

Som, linguagem e significado musical

Paulo C. Chagas

University of Califórnia, Riverside
paulo.chagas@ucr.edu

Resumo

Nesse artigo investigo a compreensão e o significado musical a partir de diferentes pontos de vista. Primeiramente, apresento uma reflexão sobre a simultaneidade e polifonia como qualidades inerentes do fato musical. Em seguida, abordo as seguintes questões: (1) a oposição entre o som musical e o ruído como base para a elaboração de estéticas musicais; (2) a analogia entre música e linguagem e as teorias de semiótica musical fundamentadas na linguística e no estruturalismo; (3) a analogia entre a música e o mito a partir de Lévi-Strauss e a sua crítica do serialismo e da música electroacústica; (4) a questão da autonomia musical e o debate sobre o distanciamento da música contemporânea em relação aos ouvintes; (5) o pensamento de Adorno sobre a verdade como ideal da arte e a questão da significação musical sob o ponto de vista da mimese. Finalmente, apresento a teoria do *sphota*, introduzida pelos gramáticos hindus, a qual propõe a ideia do som como origem de toda criação e a visão de que a linguagem e o significado formam uma totalidade invisível.

Palavras-chave

som; linguagem; significado; semiótica musical; sphota.

1. Simultaneidade e Polifonia

O que é a compreensão musical? O que é escutar uma música com compreensão? O que é compreender a música na era da globalização e digitalização? A reflexão sobre o a música no mundo contemporâneo pode ser colocada nos seguintes termos: por outro lado, podemos usufruir de uma variedade de obras, gêneros e estilos – as músicas criadas em diferentes partes do mundo; por outro lado as novas sonoridades e linguagens da música contemporânea desafiam o nosso ouvido e imaginação. O mundo sonoro-musical apresenta-se como uma simultaneidade de fatos e eventos múltiplos e contrastantes, às vezes até mesmo paradoxais. Será que devemos fazer o esforço de compreender o todo ou devemos nos limitar à compreensão de aspectos parciais? Caso optemos por desconsiderar a totalidade, então o estudo da compreensão musical pode nos levar a conclusões bem específicas que podem ser úteis para entender certas manifestações musicais mas inúteis para explicar outras. Mas será que não seria esta nossa única opção?

A perspectiva que aqui adotamos é de natureza evolucionista. Consideramos que a música é um universo em expansão contínua, assim como a expansão caracteriza o ser humano e o universo propriamente dito. Ao longo da história da música observamos o aparecimento de formas e estéticas que vão se transformando e desdobrando-se em novas formas e estéticas. A tecnologia de gravação e reprodução sonora, inventada na segunda metade do século XIX e aperfeiçoada no século XX, impulsionou o processo de diferenciação artístico e musical, o qual, mais recentemente, acelerou-se com a popularização do computador e da distribuição da música através das redes informáticas. Durante muito tempo, a tradição da música erudita, de origem europeia, constituiu a referência dos estudos sobre a música. Hoje, entretanto, dispomos não apenas um vasto repertório de obras criadas ao longo de séculos, como também estamos expostos às manifestações musicais de culturas e sociedades que nos chegam, por exemplo, através da internet, e cujos sons se misturam



às sonoridades emergentes das mídias eletrônicas e digitais. Portanto, retomando as questões acima levantadas, investigar a compreensão musical coloca-nos diante de um dilema: será que devemos pesquisar as bases comuns às diferentes manifestações musicais, tratar de descobrir a unidade da diversidade? Ou será que devemos valorizar a qualidade inerente à própria diversidade, considerar as diferentes manifestações como fenômenos independentes sem nos preocuparmos em estabelecer critérios comuns?

O princípio da simultaneidade, que caracteriza a diversidade de linguagens musicais do presente, é observada na própria essência do fenômeno sonoro. A existência da música está relacionada à nossa capacidade de distinguir e diferenciar a multiplicidade de sons que se manifestam no mundo, e também produzir e articular sons próprios, produzidos pela vibração de corpos e objetos. O objeto sonoro, por mais abstrato e desconectado que seja de uma existência humana, é sempre a exteriorização de uma presença física. Mesmo os sons produzidos eletronicamente precisam da vibração de objetos – as membranas dos alto-falantes – para serem percebidos pelo ouvido. Ouvir e criar sons – qualquer que seja a sua origem e o contexto – são dois aspectos indissolúveis de um mesmo fenômeno, que é atribuir significado às vibrações sonoras. Sob a superfície do som manifesta-se a nossa consciência. A música é justamente a operação da consciência que estabelece uma diferença entre os sons musicais e os sons do ambiente acústico. Para escutar música, temos de reconhecer seletivamente certos sons, ao qual atribuímos significado musical, e suprimir outros que passam a fazer parte do ambiente que ignoramos. Essa nossa capacidade de percepção auditiva simultânea e seletiva – a habilidade de reconhecer eventos múltiplos e simultâneos e excluir outros eventos – está diretamente associada à construção de polifonia musical. A polifonia constitui uma das características essenciais da música em geral, e particularmente da música Ocidental. Distinguir sons no meio ambiente e distinguir polifonia como forma de organização musical são operações cognitivas semelhantes que evidenciam nos-



sa capacidade de criar significado no meio acústico. No meu ensaio intitulado *Polyphony and Embodiment: a Critical Approach to the Theory of Autopoiesis* (Chagas 2005) propus a seguinte definição: polifonia é o modo específico de operação da percepção auditiva que distingue eventos múltiplos e independentes e cria uma diferença musical entre som e ambiente.

