tendências estruturalistas e semióticas que dominaram a musicologia e a

¹ Esta e as demais traduções, neste artigo, são minhas.

análise musical nos anos 60 e 70 do século passado, em correspondência, como era de se esperar, com a poética dos compositores vanguardistas do período, radicalmente antiexpressiva e devotada à criação de novos paradigmas estruturais. A hipótese à época era de que a música pudesse apresentar características muito semelhantes às da linguagem verbal e, portanto, ser estudada com o mesmo rigor científico que os linguistas dedicavam à língua. Rigor que acalentava a esperança dos musicólogos de escapar ao recurso das adjetivações e metáforas – muito comum nas interpretações sobre a música, mas que acabava lançando sobre elas a suspeição de subjetividade e de escassa cientificidade. O sucesso desses estudos, contudo, esbarraria mais uma vez na dificuldade de assegurar uma semântica musical análoga à privilegiada nas análises estruturalistas da linguística.

Nos anos 80 e 90, em sentido contrário, sob influxo das teorias ditas pós-modernas, a musicologia (renomeada pelos seus seguidores de *New Musicology*) desenvolveu a prática de atravessar e confrontar o texto musical com temáticas antes consideradas irrelevantes e distantes da “música em si”, mas que encontravam-se então pautadas pelas mais variadas disciplinas das Humanidades (sociologia, antropologia, história etc.). O *aggiornamento* musicológico, implícito no nome dado à corrente, teve como um de seus principais propósitos o de obrigar o texto a revelar forças atuantes, ainda que recalçadas, que poderiam estar em desacordo com as supostas intenções do compositor ou mesmo da própria obra, antes e tradicionalmente entendida como sistema relativamente estável e fechado a cuja decifração estaria consagrado o intérprete.

Tudo se passa aqui como se o objetivo de uma crítica musical, não podendo ser mesmo a análise da intenção do texto (pela ausência, inerente à música, do conteúdo semântico), deixasse também de lado a elucidação dos mecanismos e estruturas através dos quais as obras funcionam para, então, abraçar questões como as seguintes: de que modo determinada obra se relaciona com outras obras e outras práticas; o que ela oculta ou reprime; que estratégias sociais, culturais ou políticas

evidencia e como tudo isso adquire significação num determinado contexto.

Afastada apenas aparentemente das aproximações entre música e linguagem, a Nova Musicologia manteve-se, na realidade, interessada nas questões relacionadas ao processo de significação da música, deslocando-as, contudo, do discurso sonoro para o contexto bem mais amplo da trama sociocultural – e suas infindáveis mediações – que, se de um lado envolve a música, de outro é também por ela construída.

Vale ser ressaltada desse sintético relato histórico a presença de uma constante referência à linguagem – esta entendida, de forma geral, como processo de significação. Tal referência constitui uma espécie de termo de comparação para a música, a tal ponto que a expressão linguagem musical se tornou mais ou menos consensual, mesmo que nem sempre se tenha grande consciência do que ela está a significar e sem que sequer se tenha tanta clareza quanto à música ser ou não uma linguagem.

218

Seja como for, o que é importante para a discussão deste texto é que a noção de linguagem prevalentemente veiculada na comparação com a música privilegia sobremaneira, a sua função cognitiva, o que tanto a compromete com sua qualidade representativa e seu conteúdo semântico, quanto lhe exalta a função e o valor epistemológico. Claro está que o privilégio dado a essa noção de linguagem já é fruto de uma decisão cultural ocidental muito anterior, tomada, no mínimo, desde o platonismo².

A linguagem como *praxis* e como performance

² Não é possível detalhar essa discussão aqui. Remeto, todavia, o leitor ao livro de Adriana Cavarero, *Vozes Plurais* (2011), para a compreensão do percurso filosófico ocidental que privilegiou, para lograr as construções metafísicas, uma linguagem fundada no discurso silencioso da consciência e em paradigmas da visualidade, ao passo que recalçou os "perigos" do encantamento sonoro da voz.

O que se deve perguntar hoje, todavia, é se a noção de linguagem como *episteme* é mesmo a única possível ou, ainda melhor, se é a mais representativa desse fenômeno que define o humano praticamente por *autonomia*, tal como se esclarece na lapidar classificação aristotélica: *zoon logon echon* (o vivente que possui o *logos*). Em outras palavras, cabe perguntar se a noção de linguagem historicamente tomada como referência para a comparação com a música é mesmo a mais próxima do fenômeno linguístico em sua integralidade.

