

A SAGA – ENTRE O DITO E O NÃO DITO –: LINGUAGEM, MÚSICA E OBRA, EM PERSPECTIVA TEMPORAL

THE SAGA – BETWEEN THE SAID AND THE NOT SAID – LANGUAGE, MUSIC AND WORK OF ART, IN A TIME PERSPECTIVE.

Andreia Aparecida Marin
Universidade de São Paulo
paisagensonoras@gmail.com

Marcos Câmara de Castro
Universidade de São Paulo
mcamara@usp.br

Resumo

“Saga” é um termo utilizado nos escritos heideggerianos a respeito da linguagem. Indica a ampliação dos domínios da linguagem para além da sua função comunicativa e de significação, abrindo espaço para o não dito, para o que escapa aos sentidos unívocos. O presente texto parte dessa ampliação, compreendida a partir da perspectiva temporal, própria do comportamento teórico e avança para a discussão de exclusões operadas pelas oposições binárias próprias da linguagem cotidiana e da lógica da representação. Nesse contexto, dá destaque para a legitimação da dimensão prática da música e da possibilidade de uma música não humana. O texto inclui diálogos entre os pensamentos de Small, Sexto Empírico, Derrida e Heidegger.

Palavras-chave: linguagem; representação; obra de arte; música; animalidade.

Abstract

“Saga” is a term used in the Heideggerian writings on language. The term indicates the extension of the language to beyond its communicative and meaningful function, opening space to the unsaid,

for what escapes the univocal senses. The present text starts from this extension, understood from the temporal perspective proper of the poetic behavior and advances to the discussion of exclusions operated by the binary oppositions resulted of representation. In the context, the legitimacy of the practical dimension of music and the possibility of nonhuman music are highlighted. The text includes dialogues between the thoughts of Small, Sexto Empírico, Derrida and Heidegger.

Key-words: language; representation; work of art; music; animality.

Introdução

O poeta não oculta nomes. Ele não conhece os nomes (HEIDEGGER, 2003, p. 143).

O poeta não sabe os nomes, posto que converteu-se no músico (SILVA, 2013, p. 146).

Música não é linguagem. Música não regula temperamentos e não forma caráter. Tampouco é expressão. Não existe algo como a música.

Essas sentenças movimentaram durante algum tempo um conjunto de inquietações. Talvez porque cada negativa exija uma justificativa clara o suficiente para distanciar a ideia das respectivas positivities e, consideramos que, para algumas dessas proposições, os argumentos não tenham sido suficientes ou não os tenhamos explorado nos seus próprios limites.

Importa que, como toda inquietação provoca um espaço de diálogo e interposições, optamos por acionar antigas leituras e novas ideias visitadas na filosofia contemporânea com o intuito de evitar a permanência de um eco de conflitos desnecessários ou de sedimentar o reconhecimento de um insolucionável. As reflexões que seguem propõem questionamentos a respeito de pelo menos duas dessas assertivas iniciais: música não é linguagem e não existe algo como a música.

Ao trilhar esse caminho, reencontramos outras sentenças que, há algum tempo, moviam nossas reflexões. Curiosamente, elas se entrecruzam

com as proposições sobre a música. A razão é diurna, como a visão. O instinto e a imaginação são noturnos, como a audição. O dia é sagrado. A noite, profana. A lucidez é do dia. A loucura é da noite. A humanidade é diurna. A animalidade é noturna. O entrecruzamento encaminha para um ponto comum, um princípio de exclusão que é produto de uma linguagem subserviente à lógica da representação e ao discurso metafísico. A especulação teria, portanto, que ser iniciada no enfrentamento das questões sobre a linguagem.

Inicialmente, tentaremos expor resumidamente uma ideia persistente no pensamento contemporâneo: a linguagem não é somente o que os modernos pretenderam fazer dela. Haveria, nesse caso, uma linguagem mais ampla que sua dimensão comunicativa, portadora de sentidos. Exploraremos, para detalhar essa possibilidade, a distinção sugerida por Heidegger entre uma linguagem cativa da determinação (ôntica) e sua dimensão mais ampla (ontológica) que resguarda a inesgotável possibilidade de múltiplas significações. Nos termos de Derrida, haveria um resto em tudo que é dito no campo de sentidos determinados.

Com intuito de melhor dimensionar esse campo de indeterminações da linguagem, problematizamos os princípios de exclusão que se forjam e naturalizam na redução determinista, apresentando dicotomias comuns ao discurso ocidental. Na sequência, reapresentamos as sentenças destacadas, dialogando com Sexto Empírico (*apud* ROEDER, 2014), do III d.C., e Small (1998), que partem, cada um a seu tempo, da necessidade de contraposição aos equívocos do pensamento, baseados na linguagem cotidiana, que supostamente reduziriam o sentido do fenômeno musical.

A linguagem como determinação e o comportamento poético

O título do presente texto foi inspirado na releitura de *A caminho da linguagem*, de Martin Heidegger (2003), em que o termo “*saga*” é repetidamente citado. O termo é a tradução do alemão “*sage*”, também traduzível para o termo “*dizer*”. No transcorrer da obra, é o próprio Heidegger quem elucida o seu uso e que estaria se referindo ao incessante movimento de nomear as coisas: “indica e significa o dizer, o dito e o que deve ser dito”. Imediatamente, dá também o sentido de dizer: “o mesmo que mostrar, no sentido de deixar aparecer” (HEIDEGGER,

2003, p. 113). A saga não cabe nas significações constituídas, indicando o permanente inacabamento da determinação, o que permite admiti-la como dizer poético, sempre às voltas com a suspensão do sentido: “não conseguiremos escutar nada sobre a saga do dizer poético enquanto formos ao encontro guiados pela busca surda de um sentido unívoco” (HEIDEGGER, 2003, p. 63). Nessa perspectiva, é necessário admitir uma polissemia na saga do dizer poético.

A linguagem não é produto da convenção imposta pelo sujeito do conhecimento. Há uma linguagem que escapa a essa redução, segundo Heidegger. Note-se que, na apresentação da discussão sobre a linguagem, Heidegger sempre encaminha a possibilidade do comportamento poético, como aquele que dará visibilidade aos limites da linguagem reduzida às pretensões do comportamento teórico. É nessa distinção que aparece uma concepção de pensamento também ampliada, de forma que haveria um pensar não restrito à pretensão de determinação e nomeação: “a essência da saga é que o pensamento começa a trilhar o caminho que nos retira de uma representação meramente metafísica e nos devolve o cuidado com os acenos da mensagem de quem somos andarilhos” (HEIDEGGER, 2003, p. 113). Desse pensamento fora da lógica da representação resulta a “percepção crescente de que algo intocável” está oculto na saga. Ela guarda a dimensão do não-dito, em que o pensamento poético e musical encontraria suas motivações.