O sistema da polifonia, surgido na Europa durante a Idade Média, foi uma das invenções mais influentes na evolução da música. A composição polifônica, subordinada aos princípios da multiplicidade e individualidade, impulsionou o desenvolvimento da música vocal e instrumental; as tecnologias da composição polifônica, como o contraponto e a harmonia, constituem ainda hoje os pilares do ensino musical. O processo de transformação da polifonia foi impulsionado, a partir do final do século XIX, por movimentos artísticos e musicais como o impressionismo, o expressionismo, o atonalismo, a música dodecafônica, o serialismo, etc., os quais ampliaram a gramática e o vocabulário da linguagem musical. Por outro lado, os meios eletrônicos de produção e reprodução do som introduziram novos materiais e tecnologias que, a partir da segunda metade do século XX, foram articulados e elaborados por estéticas que emergiram no universo da música concreta, eletrônica e digital. Todos esses desenvolvimentos estabeleceram novas identidades sonoras e musicais que diversificaram o campo da música e, ao mesmo tempo, colocaram em cheque o próprio conceito de obra musical.

Ao lado das formas tradicionalmente reconhecidas como “música”, organizam-se sistemas de comunicação mais ou menos autônomos – artísticos, para-artísticos e meta-artísticos – que valorizam o “som organizado”, mas que se diferenciam do sistema musical. A autonomia da música é questionada pela explosão da cultura de massa que transformou a música em objeto de consumo e também pela vinculação da música às mídias tecnológicas de informação e comunicação, as quais estabelecem novas relações “interdisciplinares” entre som, imagem, corpo, espaço, etc. O



advento da arte cinematográfica teve um forte impacto sobre o status da música na sociedade. Enquanto que no século XIX a criação artística audiovisual tinha como referência as grandes obras musicais – tanto a música de concerto como os espetáculos de ópera –, hoje a referência principal é o cinema, no qual a música ocupa uma posição subalterna. No mundo contemporâneo das imagens técnicas o som está em segundo plano; a fascinação pelas imagens técnicas predomina, por exemplo, nos grandes espetáculos da música pop internacional, que se tornaram uma espécie de cinema ao vivo, reproduzindo as narrativas cinematográficas de Hollywood. As relações enredadas entre arte, técnica, ciência, design, economia, etc. colocam em cheque o próprio conceito de música como sistema artístico.

Um dos efeitos da filosofia de Wittgenstein, conforme apontou Luhmann, foi mostrar a impossibilidade de definir o que é arte a partir de um conceito de “essência” que possa ser claramente definido por um observador (Luhmann 1995, 393). Luhmann define a arte como um sub-sistema do sistema social, constituído pela sociedade como um todo. É o próprio sistema artístico que estabelece as regras para definir e delimitar os seus domínios. A arte tem a possibilidade de se auto-definir – ou se auto-descrever – através de distinções inerentes às diferentes culturas e grupos sociais. A obra de arte se reproduz através de uma rede de interações e referências, que são tanto interiores quanto exteriores à obra. Essas interações apontam para a autonomia da arte e, ao mesmo tempo, vinculam a arte à sociedade. A auto-descrição é o que garante a identidade de uma “obra” musical, mesmo que esta seja interpretada de maneiras diferentes ou em situações diferentes. É a capacidade autodescritiva do sistema artístico que permite, por exemplo, diferenciar a música “eletrônica” tocada nas pistas de dança das baladas da música “eletroacústica” tocada nas salas de concerto. A possibilidade de interpretação, que atualiza o significado da obra, é uma das características essenciais da música. A questão da compreensão musical emerge então de um espaço intertextual, que não se restringe apenas às referências interiores da obra nem ao sistema



artístico, mas inclui também toda essa rede de interações que conecta a arte aos demais sistemas da sociedade.

É preciso considerar que as formas artísticas se agregam e desagregam a uma velocidade vertiginosa nas mídias contemporâneas – sonoras, visuais, espaciais, informáticas, midiáticas, etc. – o que nos obriga a redesenhar constantemente os mapas e as fronteiras dos sistemas de referência. Absorvidos nesse turbilhão, temos de nos questionar se a investigação é capaz de acompanhar os processos de diferenciação ou se não estávamos fadados a desaparecer nos vetores de alta velocidade da sociedade capitalista pós-industrial que tendem a eliminar o espaço de reflexão e de crítica. Portanto, retomando o nosso ponto de partida, temos de admitir que a questão da compreensão musical coloca-nos diante da necessidade de definir os próprios limites da música como objeto de reflexão. Como compreender os diferentes tipos de manifestação musical? Qual a diferença entre a obra de música erudita e a obra de música popular; entre a música de concerto e a música de cinema; entre a obra de arte musical ouvida em salas de concerto e a instalação de “arte sonora” exibida em galerias e museus? Se, de acordo com Wittgenstein, pensarmos a compreensão musical como “uma manifestação da vida humana” (VB 550), vemos então aparecer manifestações de vida possuindo suas próprias expressões, escutas, movimentos e jogos de linguagem. Mas além de reunir e diferenciar, é preciso também comparar todos os elementos com a complexidade de formas e valores culturais que constituem a história da música e da arte. Seria assim possível encontrar bases comuns, “constantes lógicas” (Wittgenstein TLP 4.0312) que nos permitam abordar a questão da compreensão musical através de princípios unificadores? Ou devemos então concentrar-nos somente nas diferenças? Finalmente, colocando a questão em termos ainda mais radicais, podemos nos perguntar: compreender o “significado musical” de alguma coisa que se manifesta no mundo?