Nesse sentido, o que algumas correntes da filosofia da linguagem vêm se esforçando por caracterizar é que o aspecto produtivo (*poiesis*) ou cognitivo (*episteme*) da linguagem não é o único e nem mesmo pode ser tomado como seu principal traço constitutivo. A linguagem em seu todo – o que implica considerar não apenas os significados, o conteúdo, o texto, mas também o ato que os produz, a tomada da palavra, a voz – seria muito mais uma *praxis*. Como tal, a linguagem não depende de objetivos extralinguísticos nem é avaliada por eles; como *praxis*, a linguagem é uma atividade cujo fim se dá em si mesma.

219

Quem fala realiza uma ação que se finaliza em si mesma, da mesma forma que o ver e o respirar. Falamos, mas não porque constatamos que o uso da linguagem nos seja vantajoso, assim como vivemos, mas não porque julgamos útil a vida. (VIRNO, 2003, p. 18)³

As atividades cuja finalidade coincide inteiramente com a sua própria execução são consideradas "atividades sem obra". Elas não dão origem a um produto qualquer, durável, que exista por si mesmo. Em vez de objetos, tais atividades têm como único resultado o seu próprio desenvolvimento e dão vida apenas a um evento fugaz, único, contingente e irrepitível (VIRNO, 2003, p. 16).

³ Paolo Virno é ainda um autor relativamente pouco conhecido no Brasil, atualmente professor de filosofia da linguagem na *Università Roma III*. Um exame de suas obras permite aproximá-lo de um grupo de pensadores italianos, entre eles Giorgio Agamben, que aprofundam a noção de biopolítica.

Como atividade sem obra, a linguagem, ao mesmo tempo em que se avizinha da ideia de *praxis* e se afasta relativamente da *episteme* e da *poiesis*, praticamente caracteriza-se como *performance*. Nessa condição, além de ter apenas a própria execução para exhibir, consegue fazer sentido unicamente se vista ou escutada (recebida) por um outro, por um público: "a atividade sem obra implica sempre, por motivos estruturais, a exposição do agente ao olhar, e por vezes às reações severas, de seu próximo" (VIRNO, 2003, p. 16).

É interessante notar como o manejo dessas noções por Paolo Virno deriva da trama conceitual utilizada por Aristóteles em sua *Ética a Nicômacos*. Tratava-se, naquele caso, de estabelecer uma clara distinção entre a esfera da produção (*poiesis*) e a da ação (*praxis*). A primeira, dominada pela técnica, tem um objetivo externo e culmina na fabricação de um objeto. Fazem parte da esfera da produção, por exemplo, todas as artes não performáticas. Tendo sempre em mente não tanto o significado moderno, mas sobretudo a relação originária com as palavras fundamentais gregas (*arte/techne*; fazer, produzir, criar/*poiesis*; ciência/*episteme*; agir/*praxis*), é possível observar que o seguinte trecho do Livro VI da referida obra do Estagirita não deixa margem a dúvidas:

220

(...) a disposição pertinente à capacidade de agir é diferente da disposição racional pertinente à capacidade de fazer. Tampouco uma delas é parte da outra, pois nem agir é fazer, nem fazer é agir. Já que a arquitetura é uma arte e é essencialmente uma disposição racional da capacidade de fazer, e não há arte alguma que não seja uma disposição relacionada com fazer, nem há qualquer disposição relacionada com fazer que não seja uma arte, a arte é idêntica a uma disposição da capacidade de fazer, envolvendo um método verdadeiro de raciocínio. (...) Já que há diferença entre fazer e agir, a arte deve relacionar-se com a criação, e não com a ação. (ARISTÓTELES, 2001, p. 116)

Por outro lado, no campo da ação estariam o jogo e a prática ético-política, fundada na capacidade de deliberar e discernir:

(...) o discernimento não pode ser conhecimento científico nem arte; ele não pode ser ciência porque aquilo que se

refere às ações admite variações, nem arte, porque agir e fazer são coisas de espécies diferentes. A alternativa restante, então, é que ele [o discernimento] é uma qualidade racional que leva à verdade no tocante às ações relacionadas com as coisas boas ou más para os seres humanos. De fato, enquanto fazer tem uma finalidade diferente do próprio ato de fazer, a finalidade na ação não pode ser senão a própria ação, pois agir é uma finalidade em si. (ARISTÓTELES, 2001, p. 117)