A obra de arte é, no pensamento heideggeriano, o acontecimento da verdade no sentido em que ela exige a suspensão do comportamento teórico e a condução das indeterminações das coisas ao comportamento poético. No capítulo *A obra e a verdade* de *A origem da obra de arte*, Heidegger (2010, p. 167-169) sugere que a obra precisa ser deixada em seu puro-estar-em-si-mesma (*Insichstehen*), livre das investidas da determinação. As interposições feitas entre nós e as coisas é que distanciam sua manifestação, dificultando a acessibilidade suspensa por relações entre ela e aquilo que ela não é. Essa é mesma a dificuldade de todo comportamento teórico que busca a totalização da essência e do fundamento das coisas. Heidegger (2010, p. 171), está às voltas com um “saber que permanece um querer e o querer que permanece um saber”, não extraindo da obra o seu estar-em-si e nem tampouco a arrastando para a mera vivência. Essa sugestão de permanência do estar-em-si nada tem a ver com a objetivação. Uma obra de arte é caracterizada justamente por não ser um objeto,

mas um estar-em-si-mesma. Um objeto é algo que foi destacado do mundo, enquanto o estar em si preserva um acontecimento no mundo. Uma obra de arte é um objeto quando foi arrancada desse estar-em-si e conduzida à fruição, quando está em negócio, extirpada do mundo e enclausurada no museu. É nesse sentido que lemos em *Ciência e pensamento de sentido*:

É que se pode representar a arte, como um setor da atividade cultural. Nesse caso, porém, nada se percebe da sua essência. Encarada em sua essência, a arte é uma sagração e um refúgio, a saber, a sagração e o refúgio em que, cada vez de maneira nova, o real presenteia o homem com o esplendor, até então encoberto, de seu brilho a fim de que, nesta claridade, possa ver, com mais pureza, e escutar, com maior transparência, o apelo de sua essência. HEIDEGGER, 2008^o, p. 39).

Silva (2013, p. 144-145), no texto *O sentido da música no pensamento de Martin Heidegger*, destaca que o que move o poeta é o entusiasmo que faz com que “se desprenda do conforto das referências cotidianas e aceite a dor de saber que a palavra é o devir de uma polifonia polissêmica”. Esse aceite só pode se dar mediante um pensamento que se mantém na vizinhança do não-dito, orientado pela escuta, mantendo-se aberto ao campo de possibilidades de significações. Essa escuta, termo que o autor destaca dos textos do próprio Heidegger, sugere uma forma de aproximação, um pressentimento permanente, do campo de indeterminações da linguagem. Destacamos aqui que, ao sair dos limites do pensamento representativo, Heidegger abandona também o domínio da visão para falar do acesso ao indeterminado como escuta. O compromisso do pensamento e da linguagem não é primariamente com a visão, sempre associada ao encaminhamento teórico, mas com a escuta das indeterminações do ser que habita a linguagem (SILVA, 2013, p. 142). Como se sabe, a visão é o sentido associado à razão, ao pensamento lúcido, à percepção conduzida pelo intelecto. A escuta, por sua vez, é errante, estando associada à percepção de condições imprecisas, como o fenômeno da noite.

Essa proposição da escuta também aproxima o pensamento poético e a música. Não por menos, Heidegger admitiu uma hierarquia

entre as artes, dando destaque à música. Ela teria, assim como a poesia, uma necessária aproximação com o modo de apreensão do ser na dimensão do não-dito. Silva (2013, p. 140) destaca que a música é tomada, na obra *A caminho da linguagem* (HEIDEGGER, 2003), como *logos (mousiké)*. Entendamos que esse *logos* é associado a um pensamento ampliado para além da pretensão teórica. A música ganha esse status no pensamento heideggeriano porque ela seria a expressão mais imediata da categoria tempo. Destaquemos, portanto, a importância do tempo no pensamento sobre a linguagem.

Em *Ser e tempo*, Heidegger (1998) diferencia o nível ôntico, focado no ente que se dá à linguagem, do nível ontológico da linguagem. A condição ontológica é remetida à nomeação do ente pelo ser que, não obstante, escapa à determinação. O movimento ôntico pretende submeter as coisas (*phýsis*) à unidade e imobilidade do conceito (SILVA, 2013, p. 135). Isso se dá em uma temporalidade cotidiana, em que mantemos relações instrumentais e habituais com as coisas. Há, no entanto, uma temporalidade ontológica, caracterizada pelo vir-a-ser que caracteriza o envolvimento *ekstático* do humano com o mundo.

Para Heidegger, paralelamente ao conhecimento científico associado ao termo *Erkenntnis*, se apresentam os termos *Erkennen e Wissen*, o primeiro mais associado a algo como uma consciência tácita e não especializada do mundo, sendo o sentido de *Wissen* mais próximo de saber, conhecer que preserva a verdade. A esse respeito, Inwood (1999, p. 21) destaca a distinção que Heidegger faz de um mero conhecer como representar algo (*kennen*) e um conhecimento genuíno (*weiss*), como o transmitido por uma obra de arte. Esse conhecimento mantém, em caráter latente, a busca para além da definição. É esse caráter inconcluso a base do envolvimento *ekstático* do homem, um querer ir para além de si mesmo, pela qual se expõe à abertura do ente, como aquela posta na obra, afirma Heidegger (2010, p. 173).

A condição *ekstática* instala uma relação errante com o ser, de esquecimento. Ela foi ignorada pela lógica da representação, própria do pensamento moderno, amparado na ilusão de pleno desvelamento do objeto. No texto *Que é uma coisa*, Heidegger (1987, p. 108) destaca que o pensamento cartesiano inaugura uma posição do sujeito peculiar, em função do qual “todas as outras coisas se determinam agora como tais”. As coisas recebem, no pensamento moderno, a sua coisidade, tornando-se aquilo que, em relação ao sujeito, “permanece

como um outro, que está em face dele como *objectum*". Para superar essa condição, é necessário um pensamento que volte a se colocar na dimensão da temporalidade, diante das possibilidades de um vir-a-ser que escapa do comportamento teórico redutor pretendido por esse sujeito.

A relação temporal com o mundo é que permite ao humano tomar a linguagem para além da sua função comunicativa. A relação temporal não se dá orientada para o futuro (tradição ôntica, metafísica), mas a partir do futuro com suas possibilidades (tradição ontológica, devir). No primeiro caso, o presente, orientado pelo passado, encaminha para o futuro. No segundo, o devir, sugerido pelo futuro, fecunda o passado e o presente. Essa temporalidade é experimentada pela poesia e pela música, que quebram as relações familiares e cotidianas com o mundo, baseadas no caráter instrumental, evitando o direcionamento ao comportamento teórico. Como destaca Silva (2013, p. 144), "o estranho na poesia expressa a separação delirante do poeta em relação aos sentidos cotidianos que estão aderidos às palavras...".

Podemos, portanto, repensar o conceito de linguagem a partir das reflexões heideggerianas. Há uma linguagem em sentido corriqueiro, entendida como expressão e representação da realidade, cujo destino é a função comunicativa. Por outro lado, há uma linguagem que se insinua sobre o ser prevendo sua indeterminação, dando visibilidade ao distanciamento entre significado e coisa. Essa linguagem, segundo Silva (2013, p. 142), resguarda uma não síntese entre palavra e coisa nomeada. Trata-se da linguagem da obra de arte. As obras de arte não são redutíveis ao esgotamento de sentidos operado pelo comportamento teórico. Nas palavras de Silva (2013, p. 139), não operam necessariamente uma síntese finalista. Na perspectiva da linguagem ampliada, ela materializa o devir e atualiza a desautorização da pretensão do sujeito cognoscente. Nela, qualquer obra é um inacabado que carrega a promessa da produção poética.

Não existe algo como a música (?)

A radicalidade das proposições de Small sobre o tratamento dado à música no espaço contemporâneo está expressa em uma das primeiras páginas do livro *Musicking: the meanings of performing and listening*,

quando nega existência à música: “não existe tal coisa como a música”¹ (SMALL, 1998, p. 2). Aqui já podemos interpor um problema: do fato de negá-la como coisa, não é possível inferir sua não existência. Negar existência a algo exige uma ampla e bem justificada argumentação ontológica, especialmente quando esse algo é percebido no campo da materialidade. O autor continua: “música não é uma coisa, mas uma atividade, algo que as pessoas fazem”² (SMALL, 1998, p. 2). Essa assertiva nos leva a compreender que o que o autor busca, de fato, é questionar não a existência da música, mas a tomada do fenômeno musical a partir de uma representação, o que fica claro na crítica que faz na sequência, direcionada a uma característica do pensamento, quer seja, o de partir da ideia de essência de algo e, por abstração, atribuir-lhe um nome e um conceito - armadilha da reificação -, o que faz o autor concluir que a coisa música é não mais que uma abstração da ação.