2. Som e Ruído

A experiência da música requer que a consciência realize, pelo menos, dois tipos de distinções fundamentais: por um lado a oposição entre o som musical e ruído, por outro lado a oposição entre música e linguagem. A distinção entre som musical e ruído evidencia a nossa capacidade de analisar as vibrações sonoras percebidas pelo ouvido, selecionando aquelas que consideramos pertencentes ao domínio da música e eliminar as que consideramos ruído. O som musical é portanto um processo abrangente que seleciona informações no ambiente do ruído; reduzimos complexidade do ruído a um conjunto de parâmetros ao qual atribuímos significado musical. A sensação de altura, que é talvez a mais determinante para definir a musicalidade de um som, está associada primordialmente à nossa capacidade de quantificar temporalmente o fenômeno sonoro em termos de vibrações periódicas – as frequências – e vibrações aperiódicas, que associamos ao ruído. As vibrações periódicas lentas produzem sons graves, as vibrações periódicas rápidas produzem sons agudos. As vibrações aperiódicas produzem sons sem altura definida, que são mais ou menos “ruidosos” dependendo das irregularidades das vibrações. As vibrações periódicas são classificadas por meio de sistemas de intervalos e escalas, cuja função é dividir e quantificar o contínuo sonoro. A música ocidental utiliza desde há alguns séculos a escala cromática na qual o intervalo de oitava é dividido em doze semitons iguais – as “notas” musicais. O intervalo de oitava ocorre quando as frequências estão em proporção de 2 para 1. Ou seja, a oitava estabelece uma relação de similaridade que permite identificar as mesmas “notas” em diferentes registros do contínuo sonoro. Outras escalas – como as de cinco sons, sete sons, etc. – são usadas em músicas de diferentes culturas e civilizações. De uma forma geral, considera-se que o conjunto de possibilidades de uma escala é determinado culturalmente.

Além da altura, há três outras propriedades do som que são tradicionalmente associadas à música: a intensidade, a duração e o timbre. As corre-



lações entre as propriedades do som e a música vêm sendo estudadas há vários séculos por filósofos e cientistas. O grego Pitágoras foi o primeiro a observar as proporções dos intervalos musicais como fundamento da harmonia. Ele esboçou a visão de um mundo descrito por meio das relações lógicas e matemáticas entre os sons, onde a harmonia do microcosmo sonoro projeta-se no macrocosmo do universo e vive-versa. A idéia de que a harmonia dos indivíduos na sociedade e a harmonia dos corpos celestes pode ser expressa em termos sonoro-musicais – que está implícita nessa visão pitagoriana – continua estimulando até hoje nossa imaginação. A ciência do mundo moderno elaborou a noção física de espectro sonoro que está relacionada à noção perceptual do timbre de um som. O timbre é o que caracteriza a cor ou a qualidade de um som, o que diferencia a mesma nota musical produzida por diferentes instrumentos – por exemplo uma flauta ou um violino – ou por diferentes meios sonoros – o som acústico ou eletroacústico. Ao contrário da altura e da intensidade, não é possível construir uma “escala” para ordenar as diferenças entre os timbres. Trata-se de uma propriedade multidimensional do som que só pode ser descrita de forma subjetiva através de analogias e oposições. Por exemplo, escuro/claro, opaco/brilhante, suave/duro, frio/quente, puro/rico, estático/dinâmico, compacto/disperso, liso/rugoso, etc.

Os atributos do timbre são descrições perceptuais, que estão relacionadas tanto à percepção dos sons do ambiente – os timbres que identificamos na natureza, os ruídos das máquinas e aparelhos – quanto à nossa capacidade de construir sonoridades por meio de voz, instrumento, meios mecânicos, eletrônicos, etc. O timbre é um elemento básico da expressão musical que diferencia, por exemplo, a qualidade da interpretação de um cantor ou de um instrumentista. A preocupação com o timbre motivou o desenvolvimento de corpos sonoros coletivos destinados a produzir uma multiplicidade e diversidade de timbres; por exemplo a orquestra sinfônica ocidental, o gamelão (orquestra de percussões metálicas da Indonésia), as orquestras de tambores da África Ocidental, etc. A música eletroacústica ampliou consideravelmente importância do tim-



bre na composição musical, na medida em incorporou o ruído da natureza e da sociedade, e praticamente qualquer som existente ou imaginável. O timbre tornou-se também uma preocupação fundamental da música acústica – vocal e instrumental – do século XX, através de sistemas de composição baseados em metáforas sonoras, como por exemplo a chamada “música espectral” europeia.