O próprio Paolo Virno destaca as afinidades da *praxis* política com as artes performáticas: contingência, efemeridade, ausência de um fim exterior, indistinção do "produto" das ações que o realizam, instituição necessária de uma esfera pública. E cita textualmente Hannah Arendt a propósito:

(...) as artes que não realizam "obra" alguma têm grandes afinidades com a política. Os artistas que as praticam – dançarinos, atores, músicos e outros – têm necessidade de um público ao qual mostrar o seu virtuosismo, assim como os homens que agem politicamente têm necessidade de outros em cuja presença comparecem. (ARENDRT apud VIRNO, 2003, p. 17)⁴

221

Tornando, enfim, à questão da linguagem e uma vez estabelecidas as suas afinidades com esfera da *praxis*, Virno, seguindo Émile Benveniste, diz que, tal como nos animais, a linguagem humana é uma atividade biológica, com a diferença fundamental de que ela não é de modo algum vinculada às configurações do ambiente. Por ser uma atividade que, insista-se, tem seu fim em si mesma, a regulação da linguagem não pode advir de nenhuma esfera exterior; ela tem, necessariamente, de ser uma autorregulação. Em outras palavras, as regras arbitrárias da linguagem, a exemplo de todas as atividades sem escopo extrínseco, são, como também aponta Wittgenstein, naturais e necessárias. O funcionamento efetivo da linguagem assinala a indissociação de meio e fim, de execução e resultado.

⁴ Não custa insistir que a palavra "arte", no trecho de Hannah Arendt, tem o sentido moderno a que estamos habituados, ao passo que, na tradução do texto de Aristóteles, ela guardava o sentido de "técnica", "habilidade para".

Creio que, a esse ponto, a seguinte hipótese de Virno se torna muito instigante para pensar a música: para o filósofo italiano, a *praxis* linguística é o modelo de toda e qualquer atividade sem obra, é a matriz de toda e qualquer performance virtuosística particular. Ainda mais porque a linguagem tampouco tem um ponto de partida, um roteiro (como na música, aquilo que chamamos "obra"). O início da linguagem ou é a língua histórico-natural, sistema apenas virtual que ampara o discurso efetivo, ou é a pura indeterminação da faculdade de linguagem (noção a que retornaremos abaixo).

222

Seria o caso, nessas coordenadas, de desvincular, ao menos em termos essenciais, a linguagem de seu papel cognitivo de "busca de verdade", presente, por exemplo, quando se concede privilégio à correspondência biunívoca entre palavras e coisas, tal como ocorre na concepção de um Gottlob Frege, por exemplo. Frege, em seus estudos da linguagem, assinalava justamente o estatuto diferenciado de alguns enunciados que teriam, sim, Sentido (Sinn) intersubjetivo, mas não uma Denotação (Bedeutung) objetivamente acertável. É precisamente essa concepção que Virno combate, porque, ao colocar a exigência da denotação como prova de superioridade do ponto de vista cognitivo e projetar excessivamente a linguagem nessa perspectiva, Frege simplesmente abstrai uma série de outros elementos que são igualmente fundamentais e atuantes na linguagem.

A faculdade de linguagem e o caráter ritual

Além de caracterizar a linguagem como *praxis* e defini-la como o modelo performático, outra elaboração de Paolo Virno pode ser útil para restabelecer em novas bases a relação da linguagem com a música. Recapitulando e desdobrando os ensinamentos de Ferdinand de Saussure, ele aponta que em todo enunciado existem dois aspectos fundamentais, simbióticos, mas bem distintos: 1) *aquilo-que-se-diz*: o conteúdo semântico expresso pelo enunciado graças a peculiaridades fonéticas, lexicais e sintáticas; 2) *o-fato-que-se-fala*: o tomar a palavra, rompendo o silêncio; o ato de enunciar

enquanto tal; a exposição do locutor aos olhos e ouvidos dos outros.

Aquilo-que-se-diz compreende toda a famosa relação *langue/parole* (língua e discurso) com a qual Saussure nomeou de um lado as oportunidades expressivas do sistema de uma língua histórico-natural e, de outro, a sua realização seletiva em um proferimento concreto.