Cabe apontar, contornando qualquer resto de dúvida, que toda ação produz e seu produto está imediatamente conduzido à existência. Esse é mesmo o enigma da obra: antes de ser submetida a qualquer comportamento teórico, ela é algo lançado no mundo, independente das forças e dos movimentos pelos quais foi produzida. Ainda que carregada de indeterminações, ainda que não subsumida a coisidade à critério da definição, a música é, assim como qualquer outra materialidade, gerada em um comportamento poético.

A intenção do autor, claramente colocada nesses fragmentos e como ponto de partida e pano de fundo para toda a discussão realizada na obra *Musiking...*, reflete uma ideia remota na história da música ocidental. Poderíamos situar uma questão muito similar nos argumentos céticos de Sexto Empírico (*apud* ROEDER, 2014), no século III d.C., quando em *Contra os Músicos*, conclui a não existência da música. A diferença fundamental da provocação de Sexto Empírico para a de Small pode assim ser delimitada: enquanto no segundo precisamos avançar para a crítica à reificação para compreendermos de qual música estaria tratando quando nega sua existência, no texto do primeiro, já no primeiro parágrafo, é anunciado o alvo de sua negatificação, a saber, a música na sua dimensão teórica, dita como ciência musical, sobre a qual se debruçavam os antigos gregos, especialmente sistematizada nos escritos do teórico Aristóxeno.

1 “There is no such thing as music”.

2 “Music is not a thing at all but an activity, something that people do”.

Sexto Empírico estava às voltas com um campo de discussões teóricas que envolvia: a concepção pitagórica de música, marcada pela justificativa de utilidade prática da música derivada da intenção de harmonização do humano e da sociedade a partir da ideia de harmonia do cosmos, amplamente defendida por Platão; a forte marca do *ethos* musical, ou seja, da ideia de necessidade da música na modulação dos sentimentos e comportamentos dos humanos, intimamente relacionada com a formação moral e o prazer racionalizado, necessários ao homem livre, como no pensamento aristotélico; ao lugar central da música como ciência autônoma, desvinculada de pressupostos metafísicos, na teoria de Aristóxeno. O conjunto dessas ideias, não obstante suas diferenças, revelava um pressuposto não questionado antes da interposição do pensamento de Sexto Empírico: a dicotomia entre a música como atividade prática e o trabalho intelectual produtor de algo como uma ciência musical. Na Grécia Antiga, era depreciativo fazer uso dos instrumentos musicais, tarefa para os práticos e para aqueles que não podiam ascender ao papel do “músico”, alguém capaz de conhecer a teoria musical e, a partir dela, desenvolver uma fruição adequada e julgar as diferentes melodias (ROEDER, 2014, p. 34).

Sexto Empírico teve como foco, na obra *Contra os matemáticos*, que incluía o texto *Contra os músicos*, uma crítica a essa centralidade da teorização, quase sempre marcada por dogmatismos, na educação grega (ROEDER, 2014, p. 46), que resultou uma positivação da dimensão prática da música (*mousiké*). Quando, portanto, os argumentos céticos de Sexto Empírico conduzem à afirmativa de que a música não existe, fica evidente qual música ele tem em mente, a saber, a música teórica distanciada do fazer musical dos práticos e inacessível ao cidadão não livre. Nesse aspecto, podemos reconhecer uma aproximação das intenções de Small ao pensamento de Sexto, sendo que ambos pretendem ampliar a música, rompendo os limites a ela impostos pelas teorias e representações, e colocando em evidência a música como acontecimento que se dá sempre numa dimensão espaço-temporal. Essa dimensão foi historicamente excluída, julgada, pejorativamente, como algo menor, menos digno que a complexa música derivada do esforço intelectual.

Guardadas essas aproximações, é necessário manter preventivamente a problematização de uma negatificação feita, ao que parece, em sentido mais genérico e ontológico, por Small na assertiva “não existe algo como a música”. A argumentação contra a música

está embasada em uma segunda assertiva – a música é uma atividade e não uma coisa –, justificada na crítica ao hábito de se pensar por abstração.

Não obstante a evidente inclinação do autor à problematização da coisificação da música, evidenciada na sua crítica à reificação, lemos na continuidade do texto: se não existe uma coisa como a música, a pergunta pelo seu significado não é possível (SMALL, 1998, p. 3)³. Vejamos: talvez a forma mais coerente da questão, na própria tendência argumentativa do autor, seria “se não existe a música como coisa, a pergunta pelo seu significado (genérico) perde sentido”. Tanto é assim que o próprio autor sugere a readequação da questão na sequência: “qual o significado desta obra musical”. Essa reformulação permite redimensionar, mais uma vez, a sua intenção: evitar partir de uma música como conceito legitimado materializado na linguagem na forma substantiva, a música em sentido genérico, o que induziria a pensar as músicas como, simplesmente, obras musicais. A obra, nesse caso, já teria incutida a música coisificada, o que a impediria de ser vista como algo em processo, sujeito a atravessamentos, intercorrências, desnaturalizações, enfim, mudanças. Isso fica ainda mais evidente na crítica que apresenta sobre a unanimidade dos estudiosos da música a respeito de que a essência e o significado da música possam ser encontrados “naquelas coisas chamadas obras musicais”⁴ (SMALL, 1998, p. 4).

A obra, tornada representante legítima do fenômeno musical, nada deixaria restar de indeterminação nisso que, apesar da abstração e da linguagem, continua a ser fenômeno, não estático, não contido, não acabado. Essa parece ser a preocupação central de Small, o que torna seu ponto de partida e seu caminho argumentativo problemático. Não se trataria, desde o início, de negar existência à música, mas de denunciar seu tratamento dentro de um campo constricto de sentidos exigido pelo pensamento representativo.

Em outros termos, e retomando as reflexões heideggerianas, a música não é algo como uma coisa dada em uma síntese finalista e nem uma linguagem carreadora de sentidos. No entanto, essa negatividade

3 “If there is no such thing as music, then to ask ‘What is the meaning of music?’ is to ask a question that has no possible answer”.

4 “It is that the essence of music and of whatever meanings it contains is to be found in those things called musical works”.

não pode ser traduzida em inexistência. Pressupomos que seja isso o que Small pretendeu, de fato afirmar: a música não existe dentro da contenção de uma determinação, não se submete à coisidade, não é apreensível a um exercício de abstração. Mas a música acontece, sendo produzida e reproduzida a todo instante. Isso se evidencia pelo modo verbal como intitula o texto – *Musicking* –, apontando para a condição de existência que ele impõe à música: a temporalidade.

Retomemos: a temporalidade ontológica prevista por Heidegger é justamente a condição de extensão do ser das coisas para além da abstração. O caminho heideggeriano prescindiu da negação de existência para reafirmar a condição temporal. Ao contrário, ao reconhecer a necessidade de um pensamento que se instala no vir-a-ser, expandiu a existência e a experiência que se pode fazer dela. Nesse sentido, a música não somente existe como provoca, assim como a poesia, uma suspensão do limiar entre dito e não-dito, palavra e coisa, objeto e indeterminação. Esse status conferido à música tem a ver justamente com a manifestação temporal de sua materialidade, de forma que Heidegger concordaria: não existe a música, fora dessa dimensão temporal.