Os sons musicais consistem geralmente em espectros complexos, formados por um grande número de constituintes ou parciais, que podem estar harmonicamente relacionados ou não. O ouvido funciona como uma espécie de analisador “biológico” do espectro. A complexidade de um espectro pode ser comparada a uma composição para orquestra sinfônica. O músico treinado pode perceber diferentes partes numa partitura complexa, enquanto que um ouvinte não treinado percebe apenas uma massa sonora amorfa ou difusa. Os elementos constitutivos da linguagem musical estão correlacionados a essa nova capacidade de realizar distinções analíticas no espectro. Por exemplo, os experimentos realizados por Helmholtz, em meados do século dezenove, demonstram que as sensações de consonância e dissonância podem ser explicadas pela nossa capacidade em distinguir batimentos e outras interferências que ocorrem entre os parciais do espectro. A dissonância é associada à rugosidade causada pelo batimento de parciais, a consonância é associada à ausência de batimentos. A dissonância estaria portanto mais próxima da concepção do ruído em oposição à consonância que está mais próxima do som musical. As relações de consonância e dissonância mostram que a oposição som musical/ruído é uma função recorrente e fractal, ou seja trata-se de uma operação que entra nela própria desdobrando novas oposições que, por sua vez, representam novas categorias estéticas. A história da música pode ser analisada como um desdobramento cada vez mais sutil e profundo da oposição fundamental entre o som musical e o ruído: a consciência musical, à medida que vai evoluindo, apropria-se cada vez mais do ruído, percebendo as diferenças internas, valorizando-as e transformando-as em sons musicais. Assim, a música eletroacústica pode ser

estudada como uma manifestação recente da conquista consciente do ruído como meio de expressão musical. Na verdade, assim como a escala expressa o conjunto de possibilidades de uma cultura, as noções de consonância e dissonância não são determinadas somente por leis acústicas ou fisiológicas, mas representam igualmente valores culturais.

3. Música e Linguagem

A distinção fundamental entre música e linguagem pode ser abordada a partir da voz, que é o elemento comum a esses dois sistemas de comunicação acústica. Do ponto de vista evolucionário, a voz é uma manifestação unicamente humana. Embora muitos animais possam emitir sons, somente os seres humanos produzem essa forma de organização sonora que reconhecemos como linguagem. O primeiro som significativo produzida pela voz é o choro. Estudos realizados sobre o choro do bebê demonstram que este som compartilha certas características de estímulos acústicos que têm a capacidade de despertar, alertar e atrair a atenção do ouvinte, e que possuem também certas propriedades acústicas que permitem reconhecer uma situação de necessidade ou de alarme (Cf. Oswald 1963, 39-48). A aquisição de uma linguagem é um processo inconsciente, em que a criança começa a falar imitando sons dos seus pais e prossegue com o reconhecimento das regras linguísticas que organizam os sons em palavras e frases. Posteriormente, o processo de aprendizado da linguagem vai sendo influenciado e moldado por experiências individuais e sociais que podem durar até mesmo a vida inteira. Do ponto de vista da semiótica existencial, a voz é a manifestação do movimento do imanente para o manifesto, o qual constituiu a essência da significação (Tarasti 2002, 157). Todo ato vocal, como aponta Tarasti, implica o esforço da projeção de um signo que “nos leva dar o salto do Dasein de nossa própria identidade para uma outras identidade e seu Dasein (Tarasti 2000, 30-2). A voz que emana de um sujeito é uma forma de escapar do mundo do Dasein individual, um esforço para romper os limites do solipsismo e conectar-se com o social. Isso fica evidente quan-



do vemos um cantor, o produtor da voz, diante de uma platéia. Os gestos e tensões musculares que se manifestam no ato de cantar, segundo Tarasti, enfatizam a síntese entre o esforço físico e intelectual, a qual está implícita na concepção de toda linguagem.

A linguagem que usa a voz para produzir a fala é o principal sistema de comunicação da sociedade. Ela utiliza um número bastante reduzido de sons – os fonemas – que não têm valor em si mesmo, mas adquirem valor na medida que se opõem a outros sons. Ou seja, o valor dos fonemas é estritamente diferencial e relacional. As oposições fonológicas, que organizam o material sonoro da fala, são os elementos distintivos da linguagem. A presença de um traço distintivo indica uma unidade significativa que se opõe a uma outra unidade que poderia ocorrer com outra característica. A ideia de que a música e a linguagem são sistemas simbólicos de comunicação que compartilham a elaboração do material sonoro como elemento distintivo, alimentou comparações entre música e linguagem. A linguística de Saussure, as idéias do estruturalismo filosófico e da antropologia estrutural de Lévi-Strauss – na medida em que refletiram sobre as relações de equivalência entre os diferentes processos de significação como a linguagem, as artes, os mitos, os parentescos, os ritos, a economia, etc. – tiveram forte influência nos estudos de semiótica musical do século XX. Uma das características das abordagens semióticas da música inspiradas pela lingüística, foi reproduzir a distinção fundamental da teoria saussuriana entre língua [langue] e fala [parole] como base da compreensão musical. Na linguística de Saussure, a língua é o sistema de valores organizado através das oposições distintivas, regras e normas gramaticais, que funciona como uma espécie infraestrutura. A fala é o ato de utilização da língua pelo indivíduo que está vinculado a fatores diversos, não necessariamente lingüísticos – situação, personalidade, ambiente cultura e social, etc. A língua é primordialmente um conceito, um repertório de possibilidades visto do exterior. A fala está associada à imagem acústica como um todo, não apenas à materialidade física do som mas também ao esforço muscular e à impressão psíquica.