Já o *fato-que-se-fala* foi acenado apenas brevemente pelo linguista suíço ao mencionar a faculdade de linguagem (*faculté de langage*), que significa: a genérica potência de enunciar, independentemente de qualquer língua determinada. Ora, justamente essa *faculdade* – lado apenas potencial (*dynamis*) e, ao mesmo tempo, biológico da linguagem – é o elemento capaz de distinguir o conceito de linguagem das específicas línguas histórico-naturais.

A faculdade de linguagem não é assimilada nem ao ato comunicativo em andamento (discurso, *parole*) nem à sua prefiguração virtual e sistemática (língua, *langue*). Ela atesta, no interior de cada enunciado, a potência de enunciar, a pura e simples possibilidade de dizer, a "dizibilidade". Virno demonstra como esses dois polos (*aquilo-que-se-diz* e *fato-que-se-fala*), mais que reproduzir, fundamentam pares cruciais de grande fortuna filosófica, como empírico/transcendental ou ôntico/ontológico. Na raiz disso, o seguinte comentário:

Aquilo-que-se-diz representa ou institui estados de coisas *do* mundo (...). O fato-que-se-fala mostra, por sua vez, a inserção da própria linguagem *no* mundo, entendido aqui como contexto ou fundo de todos os estados de coisas e de todas as enunciações. Aproveitando uma célebre distinção de Wittgenstein, poder-se-ia dizer: o conteúdo semântico dá notícias sobre *como* é o mundo; a ação de enunciar indica bem mais, no momento em que nele se inscreve, que o mundo *é*. (VIRNO, 2003, p. 34)

Todavia, nosso autor aponta uma distinção ainda mais interessante: *aquilo-que-se-diz* indica a atitude comunicativo-cognitiva da linguagem, ao passo que *fato-que-se-fala* manifesta o seu caráter ritual. Ora, como não pode haver nenhum texto determinado (*aquilo-que-se-diz*) desvinculado do ato mesmo de

sua produção (*fato-que-se-fala*), a consequência lógica é que não existe atividade cognitiva ou comunicativa dissociada de uma "tonalidade ritual". Na mesma linha de raciocínio, o falante se torna um fenômeno (*phainesthai* - aparecer) com a simples emissão da voz articulada, expondo-se aos olhos dos demais. E é nessa exposição, diz Virno, que consiste a inconfundível obra do rito.

Brevemente, vale dizer que o caráter ritual da linguagem é particularmente evidenciado em determinados tipos de asserção como o *juramento*. Detidamente estudado por Giorgio Agamben, ele é compreendido como um *rito oral*, que, não raro completado por um rito manual (gestos), coloca em jogo "não a função semiótica e cognitiva da linguagem como tal, mas sim a garantia da sua veracidade e da sua realização" (AGAMBEN, 2011, p. 12).

224

O exemplo do juramento introduz um contraponto à sensação cotidiana que temos da linguagem e à apreensão que dela fazemos. É que o senso comum rapidamente nos ilude, levando-nos a pensar que o funcionamento predominante e essencial da linguagem é exclusivamente ligado ao conteúdo, *àquilo-que-se-diz*. Apenas de maneira acessória e excepcional, para não dizer irrelevante, emergiria, quase imperceptível do fundo da linguagem, o *fato-que-se-fala*, que é relativo à faculdade de linguagem. Afinal, que utilidade teria apontarmos repetidamente para o simples ato de enunciar independente do conteúdo, para o evento da linguagem, para o fato de que falamos, de que temos voz? Embora velados pelo império do conteúdo semântico, são vários os momentos cruciais da experiência humana em que a linguagem se apresenta com as vestes, por assim dizer, mais humildes da mera faculdade de linguagem. Virno faz um pequeno elenco:

1) nas situações de risco, de perigo de extravio existencial, quando é necessário um recurso protetivo à antropogênese, isto é, à rememoração das etapas que a espécie, *in illo tempore*, e o indivíduo, em seu percurso de vida, percorreram para chegar aonde estão. É o caso da autoconsciência, que tantas vezes se mostra periclitante e não um pressuposto dado, e que, nesses momentos críticos, requer

que o falante valorize o fato puro de que é capaz de falar, que represente a si próprio como alguém que fala, repetindo uma passagem crucial do processo de formação da autoconsciência em que nenhum tributo é pago a conteúdos semânticos;

2) na linguagem egocêntrica infantil, quando, livre do ônus comunicativo e denotativo, a criança pode experimentar a si mesma como fonte de enunciações.