A dificuldade em manter a negativa de existência da música é tão controversa que até mesmo Small, depois de a ter defendido, afirma: “a natureza fundamental e o significado da música não residem em objetos, nem mesmo em obras musicais, mas em ações, naquilo que as pessoas fazem”. Antes negou uma natureza e um significado à música; agora, os anuncia como derivados da ação humana. Essa retomada da possibilidade de existência da música, sobre outra perspectiva, é anunciada na sequência: o autor segue defendendo que é somente compreendendo o que as pessoas fazem quando participam de um ato musical que podemos acessar sua natureza e a função que ela cumpre na vida humana. A suposta natureza da música, a esse ponto reafirmada, só pode ser dada no campo das justificações: é preciso que ela seja lida e compreendida no seu concatenamento com a vida social, vinculada à funcionalidade nesse contexto, à utilidade. Curiosamente, em *Sexto Empírico*, uma das refutações da existência da ciência musical se desenvolve a partir da negação de sua necessidade ou utilidade. Em Heidegger, por sua vez, a música é afirmada a partir da suspensão de uma síntese funcionalista.

Em síntese, o ponto central da crítica de Small não está expresso, necessariamente, em suas proposições centrais, mas nos elementos que traz como trabalho argumentativo contra a teorização da música e a favor da sua prática. Nesse sentido, se aproxima perfeitamente: das críticas e do sentido da assertiva “música não existe” adotadas por Sexto Empírico; da inexistência da música fora da condição temporal e da sua inesgotabilidade na representação, defendidas por Heidegger. De outra perspectiva, deles se distancia quando volta a buscar uma compreensão para uma verdadeira natureza da música, oferecendo desdobramentos dogmáticos, como quando nega à obra um sentido não restritivo à condição de objeto, produto da abstração. Para Heidegger, as obras de arte dão prova do escape possível da concepção utilitarista do mundo. Jamais poderiam, dessa perspectiva, ser vistas como meros acervos, comunicação do já dito, linguagem atrelada aos sentidos estabelecidos. A obra, para Heidegger, jamais deixa de dar visibilidade a um acontecimento, guardando sempre a possibilidade de se insinuar no mundo como uma ruptura na relação habitual, instrumental ou teórica, do humano com as coisas. A obra musical, nesse sentido, jamais estaria à serviço de uma mera reprodução de significados ou de uma redução a uma relação meramente instrumental. Ela se inscreve no tempo e dele dá testemunho.

Desse ponto de vista, o problema não está na obra como existente, mas no assalto à sua condição ontológica, à sua dinamicidade e sua penetração no dizer polissêmico. Respondendo às provocações assertivas de Small: seria preciso olhar para a obra não como algo estanque cativo do valor simbólico e do universo de significações a ela imposto. Além da permanência sugerida pela aura a ela atribuída nos museus, há uma insinuação temporal que sugere que seus efeitos não possam ser totalmente previstos, sequer suas formas de apreensão determinadas.

Essa positivação da obra e da existência da música só pode ser feita, no entanto, a partir da superação da dimensão determinante da linguagem. É pela saga do dizer, a permanência do não dito, que a música e a obra podem ser tomadas como existências para além da restrição da temporalidade ôntica: a música é, acontecendo e contornando a determinação, como, ao que parece, queria Small.

A música não é linguagem (?)

No texto *Fragmento sobre música e linguagem*, Adorno (2008, p. 167) sugere: “a música assemelha-se à linguagem. [...] Contudo, música não é linguagem. [...] Quem toma a música ao pé da letra como linguagem é induzido ao erro”. A música não tem relação direta com conceito, muito embora constitua elementos que, tal como os conceitos na linguagem, podem se singularizar, uma vez que “foram simultaneamente redimidos de seu caráter abstrato em virtude do contexto”. Não obstante, permanece uma diferença associada à intencionalidade dos fenômenos, a saber, a música não pretende comunicar significados, como a linguagem, muito embora represente a tentativa humana de nomeação: “a música aponta para uma linguagem desprovida de intenção” (ADORNO, 2008, p. 168). Para Adorno, apesar dessa distinção, a música não se separa definitivamente do intencional, mas também não se reduz à representação e à comunicação de significados: “como intenção absoluta, ela cessaria de ser música, e se converteria falsamente em linguagem. Intenções lhe são essenciais, mas apenas de maneira intermitente” (ADORNO, 2008, p. 169).

Comentando o texto adorniano em questão, Barros (2015, p. 215) destaca que “dar determinação a estados pulsionais internos, no sentido de torná-los motivos musicais e formas elaboradas, não é o mesmo que representar e descrever atributos lógicos de objetos”. A reflexão própria da música, apesar de disciplinada e totalizante, tem uma opacidade não comportada pelo conceito. É preciso que se compreenda essa diferenciação adorniana a partir da análise de acessibilidade a algo como um absoluto para o qual se inclina a linguagem, mas mais facilmente alcançável pela música. Para ambos, música e linguagem, o absoluto apenas se anuncia, escapando de cada intenção específica: “a linguagem intencional gostaria de afirmar de maneira mediada o absoluto, que lhe escapa em cada intenção específica, deixando cada uma atrás de si como finita. A música depara imediatamente com o absoluto, mas, no mesmo instante, ele ofusca...” (Adorno, 2008, p. 170).

De acordo com Barros (2015, p. 210), a disjunção entre signo linguístico e sinal sonoro foi o ponto de partida para se pensar a arte dos sons como uma espécie de linguagem autônoma e não representacional, um tipo de linguagem imediata e diferenciada. Essa ideia estaria presente tanto na relação da música com os afetos quanto na sua constituição a partir das relações numéricas, marcando

diferentes teorias sobre a música. Oposta à linguagem discursiva como “uma representação desnaturalizada, detentora de um conteúdo figurativo incapaz de traduzir fielmente sensações intensivas”, a música seria a linguagem capaz de deslindar os labirintos da alma.

Muitos dos escritos que relacionam a música e a linguagem, quer reforcem uma disjunção ou uma aproximação, partem da questão de uma concepção de linguagem atrelada à significação e comunicação de significados. Dessa forma, a análise de princípios ou formas comuns entre música e linguagem preveem a possibilidade ou impossibilidade de a música desempenhar tais processos. Quando Adorno afirma que a música não é uma linguagem, imediatamente conduz a argumentação para esse caráter intencional aderido à linguagem. É afirmando aspectos comuns e negando a estrita intenção, que admite uma certa ambiguidade à arte dos sons. Ao mesmo tempo em que na música se constituem elementos similares a conceitos, que acabam por constituir a forma musical, fica resguardada sua proximidade com uma dimensão desacoplada do interesse imediato de significação.

Desde o pensamento filosófico moderno, como em Descartes e Rousseau, passando pela análise biológica de inspiração darwiniana, em que música e linguagem tinham origem comum, a linguagem que se tinha em vista era eminentemente comunicativa. A expressão de emoções, defendida por Herbert Spencer estava também baseada em uma funcionalidade comum entre os fenômenos. Quando, em meados do XIX ganha espaço a hipótese de distinção, as questões sobre a música incluíam sua capacidade de denotar, a possibilidade de se constituir apenas como metáfora, a acessibilidade a algo mais próximo do absoluto impedida à linguagem representacional, a autonomia garantida pelo caráter formal que passa a ter na contemporaneidade desvinculando-a do estrito papel de significação e expressão. Estudos recentes, desenvolvidos dentro de abordagens biológicas, analisam o estrato morfofisiológico comum envolvido em ambos os fenômenos e, muitos deles, partem da dificuldade de comunicação de humanos para analisar o papel da música no desenvolvimento cognitivo. Notemos, portanto, que está implícita nessas questões, de natureza comparativa, uma ideia de linguagem própria da modernidade que se arrastou ao espaço contemporâneo, reduzindo-a a seu caráter instrumental e de representação da realidade.