A língua representa o domínio do virtual, onde nada ainda é dito e a fala representa o domínio da corporalidade do processo de individuação. De acordo com a terminologia de Tarasti, a distinção entre língua e fala representa o movimento do imanente para o manifesto do qual emerge a significação.

O signo linguístico de Saussure representa a síntese dessa oposição fundamental entre o conceito (a língua) e a imagem acústica (a fala). Na definição do signo, as noções de conceito e imagem acústica são associadas respectivamente aos termos *significado* [signifié] e *significante* [signifiant] (Saussure 1972, 99). Saussure desenvolve assim uma concepção de linguagem como um sistema de diferenças articulado em dois planos distintos formando uma unidade. A ideia de que a música possa ser analisada também como um sistema articulado unificando conceitos a imagens acústicas é o ponto de partida para as comparações entre a música e a linguagem.

A música é linguagem. Isso quer dizer, entre outros, que ela é um sistema de comunicações através do qual os homens trocam significados e valores. Para existir, ser eficiente, a música tem portanto de obedecer às regras que tornam possível, de uma forma geral, o funcionamento de um sistema de comunicação (Ruwet 1972, 26).

Ruwet faz uma distinção entre os diferentes modos de relações humanas. Por um lado, estão os modos que não são articulados como linguagem, como o grito, o olhar, as carícias, etc. Eles possuem uma grande riqueza, uma variedade infinita de possibilidades, mas trata-se de uma riqueza confusa, indiferenciada, inefável. É o caso, por exemplo da riqueza do ruído, que é virtualmente inesgotável, mas que precisa ser articulada num sistema musical para tornar-se significativo. Por outro lado, estão os sistemas articulados e diferenciados como os mitos, ritos, linguagens, sistemas econômicos, de parentesco, etc. Esses sistemas exprimem a totalidade de uma forma complexa, mas implicam também certas regras e



limitações. A música, obviamente, integra a categoria dos sistemas articulados. Mas quais seriam as regras que articulam a linguagem musical?

O modelo de discurso musical proposto por Tarasti desenvolve a distinção fundamental da linguagem – a dupla articulação do signo – a partir dos conceitos de *imanente* e *manifesto*. A oposição fundamental entre um nível *manifesto* e um nível *imanente* desdobra-se recursivamente em duas oposições secundárias que ocorrem no interior desses níveis. No interior do nível manifesto ocorre a oposição os modelos *tecnológicos* e *ideológicos*, no interior do nível imanente a oposição entre as estruturas de *comunicação* e as estruturas de *significação* (Tarasti 1994, 16-20). Os modelos tecnológicos e ideológicos determinam o universo simbólico da música. Os modelos ideológicos são os conceitos e normas que avaliam a música de uma cultura ou sociedade; na música Ocidental estão representados pela estética musical, que inclui o discurso crítico e acadêmico sobre a música. Os modelos tecnológicos são constituídos pelos sistemas e regras da composição; por exemplo as técnicas da harmonia, do contraponto, do serialismo, etc.; nessa categoria pode-se incluir também as técnicas de composição contemporânea, eletroacústicas, digitais, etc. A oposição entre os modelos ideológicos e tecnológicos influencia o discurso musical na medida em que reflete-se sobre as estruturas de comunicação e significação. As estruturas de comunicação são os processos que servem para comunicar as idéias musicais; por exemplo as estruturas estilísticas, que limitam as escolhas e oferecem soluções para o compositor criar a obra musical. As estruturas de significação representam a liberdade de produzir um significado próprio através da obra musical. É a essência estética da música. A oposição entre as estruturas de comunicação e significação é um processo dinâmico na medida em que o valor estético de uma obra pode consistir, por exemplo, na ruptura com as normas vigentes de uma época. É o que se observa com frequência ao longo da história da música.



4. Música e Mito

O antropólogo Claude Lévi-Strauss propõe uma reflexão sobre as relações entre música, mito e linguagem na introdução de *O Cru e o Cozido* (Lévi-Strauss 1964). Trata-se do primeiro volume do seu monumental estudo sobre os mitos dos índios Bororo do Centro-Oeste brasileiro e de outros grupos indígenas da chamada “América tropical”, que ele visitou e pesquisou durante suas viagens etnográficas, na década de 1930. O texto introdutório, denominado *Ouverture*, tem um interesse particular para o estudo da compreensão musical, por causa da crítica formulada por Lévi-Strauss contra as estéticas que dominaram a música europeia em meados do século XX: a música atonal e serial (instrumental e vocal) e a música concreta (eletroacústica). Essa crítica é também interessante do ponto de vista histórico, por ter causado uma polêmica envolvendo Pierre Boulez, compositor ícone da vanguarda musical europeia, e Pierre Schaeffer, criador e mentor da música concreta que emergiu nos estúdios da rádio estatal de Paris no início da década de 1950. Lévi-Strauss levanta a hipótese de que o pensamento musical associado às estéticas do atonalismo e serialismo carece de um fundamental natural que justifique objetivamente o sistema de relações entre os sons, o qual, em última análise, assegura a compreensibilidade da música. No caso da música concreta, a rejeição é ainda mais radical: Lévi-Strauss reconhece que a música concreta estabelece uma relação direta com o fenômeno sonoro natural, pelo fato de operar com os ruídos, mas que, ao invés de explorar o valor representativo do ruído, optou por “desnaturar” os ruídos e torná-los irreconhecíveis para os ouvintes.