A grande variedade de frases sem sentido e sem destinatário tem o escopo de iluminar a faculdade de produzir frases e o seu portador. O que se afirma no discurso egocêntrico? Nada além de 'eu falo' [o chamado performativo absoluto, estudado por John Austin]. Mas 'eu falo' é, ao mesmo tempo, base e ápice da autorreflexão. (VIRNO, 2003, p. 50)

3) em muito do que se classifica como função fática da linguagem (Jakobson), que chama a atenção para o fato de que se está falando simplesmente.

4) nos solilóquios adultos, em que evidentemente não se comunica nada a si mesmo além do próprio fato de que se é capaz de falar.

5) na palavra religiosa, em que o ato de enunciar, o tomar a palavra, como no caso da glossolalia em que os sons não são significantes, é um ato individualizante pelo qual o fiel exhibe a inerência de um genérico poder-dizer ao seu singular e único corpo vivente.

225

A voz (o som) na linguagem

Um aspecto, evidentemente ligado aos demais, que vale a pena ser ressaltado nas elaborações de Virno sobre a linguagem e que, a meu ver, tem também repercussões sobre o modo como consideramos a relação com a música, diz respeito mais especificamente ao elemento eminentemente sonoro da linguagem, a voz. A voz foi tradicionalmente o elemento mais recalcado da linguagem no percurso ocidental, desprezada em proveito da linguagem interna e silenciosa da consciência. Outra filósofa italiana, Adriana Cavarero, no livro *Vozes Plurais* (2011) demonstra exatamente o tratamento devotado à voz

pelo pensamento ocidental, caracterizando-o de maneira emblemática: a filosofia se estabeleceu "tapando os ouvidos". Ou seja, privilegiando na constituição de seu discurso e de suas bases tudo o que era insonoro e interno – o reino dos significados visíveis – relegando à voz um papel absolutamente residual e insignificante. Na metafísica ocidental, diz Cavarero, com foco nítido em Descartes, "o pensamento não tem voz, não invoca nem fala: *cogita*".

226

Virno, em perspectiva muito semelhante (visto que lhe interessa o momento em que o "verbo se faz carne" – título de seu livro), embora com propósitos distintos, colhe alguns deslizamentos sintomáticos de pensadores que se traem ao insistirem justamente no comportamento flagrado por Cavarero: tapar os ouvidos em relação à voz. Num primeiro caso, cita Vygotsky que, ao especificar o herdeiro do solilóquio infantil no adulto, aponta exclusivamente o monólogo interior do pensamento verbal silencioso, desprezando justamente o *fato-que-se-fala*, o ato mesmo de enunciação, a tomada da palavra, todos aspectos relativos à faculdade de linguagem e radicados no proferimento vocal e sonoro. Para Virno, porém, "a vocalização não é um caráter marginal da linguagem egocêntrica: a sua eliminação altera e empobrece o significado integral do fenômeno." (VIRNO, 2003, p.55)

E mais adiante:

O erro de Vygotsky está em considerar escórias ininfluentes os traços característicos do monólogo infantil que o pensamento verbal não inclui em si. Ele despreza o papel lógico da voz e o seu alcance ritual. Em relação à linguagem egocêntrica, a 'linguagem interna' figura como uma abreviação redutora e infiel. (VIRNO, 2003, p. 56)

Além de Vygotsky, Virno analisa também um preconceito semelhante por parte de Husserl quanto aos momentos em que o falante fala consigo mesmo. Para o pensador alemão, quando falamos em voz alta conosco, não estaríamos realmente falando, mas limitando-nos a realizar uma operação um tanto bizarra: não fazemos nada além de representar-nos como pessoas que falam e que comunicam. A questão, diz Virno, é que:

[essa representação] não é parasitária ou extravagante, mas constitui um aspecto inescapável, ainda que no mais das vezes inadvertido, de toda enunciação. O ponto crucial é que o indivíduo intencionado a monologar em voz alta isola esse aspecto e o ostenta abertamente. No solilóquio bem escandido, justamente porque desaparece todo impulso comunicativo, é representado o fato-que-se-fala. Exonerada de específicas tarefas informativas, a voz significante dá notícias, teatralmente, sobre a faculdade de linguagem. (VIRNO, 2003, p. 58)