O pensamento de Heidegger, anteriormente descrito, demarca a destinação ampliada da linguagem que se desenvolve amplamente no pensamento contemporâneo, especialmente nos escritos de Wittgenstein, Levinas, Derrida e Agambem. A concepção de linguagem como veículo de objetos dados à consciência e traduzido pelo estigma do signo, apartado do referente, perde força. Portanto, a pergunta “música é linguagem?” deve ser reconduzida diante da pergunta “o que é linguagem?”. Se a concepção de linguagem sobre a qual a primeira questão se apoia já está desnaturalizada, teremos que, em nossas especulações, primeiramente assumir uma definição de linguagem para negativarmos ou positivarmos aproximações e distanciamentos na análise dos fenômenos musical e linguístico.

Vimos que Heidegger já apontava para uma linguagem não reduzida a uma síntese finalista, o que exige desprendê-la dos referenciais comuns utilizados para defini-la, como a relação signo-referente, ou significante-significado. Derrida em *Gramatologia* (1999) colocará em questão a ideia de linguagem como a comunicação de algo dado como plena presença: “a linguagem acha-se ameaçada em sua vida, desamparada, sem amarras por não ter mais limites...”. A linguagem nem se reduz a essa dimensão da plena presença, nem tampouco é levada para os recônditos do absoluto. Analogamente à associação entre visão e representação clara e distinta e escuta próxima da ocultação, podemos situar a separação entre fala, como comunicadora de sentidos, regulada pelo *logos*, e escritura, colocada à serviço de um pensamento submetido à clausura metafísica. O que Derrida chama de transbordamento da linguagem, como necessidade de superação dos limites da linguagem impostos pelos conceitos a ela atrelados, se dá a partir da escritura que ganha uma dimensão mais ampla que a própria linguagem.

Operando por oposições binárias, a fala comprometida com o discurso metafísico privilegia sempre um dos pontos da oposição, reconhecendo ali a presença do sentido. A linguagem, nas concepções mais disseminadas, reproduz essa metafísica da presença, sendo instrumento de representação do sentido dado na fala. Haveria, portanto, uma linguagem com fim último de sistematizar algo dado na anterioridade da linguagem. Quando, no entanto, se parte de uma significação para buscar sua origem, ou, em outros termos, quando se busca a adequação entre significante e significado, se fará não mais que a remissão do significante a outro significante, uma vez que esse

ponto originário da linguagem permanecerá opaco, uma não presença, contrariando as pretensões do pensamento metafísico (FREIRE, 2010). Isso não significaria o fracasso da linguagem, mas sua ampliação pelo reconhecimento de própria condição originária: apaga-se, segundo Derrida (1999, p. 8), “o limite a partir do qual se acreditou poder regular a circulação dos signos, arrastando consigo todos os significados tranquilizantes...”. É por protagonizar esse reconhecimento que a escritura forçará a ampliação do conceito de linguagem. Discutindo essa passagem da *Gramatologia*, Freire (2010, p. 15) destaca:

A escritura é a denúncia de que todo significado não passa de um significante que em determinado momento apenas assume o efeito de significado, é a constatação de que não se pode sair de uma remessa sem fim de significante a significante e, nesse sentido, podemos reconhecer o advento da escritura como advento do jogo, sendo impossível encontrar um lugar fora dele onde se possa regular essa remessa sem fim.

Desnaturalizada essa relação entre significante e significado, entre linguagem e presença a ser representada, abre-se espaço para a desconstrução das oposições binárias. Se a oposição se dava destacando-se o privilégio de um dos termos, que parecia estar mais próximo do significado, a desnaturalização da presença coloca ambos em paridade. É nesse sentido que Derrida conduz o pensamento para a alteridade: nada mais está rebaixado como derivado de um sentido original. Nas palavras de Freire (2010, p. 20), com o alargamento da noção de escritura, Derrida aponta “para uma maneira de pensar que se afasta das oposições binárias, aproveitando os tremores inerentes aos supostos conceitos universais para fazer o pensamento continuar pensando”.

Os signos da linguagem enfrentam os mesmos desafios que a música, diante da obstinação da consciência que busca o sentido a qualquer custo para comunicá-lo na forma de uma representação. Esse é mesmo um efeito redutor próprio do comportamento teórico. Em *A voz e o fenômeno*, Derrida (1994, p. 111) destaca que a eficiência e a forma dos signos, não prometendo nenhum conhecimento, “só podem ser consideradas como não-sentido (*Unsinn*) se não se definiu previamente, segundo o gesto filosófico mais tradicional, o sentido geral a partir da

verdade como objetividade”. Sem esse gesto, seria necessário considerar como não-sentido “toda linguagem poética que transgredisse as leis dessa gramática do conhecimento”. Há na música, como forma de significação não discursiva, “recursos de sentido que não fazem sinal para um objeto possível”.

Voltando à nossa questão “a música não é linguagem?”, nesse contexto, parece ficar sugerida a necessidade de pensá-la a partir do ultrapassamento da linguagem regulada pela clausura metafísica. Se a linguagem for pensada ainda na perspectiva desses limites, comprometida, portanto, com a lógica da representação e da função comunicativa, diríamos: a música não é linguagem, mas por situar o pensamento no tempo, confere à linguagem o caráter do dizer polissêmico. A condição temporal, amplamente defendida no pensamento heideggeriano, nos daria a música como fenômeno que escapa aos limites da linguagem na condição em que é somente *sendo*, não admitindo estagnação em um campo de significações reproduzíveis. Se, de outro lado, a linguagem estiver ampliada pela inesgotabilidade de sentidos e para além das lógicas binárias fundadas no significado-significante, superando qualquer síntese finalista, talvez possamos arriscar uma vizinhança com o fenômeno musical. Em outros termos, diríamos, música é essa linguagem que reconhece seu inacabamento e sua constante possibilidade de inauguração de sentidos. Na medida em que a linguagem admite as derivações impostas pelo comportamento poético, diríamos, música é linguagem.

Oposições binárias na linguagem e princípios de exclusão

Oposições binárias são como que acidentes que irrompem na linguagem reduzida à representação. São esses acidentes que ganham destaque no pensamento de Derrida (1991, p. 125-129), sendo readmitidos na especulação filosófica desprovidos de sua condição negativa, parasitária.

Retornamos, a esse ponto, às dicotomias apresentadas no início desse texto: A razão é diurna, como a visão. O instinto e a imaginação são noturnos, como a audição. O dia é sagrado. A noite é profana. A lucidez é do dia. A loucura é da noite. A humanidade é diurna. A animalidade é noturna. Teríamos uma tese a desenvolver para cada um

desses binarismos. Todas essas sentenças denunciam um modo de pensar que positiva um dos termos e deprecia o outro. Além disso, a afirmação de um é feita a partir da acusação de uma falta no outro, o que define o caráter excludente: noite é o que não tem luz; instinto e imaginação é o que está desprovido de razão; louco é o que não tem lucidez e não é capaz de mediar seus instintos pela razão; animal é aquele que não tem razão, mediação de instinto, linguagem e consciência da morte. Notemos que essas oposições binárias não dão um conceito afirmativo de algo sem antes ter operado uma negação. Ocorre que tanto a negação, quanto a distinção e a nomeação de uns e outros são meros desdobramentos dos recursos linguageiros habituais. O fato de não conseguirmos formular um conceito inequívoco sobre o que é humanidade, sem recorrermos a uma operação comparativa entre os supostos humanos e não humanos, aponta para essa redução. Só podemos falar de humanidade partindo de uma ideia pré-estabelecida sobre o que é humano.