A crítica levantada por Lévi-Strauss é emblemática da dificuldade em se compreender a música contemporânea em geral, sobretudo a música eletroacústica, a partir de modelos inspirados da lingüística. O pensamento estruturalista, que persiste sob variadas formas nos estudos de semiótica musical, opera através da articulação fundamental de dois níveis de significação que, em última análise, pode ser reduzida à oposição

entre cultura e natureza. A ideia de que a cultura é uma separação, um dilaceramento do homem em relação à natureza que traduz a impossibilidade de ter acesso à realidade do mundo, permeia tantos os estudos antropológicos quanto psicanalíticos. A cultura introduz no âmbito do ser uma lacuna que é impossível de ser preenchida ou restituída: “o real está sempre no limite da experiência”, afirma Lacan (citado por Ruwet);

o homem só tem acesso ao real por intermédio de um conjunto de sistemas significativos (linguagem, mito, ritos, sistemas de parentescos, sistemas econômicos, arte); cada um desses sistemas impõe sua marca no real e permanece sempre irreduzível mesmo aos outros sistemas significantes, apesar das relações de equivalência ou de transformação que se possa estabelecer entre as estruturas dos diferentes sistemas (Ruwet 1972, 67).

Lévi-Strauss faz uma aproximação estrutural do mito com a música. O mito e a obra musical, segundo ele, têm em comum o fato de serem linguagens temporais que transcendem, cada uma à sua maneira, o plano da linguagem articulada, preenchendo ou dissimulando assim a lacuna do real. Tanto a música como o mito operam com a temporalidade, mas ao mesmo tempo tratam de negar o tempo. Ambas funcionam como “máquinas para suprimir o tempo” (Lévi-Strauss 1964, 24). Sob a superfície dos sons e dos ritmos, a música explora um terreno bruto, que é o tempo fisiológico do ouvinte; trata-se de um tempo irreversível, mas que a música transforma numa totalidade sincrônica e fechada sobre si mesma. Assim, a música supera a irreversibilidade do tempo histórico criando obras que são estruturas compactas e permanentes. As óperas de Wagner, a ópera *Pélléas et Mélisande* de Debussy e o balé *Les Noces* de Stravinsky são exemplos de obras musicais cuja escuta inspirou Lévi-Strauss a associar a música à mitologia e a desenvolver uma análise estrutural dos mitos orientada pela escuta musical:

A escuta da obra musical, devido à organização interna da mesma, imobiliza o tempo que passa; como uma toalha de mesa



levantada pelo vento, ela pega e dobra o tempo. Por isso é que, ao escutar a música e durante a escuta da música, atingimos uma espécie de imortalidade (Lévi-Strauss 1964, 24).

Para Lévi-Strauss a música cria significação através de duas redes de relações, uma interna e outra externa. A rede externa, ou cultural, consiste no sistema de intervalos (alturas) e nas relações hierárquicas entre as notas da escala, como tônica, dominante e sensível. Os sons musicais são objetos culturais pelo fato de se oporem aos ruídos da natureza. A rede interna, ou natural, é reiterada por uma segunda rede interna, ainda mais natural: a dos “ritmos viscerais”. Conseqüentemente, a música articula a mediação entre natureza e cultura no interior de sua própria linguagem, tornando-se uma espécie de hiper-mediação. Em outras palavras, Lévi-Strauss aponta aqui para um processo recursivo em que a oposição natureza/cultura desdobra-se no lado da natureza como uma estrutura fractal a fim de produzir significação. Tanto do lado da natureza quanto da cultura, “a música ousa ir mais longe” que todas as outras artes. Isso explica “o poder extraordinário da música de atuar simultaneamente na mente e na sensibilidade,” de desencadear ao mesmo tempo idéias e emoções, de criar uma fusão entre esses universos (Lévi-Strauss 1964, 36).

O pensamento de Lévi-Strauss sintetiza dois pontos de vistas: (1) as propriedades físicas e fisiológicas do som constituem o fundamento da música; (2) a tonalidade é o sistema adequado para explorar significativamente essas propriedades. A ideia de que a música desenvolve uma organização natural da experiência sensível, explorando e selecionando as combinações e os contrastes que servem para elaborar um código de distinções significativas cristaliza-se na tonalidade. As relações entre os sons como os intervalos, acordes, funções tonais, etc. constituiriam assim o primeiro nível de articulação, comparável ao sistema fonológico da linguagem. Em outras palavras: a música opera com sons musicais (e não com os ruídos do ambiente), os quais são produto de uma cultura, mas que ela organiza de acordo com as leis da natureza. A música concreta,



na medida em que rejeita os sons musicais para explorar exclusivamente os ruídos, desintegra o sistema de significações que poderia constituir a base de uma segunda articulação: “A música concreta cultiva a ilusão de estar dizendo alguma coisa; mas na verdade ela está apenas patinando na não-significação” (Lévi-Strauss 1964, 31).