Música e linguagem em novas bases

Para o que aqui nos interessa, a concepção de linguagem que emerge das considerações de Paolo Virno é muito mais próxima à música do que aquela que privilegiava sobremaneira o aspecto cognitivo. Acima de tudo, trata-se de uma perspectiva mais integral, que não filtra a linguagem de aspectos que só podem ser considerados residuais e desprezíveis numa ótica já comprometida com a tradição logocêntrica. Questionado o logocentrismo, eles emergem como elementos inerentes e constituintes do fenômeno linguístico, de igual direito ao que tem o conteúdo semântico. E é realmente interessante notar que tudo o que foi depurado da linguagem no processo que privilegiou a sua função cognitiva é exatamente o que mais aproxima linguagem e música: a ritualidade, o elemento sonoro vocal, o caráter performativo. Resulta evidente, de tudo o que se disse até aqui, a importância de revisitar criticamente os pressupostos e fundamentos da concepção de linguagem, pois é também deles que deriva a incontestável perda de significância da música, da dimensão acústica, no edifício do saber ocidental.

Por outro lado, falar de *praxis*, de ritual, da potência da faculdade de linguagem, do elemento vocal e sonoro abre horizontes de aproximação muito mais vastos e instigantes para uma abordagem comparativa com a música do que simplesmente identificar e enfatizar, digamos, a lacuna semântica das obras musicais.

De certa maneira, é possível localizar no campo musical avanços que espelham essa abordagem. Penso na consciência e valorização crescente dos estudos sobre a voz em geral, culminando, no âmbito da Educação Musical, com uma intensa atenção à dimensão vocal não necessariamente associada a um treinamento de ordem técnica e profissionalizante. Penso também no interesse crescente pelas questões da Performance e do Ritual nos estudos etnomusicológicos e musicológicos, que tudo tem a ver com a noção de *praxis*. Os estudos da Interpretação e da Performance Musical também parecem avançar para esse terreno – aqui tenho em mente as formulações de Nicholas Cook sobre "processo e produto", entre várias outras. A musicologia, de modo geral, na trilha do entendimento da música como forma de ação comunicativa e expressiva, de alguma maneira se aproxima, conscientemente ou não, daquela perspectiva delineada por Hannah Arendt, pela qual a música, na qualidade de arte performática, tem claras afinidades com a política. Por esse caminho, por exemplo, torna-se muito pertinente abordar as múltiplas apropriações da música no espaço contemporâneo e as negociações que se fazem em torno de sua produção, uso, recepção e valoração.

O que, de todo modo, parece lacunar é uma avaliação sistemática dos princípios que regem todas essas novas perspectivas para os estudos musicais. Quero crer que tal tarefa deveria estar a cargo da Filosofia da Música que, no entanto, não vem dando mostras de querer acolher o desafio.

De um lado, tal lacuna impede uma visão menos técnica e disciplinar quanto ao alcance de uma reaproximação em novas bases da relação entre linguagem e música. O risco é de permanecermos presos a visões muito setORIZADAS em que uma articulação de maior envergadura, mais sintética e que dê conta da complexidade entre as várias questões que vêm emergindo nas disciplinas mencionadas não seja viabilizada. Por outro lado, perde-se, como indiquei anteriormente, a oportunidade de questionar de maneira decisiva o lugar que a cultura reservou à música no desenrolar de suas escolhas e vicissitudes históricas, lugar que, distante do privilégio tradicionalmente reservado a um logos desvocalizado e às suas

construções mentais e silenciosas, foi aceito e socialmente assumido como a região da insignificância, do entretenimento, da superficialidade, com todas as marcas sociais que daí decorrem. Em suma, deixa-se de discutir a importante relação entre música e conhecimento ou, em outra formulação, a questão da música como saber.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O sacramento da linguagem; arqueologia do juramento*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. 4ª ed. Trad. Mario da Gama Kury. Brasília: UNB, 2001.

BARONI, Mario. L'ermeneutica musicale, In: NATTIEZ, Jean-Jacques (org). *Enciclopedia della Musica v.2 (Il sapere musicale)*. Torino: Einaudi, 2002, p.633-658.

BONDS, Mark Evan. *Absolute Music; The History of an Idea*. New York: Oxford University Press, 2014.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: a música enquanto performance. *Permusi*. Belo Horizonte, nº 14, 2006, p.5-22.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais; filosofia da expressão vocal*. Trad. Flavio Barbeitas. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Trad. Nicolino Simone Neto. 2. ed. Campinas: Unicamp, 1992.

NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1998.

VIRNO, Paolo. *Quando il verbo si fa carne; linguaggio e natura umana*. Torino: Bollati Boringhieri, 2003.