As oposições binárias perduram persistentemente no discurso ocidental. A que mais chamaria nossa atenção, no decurso de nossas reflexões, seria a disjunção entre música e prática musical, ou ciência musical e prática, em pauta desde a antiguidade clássica até algumas abordagens contemporâneas da música. Vale destacar que a música racionalizada, ou ciência musical, se restringia ao acesso dos homens livres na antiguidade, sendo a dimensão prática depreciada. O que importa para nós, nessa consideração, é a hipótese de que essa dicotomia se funda no mesmo princípio de exclusão que permite diferenciar humano e animal, livres e escravos, homens e mulheres, selvagens e civilizados, racional e louco, criança e humano plenamente desenvolvido. Uma vez estabelecida essa disjunção e a fronteira entre aquilo que está dito na forma positivada e aquilo que deriva da exclusão, os nomes estando dados, qualquer condição material e situação fática será analisada do ponto de vista da legitimidade de um e depreciação de outro.

É assim que a música, tomada como fenômeno humano, será negada não somente a outros viventes, mas a todo humano que não satisfaça as condições para atingir o *logos* necessário para dimensioná-la. Não à toa, selvagens, escravos, mulheres foram excluídos, cada um a seu modo e tempo, dos acontecimentos do fenômeno musical. Destaquemos: todos esses seres assim nomeados estão mais próximos da natureza que os homens livres, racionais, produtores de projetos existenciais. A animalidade pulsa na irracionalidade do selvagem, no instinto do

escravo, no devir orgânico da mulher. Não é mero acaso terem sido deslocados para a dimensão noturna, com suas magias, seus instintos aflorados, seus ritmos alucinantes. Daí, a dificuldade de reconhecer nas musicalidades dos selvagens não mais que vocalizações instintivas sem sentido.

Não é difícil compreender o porquê de a condição de existência da música animal ser muito mais naturalmente aceita por povos imersos em cosmovisões não orientadas por um pensamento baseado na lógica da exclusão. Sendo também coparticipantes de uma dimensão julgada negativamente, compartilham entre si uma facticidade do mundo subsumida nos exercícios de razão e de linguagem que orientam a cosmovisão hegemônica. A título de exemplo, nos valem da citação da fala de Apim Frahô, registrada por Aldé (2013 *apud* PUCCL, 2017, p. 120):

Todos os pássaros cantavam, todo bicho: macaco, seriema, ema, todo o bicho que você pensar que tá em cima do planeta tem a música deles. Não tem um bicho pra você dizer assim que eles não cantam. Cada tipo de música foi ensinado por um bicho diferente.

Se nós negamos o fenômeno musical a outros vivos, talvez seja porque reduzimos a música ao nível da restrição operada na linguagem. Krause (2013, p. 136), fala sobre nossa resistência à musicalidades estranhas a nossos critérios: “nós avaliamos o que é considerado ‘musical’ em nosso mundo e rejeitamos o que não é. Aplicamos um filtro crítico que elimina os sons ‘estranhos’, selecionando aqueles que pertencem à paleta musical de nossa preferência”. Citando as restrições impostas à música durante os movimentos civilizatórios, e mesmo à cultura ocidental nos tempos medievos, Krause (2013, p. 132) destaca os povos africanos Ba’Aka, cuja música foi duramente julgada até bem pouco tempo atrás: “em seus primeiros contatos com missionários europeus, foram energeticamente dissuadidos de tocar suas músicas ancestrais”. Há, nas performances dos Ba’Aka, segundo o autor, uma conexão com os ritmos florestais, as vocalizações de insetos e anuros, os solos vocais de pássaros e as interrupções ocasionais dos mamíferos. A complexa produção sonora formada pelos sons animais e dos Ba’Aka resultava em uma biofonia rica em texturas sonoras, ritmos intrincados, consonâncias e dissonâncias e harmonias radiantes (KRAUSE, 2013, p. 124).

Pucci (2017, pp. 107-108), elenca alguns registros a respeito de impressões dos colonizadores sobre a música indígena no Brasil. Destacamos: “desagradáveis buzinas acompanhadas de sofríveis gritos”, de Fonseca (1775); “marchando ao som das trombetas de que sacam alguns sons sem nenhuma harmonia”, de Guimarães (1844); “canto é um modos de dizer, pois que mais se avizinha da imitação de gritos ou rugidos de animais do que de uma música qualquer como nós entendemos”, de Boggiani (1892). A esse respeito, contrapõe a consideração de Caméu (1977 *apud* Pucci, 2017, p. 109):

Em se tratando de música, não admitem que o índio seja capaz de criar uma linha melódica e, quando a encontram, lembram-se imediatamente de confrontá-la com outras músicas, ou determiná-la logo como consequência de uma influência qualquer. Quando não pensam em negar-lhe autenticidade e ainda pôr em dúvida a capacidade de quem a recolheu ou a grafou. O que se pode notar sempre é a desconfiança, a má vontade em aceitar o fato em si, em admitir o indígena com seus padrões e valores.

No texto *Da música em si e em sua relação com as palavras, as línguas, a poesia e o teatro*⁵, Chabanon, ao se perguntar se a música imita, destaca a possibilidade do significado da música como uma linguagem natural do homem. Nesse contexto, se pergunta: “com que intenção a natureza teria concedido essa linguagem natural ao homem e ao animal?” (CHABANON *apud* TOMÁS, 2011, p. 18). Essa especulação permite a consideração de que o autor tenha como pressuposto, além de uma intencionalidade na natureza, a extensibilidade da linguagem musical aos animais: “constato que o charme dessa arte não existe apenas para os dotados do entendimento e da palavra, uma vez que os animais também são sensíveis a ela. Esse instinto musical é reconhecido nos gatos e nas aranhas” (CHABANON *apud* TOMÁS, 2011, p. 37).

Logo após especular sobre a percepção sonora de várias espécies animais, compara o que considera um instinto musical em animais e crianças: “o instinto musical reconhecido nos animais é ainda mais sensível em uma criança recém-nascida. Essa frágil criatura, cuja razão está, por assim dizer, como os membros, envolvida nos linhos da

5 Texto de Chabanon (1785) traduzido por Lia Tomás e publicado como parte da obra *A procura da música sem sombra*, em 2011.

infância, experimenta os sons antes mesmo de ter uma ideia clara e distinta...”

Sobre os selvagens, considera: “se nos transportarmos para as florestas onde habitam os povos ferozes e indisciplinados, lá também encontraremos a música, companheira inseparável do homem e, como ele, reduzida aos instintos mais selvagens”. E, logo após, acrescenta: “a incoerência do canto e das palavras é percebida nas canções dos negros que habitam nossas colônias, os quais transformam em canto todos os eventos que presenciam. Todavia, seja o evento sinistro ou feliz, a canção não deixa de ter o mesmo caráter” (CHABANON *apud* TOMÁS, 2011, p. 39-40).

No entanto, se Chabanon vai ao que parece considerar uma primitividade da música, entre selvagens, animais e crianças, não é para positivá-la, embora seja esse o efeito de seu pensamento, mas para demarcar um limiar entre a música rudimentar e a música produzida por humanos que se dão a tarefa de ultrapassar as dificuldades impostas pela sua razão, diante do indeterminado. Uns cantam com seus instintos, outros produzem música mediada pelas provocações de sua razão. Isso justifica sua assertiva inicial no texto, apresentada antes de qualquer tematização da música primitiva de animais e selvagens: a música se torna arte quando se torna uma propriedade do espírito. Os procedimentos que conferem sentido ao som é que caracterizam a criação musical humana.