Para que uma linguagem seja compreendida, segundo Lévi-Strauss, é preciso que os elementos extraídos da natureza sejam organizados num sistema de primeira articulação, de relações fixas e reconhecíveis. Os elementos que adquirem uma função significativa pela segunda articulação devem estar marcados para que haja significação. Para Lévi-Strauss, tanto a música concreta quanto a música serial tentam constituir um sistema de signos com um único nível de articulação: a música concreta rejeita a matéria sonora e a música serial rejeita a forma. O problema do pensamento serial e por extensão de todas as estéticas que rejeitam o sistema tonal como princípio de organização, é ter desviado o foco das particularidades físicas e fisiológicas do som – as relações hierárquicas e os fundamentos naturais –, para explorar apenas o jogo de combinações entre os sons que é predominantemente de ordem cultural. O antropólogo e etnólogo Lévi-Strauss, que se aventurou pelo mundo para estudar as estruturas do pensamento mitológico de diferentes povos e culturas, chega a uma conclusão pessimista sobre os rumos da música serial: é como um barco sem vela que flutua à deriva, depois que o comandante resolveu cortar as suas amarras; talvez essa aventura leve o barco a descobrir novas terras; mas não será por vontade e conhecimento dos navegadores (Lévi-Strauss 1964, 33).

5. Música e Autonomia

A crítica de Lévi-Strauss reacendeu o debate histórico sobre a autonomia da música, que teve grande importância durante o século XIX, polarizando a discussão entre “música absoluta” e “música programática”. O crítico alemão Eduard Hanslick, no seu emblemático ensaio *Vom musikalischen*



ch Schönen [Do Belo Musical] de 1854, defende a idéia de que “a musica é composta de seqüência de sons, formas sonoras não têm outro conteúdo senão a si mesmo. [...] a música não fala *através* de sons, mas fala apenas sons” (Abegg 1974: 29; ênfase no original). Essa idéia de linguagem musical está vinculada ao conceitos de formalismo musical e autonomia da arte, que persistiram ao longo de todo século XX, com a Segunda Escola de Viena (Schönberg, Webern, Berg) e a música de vanguarda acústica e eletroacústica. O axioma da autonomia da música pode ser colocado nos seguintes termos: a música é auto-referencial, na medida em que não necessita de nenhuma referencia à linguagem, porque ela própria é uma linguagem autônoma. Essa idéia domina também filosofia de Wittgenstein. Para ele, a música é parte de uma rede social de inúmeros jogos de linguagem. A articulação da linguagem musical não se dá entre forma e conteúdo, mas entre forma e uso. Não existe nenhum objeto no exterior dos nossos jogos de linguagem. Não devemos falar de propriedades objetivas da música e sim da múltiplas relações da música com outras músicas e com a nossa cultura de uma forma geral. Ou seja, não devemos examinar o conteúdo da música em oposição à sua forma, mas sim em relação às suas “regras” e “uso”.

Toda música se refere – voluntária ou involuntariamente – à totalidade de manifestações composicionais que surgiram antes dela, embora essas em si sejam únicas. A música remete a si própria, à cultura e ao momento específico em que ela surgiu. Isto compreende a “totalidade de formas de vida” – tudo que marca uma cultura, como afirma Wittgenstein – incluindo estruturas mitológicas, religiosas, artísticas, etc. Assim, no início do século XX, abriu-se o caminho para uma música que não está mais enraizadas nas linhas da tradição, uma música que não recorre aos modelos formais existentes e cujas estruturas harmônicas, tonais, sonoras etc. são renovadas em cada obra. Portanto uma música que pode ser considerada uma “perda de linguagem”. Em meados do século XX, a questão da autonomia musical, nas estéticas da música serial, concreta e eletroacústica, insere-se num movimento de contestação política e social,



representando anseios de buscar novos espaços de liberdade por meio de um distanciamento do indivíduo em relação às regras. Eles afirmam, ao mesmo tempo, a singularidade da transgressão, através da prática da arte, e a utopia estética da autonomia da arte. No ensaio *Penser la musique aujourd'hui* [Pensar a música hoje] de 1963, Pierre Boulez descreve a técnica musical do serialismo como a de universo musical relativo, “onde as relações estruturais não são definidas uma vez por todas de acordo com critérios absolutos, mas, ao contrário, se organizam segundo esquemas variáveis” (Boulez 1963, 35). A noção de relatividade elimina assim a oposição entre níveis de significação. A concepção dualista de que o material da música seria o conjunto de elementos sonoros e a obra seria a organização desse material no tempo reduz-se à unidimensionalidade da forma: o material sonoro já é uma forma, pois cada obra musical é uma composição tanto do material quanto da forma. Assim, a utopia da música do século XX é a de uma linguagem que não se constrói a partir de materiais ou formas pré-existentes, mas é deduzida a cada obra. Essa utopia foi definida por uma analogia da astronomia que se tornou emblemática: “O pensamento tonal clássico está fundamentado sobre um universo definido pela gravitação e atração; o pensamento serial sobre um universo em perpétua expansão” (Boulez 1966, 296).