Não é incompreensível que cantar tenha sido algo desprezível diante da tarefa do humano músico. Cantar é carnal. Loucos, crianças e animais cantam... Mulheres cantavam nos cantos escuros da noite... Os povos aborígenes australianos cantam a paisagem como forma de se identificarem suas tribos e se localizando no mundo. Mas a música, que é perfeitamente humana, produzida na elevada existência dos seres que conhecem e depuram o mundo pela inteligência, não poderia se reduzir a uma simples materialização de vozes desses seres a quem falta o plenamente humano, o humano em estado positivo... Somente o homem inspirado, iluminado pela verdade revelada ou pela clareza de sua razão, poderia constituir o pleno da música, a música verdadeira... Cantar é da ordem de um mundo primordial, muito aquém do fetiche da obra. O canto que ganha legitimidade passa pela composição, pelos arranjos estruturais da polifonia, pelo uso da voz como instrumento.

Cantar ganha status de linguagem que comunica sentidos ou eleva, pela captura dos afetos, o espírito humano.

Anthony Seeger (1977, p. 54), ao investigar os índios Suyá, menciona que nestas tribos as canções seriam ensinadas diretamente pelos animais, cujos nomes aparecem citados nas letras das músicas: "Isto se explica pelo fato de se acreditar que toda música é aprendida com os animais, cuja linguagem os cantores-compositores têm um dom especial para ouvir e entender".

Não obstante a materialidade desses fenômenos, a dicotomia entre animal e humano, que se desdobra na exclusão dos primeiros dos domínios da linguagem, da razão, da música, da consciência da morte, perduram. Mantêm-se também as associações entre os desqualificados da plena humanidade, loucos, crianças, mulheres, primitivos, e a animalidade excluída. A injúria da nomeação do outro visando a positivação da própria condição de humano é o ponto de partida das reflexões que Derrida apresenta em seu outro texto *O animal que logo sou*. Nomear o outro é uma forma de poder que visa a sua contenção em um lugar não mais compartilhável, estabelecendo-se o que ele denomina uma fronteira abissal entre o humano e o animal. Usa o termo *animot* como forma de destacar a ampla variedade de viventes não-humanos, reduzida em uma categoria única (DERRIDA, 2011, p. 88).

A esse respeito, o antropólogo Viveiros de Castro (1996, p. 88) também destaca que, para os povos ameríndios da Amazônia, não há termo similar à animalidade como definidor de uma categoria única para os viventes não-humanos. Segundo Viveiros de Castro (*apud* VALENTIM, 2013, p. 72), não há algo como um conceito de animal genérico e o humano pode fazer a experiência do mundo na perspectiva de outras formas viventes, por admitirem a indiferenciação e não a essencialidade humana: "enquanto nós tendemos a conceber a ação de relacionar como um descarte das diferenças em favor das similaridades, o pensamento indígena vê o processo de um outro ângulo: o oposto da diferença não é a identidade, mas a indiferença".

Curioso notar que, do mesmo modo, povos nativos africanos desconhecem um termo único similar à música, fazendo referência ao fenômeno pelos termos "dança", "festa", "samba". De acordo com Pucci (2017, p. 118), "para muitos povos indígenas, não existe o termo 'música' nas suas línguas, mas há palavras para designar canto, instrumentos e

danças”. Só há sentido na música como processo, acontecimento. Por exemplo, segundo Bastos (*apud* PUCCL, 2017, p. 119), para os Kamaiurá, no lugar de um termo indicando conceito unívoco, existem os termos *maraka* (fazer música, cantar), *hopopytywo maraka* (fazer acompanhamento), *opy* (soprar), *hopomano* (bater), *homocini* (chocalhar) e *homoporyrym* (gitar). Notemos que todos os termos indicam ações relacionadas ao fenômeno musical e não elementos estruturais sugerindo a condição espaço-temporal do fenômeno.

Para os povos indígenas, a música se dissemina nas relações cotidianas com o mundo, os outros viventes, nos ritos, na continuidade entre mundo material e espiritual. As atividades dos xamãs, que contrariam a lógica da substancialidade e essencialidade do pensamento ocidental, incluindo a transmutação entre diferentes seres, são movimentadas pela canção. Mesmo os rituais de formação xamânica têm como base o canto dos animais e dos espíritos, como se vê no relato do pajé Dikboba (*Paiter Surui*), transcrito por Mindlin em *Vozes da origem*: “fiquei isolado, durante meses, numa pequena maloca, proibido de sair e de receber a luz do sol. [...] Eu era aprendiz dos espíritos, e deles, de sua boca, aprendia os cantos” (MINDLIN *apud* PUCCL, 2017, p. 58).

Quando falamos sobre música, imediatamente nos referimos à obra musical, encaminhando-nos, sem contorno, para aquilo que a música pode ser na dimensão humana. Mas, nessa dinâmica da representação, o que restaria das sonoridades originárias? Segundo Derrida, assumimos que o som bruto ou “la sonorité émanant de choses non vivantes, telles que le vent, la mer, les tremblements de terre, et même la pure matérialité technique de machines abandonnées à elles seules, non guidées pas des vivants, tout cela ne relève pas de la musique” (DERRIDA, 2003, p. 113).

Krause (2013), no texto *A grande orquestra da natureza*, evidencia também vários padrões musicais entre os animais, como a escala pentatônica nos solistas urutau e uirapuru e o jogo de repetição e variações no uirapuru-verdadeiro. Pelo estudo do que denominou biofonias, Krause conclui uma organização sonora surpreendente entre os animais, sendo que pássaros, insetos e mamíferos formam seu próprio nicho rítmico, espacial e de frequência: a combinação de sons biológicos nos ambientes naturais não é aleatória:

Cada uma das espécies que vivem ali tem sua própria faixa sonora preferencial – em contraste ou fusão com as outras – da mesma maneira que cordas, madeiras, metais e instrumentos de percussão partilham o território acústico em um arranjo orquestral (KRAUSE, 2013, p. 94).

No texto *La forme en musique*, Mâche (2012) dá importantes contribuições nesse sentido, ao discutir a busca incessante de critérios formais, ainda quando a música comporta instantes imprevisíveis que escapam a toda forma. Apresenta especial atenção aos sinais dos animais que revelam, segundo ele, possíveis e perturbadores fenômenos de convergência ou homologia com a criação musical humana. Destaca a existência de vários pássaros cantores que podem ser reconhecidos como músicos, a partir de dois critérios: sonoridades cuja pureza faz lembrar instrumentos agudos como a flauta e o xilofone; procedimentos idênticos àqueles que as culturas musicais humanas sempre exploraram, como a organização de motivos que corresponde a uma sintaxe fundada em um jogo de repetições e variações, enriquecido com transposições, acelerações, ralentandos e ornamentações. A identificação da música animal se faz, segundo Mâche, geralmente sem ambiguidade (MÂCHE, 2012, p. 266). Mâche segue explorando, além das formas altamente variadas do canto individual e das diferenciações regionais de subespécies, variadas modalidades de repetição e uma curiosa capacidade de imitação interespecífica, marcada, algumas vezes, pelo que parece ser um princípio de alternância formal. Conduzindo, a partir dessa especulação, ao reconhecimento da produção sonora dos animais como produção musical: se os pássaros cantores fossem animais-máquinas (“*animaux-machines*”), a distinção dos elementos repetidos deveriam corresponder a leis puramente estatísticas; se são músicos, as modalidades de repetição podem ser interpretadas como escolhas específicas e individuais.

Rodrigues (2008), em um texto que discute uma abordagem comparativa da fisiologia das estruturas morfológicas e comportamentais associadas à música, destaca que estruturas semelhantes presentes em diferentes espécies resultam não só uma competência para a linguagem como para a música. Segundo Rodrigues (2008, p. 15), a música tem estreitas e importantes relações com o funcionamento de diversos circuitos neurais: “estes não foram selecionados por vantagens adaptativas trazidas pela música, mas permitem, em última instância, sua criação e percepção”. A partir de considerações sobre origem

e extensão do fenômeno musical, encaminha: “se de fato a música tem envolvimento com tantos circuitos neurais, essa propriedade não pode ser uma exclusividade apenas da espécie humana, mas deve estar presente no cérebro de outros animais também” (RODRIGUES, 2008, p. 15).

Buscando exemplificações nessa linha, o autor menciona: estudos recentes que evidenciam semelhanças entre a melodia do canto dos pássaros e as melodias produzidas pelo humano; pesquisas com baleias que podem produzir sons rítmicos, de forma semelhante a composições humanas e com tonalidade definida, além de semelhanças explícitas com a obra humana, como o tamanho dos cantos, incorporação de elementos percussivos e intercalados com sons puros, repetições semelhantes a rimas, uso de intervalo entre nota próximo aos do humano, ainda que possuam extensão tonal que alcance sete oitavas musicais (RODRIGUES, 2008, p. 16).

Essas considerações nos levam a pensar sobre um certo ocultamento de condições dadas no mundo factual que contrariam as práticas excludentes da natureza e da animalidade, que operamos com o intuito de firmar um lugar central para o humano.

Considerações finais

Na perspectiva da Saga, o reconhecimento do não-dito provoca um necessário deslocamento da linguagem para além da funcionalidade a ela atribuída. Essa ampliação forja uma dimensão que acolhe o comportamento poético, demarcado pela condição temporal. É nessa dimensão que a música pode ser compreendida como um fenômeno existente, como um *musicar*, e que a obra é tomada sempre no seu inacabamento. A prática musical seria o emblema desse risco da indeterminação. Ela marca um devir possível protagonizado pela performance que pode subverter a forma, a ilusão da obra como determinada, a teoria estruturante. Se isso é possível, é porque a obra jamais pode se separar do tempo, ainda que sobre ela se tenha aplicado o esforço da imobilização. Os atravessamentos que qualquer obra pode provocar, as releituras que qualquer intérprete poderá fazer de uma partitura, essa potência mutacional, um incontornável risco de transformação são a manifestação das possibilidades do não-dito.

Também nesse espaço em que se desnaturalizam os nomes e conceitos que instituímos, voltamos a prever o compartilhamento com outros viventes, com as formas aberrantes da existência, que quisemos apartar da condição humana. Se a música é um “fazer musical” e não aquilo que cabe no conceito ou na ciência musical, já não estamos autorizados a negá-la para além de nossos domínios. Se estamos fazendo música, cada vivente poderá estar fazendo, em algum canto do mundo, sua arte sonora, ainda que não tenha pretensão ou modo de nomeá-la.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. Fragmento sobre música e linguagem. Trad. Manoel D. Bastos. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v.1, n.2, p.167-171, 2008.

BERROS, Fernando R.M. “Música e linguagem em Adorno”. *Dissertatio*, n.41, p.209-228, inverno 2015.

DERRIDA, Jacques. “Cette nuit dans la nuit de la nuit...”. *Rue Descartes*, n.42, *Politiques de la communauté*, pp.112-127, nov.2003, Disponível em <http://www.istor.org/stable/40978797>, acessado em 09/11/2015.

_____. *O animal que logo sou*. 2.ed. Trad. Fábio Landa. São Paulo: [Ed.Unesp](http://www.edunesp.org), 2011.

_____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FREIRE, Maria C. *Escritura e desconstrução da linguagem em Derrida*. 2010. Mestrado em Filosofia. Rio de Janeiro: PUC. Programa de Pós-Graduação em Filosofia.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá [C.Schuback](http://www.cschuback.com). Petrópolis: Vozes, 2003.

_____. *Ser e tempo*. Trad. Maria [S.C.Schuback](http://www.cschuback.com). 3ª Ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: [Ed.Universitária](http://www.eduniversitaria.com) São Francisco, 2008.

_____. *Ciência e pensamento de sentido*. In.: _____. *Ensaio e Conferências*. Trad. Emmanuel [C.Leão](http://www.cleao.com), Giovan Fogel, Márcia [S.C.Schuback](http://www.cschuback.com). 5ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: [Ed.Universitária](http://www.eduniversitaria.com) São Francisco, 2008ª. pp.39-60.

_____. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel [A.Castro](#). São Paulo: Edições 70, 2010.

INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*. Trad. Luisa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

KRAUSE, Bernie. *A grande orquestra da natureza: descobrindo as origens da música no mundo*. Trad. Ivan W. Kuck. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MÂCHE, François-Bernard. "La forme en musique". In CHANGEUX, Jean-Pierre (org). *La vie des formes et les formes de la vie*. Paris: Odile Jacob, 2012, pp.265-281.

PUCCI, Magda. *Cantos da floresta: iniciação ao universo musical indígena*. São Paulo: Peirópolis, 2017.

RODRIGUES, Felipe V. "Fisiologia da música: uma abordagem comparativa". *Revista de Biologia*, v.2, pp.12-17, jun.2008.

ROEDER, Sarah. *O Contra os músicos de Sexto Empírico: introdução, tradução e comentários*. 2014. Mestrado em Música. Curitiba: UFPR. Programa de Pós-Graduação em Música.

SILVA, José Eduardo C. "O sentido da música no pensamento de Martin Heidegger". In *Anais do Simpósio de Estética e Filosofia da Música*. Porto Alegre: UFRGS, v.1, n.1, 2013, p.134-150.

SEEGER, Anthony. "Por que os índios Suyá cantam para suas irmãs?". In VELHO, G. (Org.) *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

SEXTO EMPÍRICO. "Contra os músicos". Trad. Sarah Roeder. In ROEDER, Sarah. *O contra os músicos de Sexto Empírico: introdução, tradução e comentários*. Curitiba: UFPR, Programa de Pós-Graduação em Música, 2014. Dissertação de Mestrado.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1998.

TOMÁS, Lia. *A procura da música sem sombra: Chabanon e a autonomia da música no século XVIII*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

VALENTIM, Marco A. “Extramundandidade e sobrenatureza”: para uma crítica da antropologia filosófica. In *I Encontro de Fenomenologia: Fenômeno/Mundo*, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. *Maná*, v.2, n.2, pp.115-144, 1996.

Sobre os autores

Andreia A. Marin é professora associada do Instituto de Educação, Letras, Artes e Ciências Humanas da Universidade Federal do Triângulo Mineiro. Pesquisadora Colaboradora no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP de Ribeirão Preto (SP). Graduada em Filosofia/UFPR e Ciências Biológicas/USP. Dra em Ecologia e Recursos Naturais/UFSCar. Responsável pela disciplina de Filosofia e Educação na UFTM.

Marcos Câmara de Castro é escritor e Professor Associado do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP de Ribeirão Preto (SP), responsável pelas disciplinas: Canto Coral, Educação Musical e Etnomusicologia. Tem graduação (1983), mestrado (2001) e doutorado (2007) pela ECA/USP, aperfeiçoamento no CNSM-Paris, com bolsa CNPq (1988-1990) e pós-doutorado (2012-2013) na Universidade de Lorena, Nancy (França) com bolsa BPE/FAPESP. É líder do grupo de pesquisa (CNPq) EsTraMuSE: estudos transdisciplinares em música, sociedade, educação, e desde 2016 é pesquisador associado no projeto temático FAPESP 2016/05318-7, O Musicar Local: novas trilhas para a etnomusicologia.

Recebido em 16/07/2019

Aprovado em 10/08/2019