Para os estruturalistas de orientação linguística, entretanto, a música do século XX fracassa em criar um discurso autônomo. Há uma contradição fundamental entre a complexidade da composição e a simplicidade do ponto de vista da escuta musical. A analogia da expansão do universo exprime apenas uma falácia, um abismo entre os objetivos e a realidade da obra, como afirma Ruwet numa crítica às contradições da música serial, formulada em 1959. Mesmo que a música consiga desenvolver “belas” sonoridades, o discurso musical não consegue atrair a atenção do ouvinte: “tudo se passa como se a música caísse no estado de indiferença da natureza pura, como se ela renunciasse a criar uma linguagem, uma história” (Ruwet 1972, 24). Lévi-Strauss insiste na mesma crítica, ao questionar se a escola serial conseguirá superar a tradicional lacuna entre o



compositor e o ouvinte. Ao retirar do ouvinte a possibilidade de se referir inconscientemente a um sistema geral, a música serial obrigará o ouvinte a “reproduzir por si próprio o ato individual da criação” caso ele queira compreender a música. Através do poder de uma lógica interna e sempre nova, cada obra arrancará o ouvinte de sua passividade para fazê-lo participar do impulso criador, de forma que a diferença entre inventar e escutar a música não será mais de natureza, mas somente de grau. Ou então as coisas acontecerão de maneira bem diferente. Lévi-Strauss inverte a analogia da astronomia para afirmar que a música serial talvez pertença a um mundo onde a música ao invés de levar o ouvinte na sua trajetória, se afastaria dele:

Em vão [o ouvinte] se esforçaria em alcançá-la: a cada dia ela lhe pareceria mais distante e inapreensível. Em breve, estaria distante demais para emocioná-lo, apenas a idéia musical continuaria ainda acessível, antes que acabe se perdendo sob o arco noturno do silêncio, os homens só a reconheceriam como cintilações breves e fugazes (Lévi-Strauss 1964, 34).

No início do século XXI, a música contemporânea encontra-se distante do ouvinte. A apreciação da música contemporânea “erudita”, sobretudo a de caráter experimental, atingiu um grau de relevância marginal na sociedade, contrastando com a influência e o poder de penetração da música “popular”. A maioria dos compositores da chamada música “séria” [*E-Musik*] acostumou-se a ver as suas obras executadas diante de platéias mínimas ou reduzidas; a música contemporânea vive praticamente na obscuridade da mídia, em oposição à música de “entretenimento” [*U-Musik*] que é executada em eventos de massa globais e amplamente divulgada pelos canais mediáticos.¹ As poucas obras musicais do século XX

¹ Os termos alemães *E-Musik* e *U-Musik* foram cunhados pela crítica alemã no século XX para diferenciar as funções da música na sociedade. A letra “E” é a inicial da palavra *Ernst* (= séria) e a letra “U” é a inicial da palavra *Unterhaltung* [= diversão, entretenimento). Ou seja, o termo *E-Musik* distingue a música séria, da arte erudita, e o termo *U-Musik* refere-se à música de entretenimento, popular, etc. Como apontou Landy, a cultura da *E-Musik*, altamente subvencio-

que atingiram um grande público, como observou Landy, resultaram de uma utilização da música em contextos audiovisuais, não relacionados à narrativa original da música. É o caso, por exemplo, das obras de Györgi Ligeti usadas no filme *2001 Uma Odisséia no Espaço* de Stanley Kubrick (Landy 2007, 24). Landy critica o fato de que a investigação musical tem valorizado o problema da criação, o ponto de vista do compositor e negligenciado a experiência da escuta, o ponto de vista do ouvinte. Landy identificou algumas propriedades que ajudariam a tornar mais compreensíveis o que ele chama de “sound-based composition”, ou seja composição baseada no som. Trata-se de um amplo domínio de criação sonora que inclui, por exemplo, estéticas derivadas da música concreta, como a acusmática, soundscape, ecologia acústica, música eletrônica ao vivo, música mista (acústica e eletroacústica), obras audiovisuais, arte sonora, instalações sonoras, obras radiofônicas, música para internet, etc. que facilitariam a escuta musical e tornariam mais acessíveis a recepção e apreciação da obra.

6. Música e Mimese

O debate sobre a música contemporânea foi dominado, no século XX, pela figura de Adorno. Seu pensamento, de inspiração marxista, analisa o efeito alienador da indústria cultural. A dialética negativa de Adorno é uma reflexão implacável sobre o aparente fracasso da civilização ocidental. A destruição da Segunda Guerra Mundial e o horror perpetrado pelo Holocausto nazista – o extermínio sistemático de milhões de judeus – abalou a crença nos valores da cultura e da arte. Em a *Dialética do Iluminismo* (1944) [*Dialektik der Aufklärung*], obra escrita durante o seu exílio em Los Angeles, Adorno contesta o potencial de liberação do pensamento iluminista na era do capitalismo monopolista. Vivendo próximo a Hollywood, e distante das ruínas da guerra e do pós-guerra europeu, Adorno refletiu sobre a marcha triunfal da indústria cultural. A crítica à

nada pelo Estado e as organizações de rádio e televisão, constitui uma exceção a nível global (Ver Landy 2007: 23).



ideologia da indústria cultural e à cultura de massa dominam a *Filosofia da Nova Música* (Adorno 1949) [*Philosophie der neuen Musik*], uma reflexão ampla e complexa sobre a substância social da música e a estética da música atonal e serial. A obra atraiu enorme atenção por causa da discussão levantada por Adorno, sobre o valor e potencial histórico da música contemporânea, opondo a música de Schönberg à de Stravinsky, dois compositores ícones da primeira metade do século XX.

A estética de Adorno elabora o conceito de verdade da filosofia de Hegel, exposta nos *Cursos sobre Estética* [*Vorlesungen über die Ästhetik*]. Para Hegel, o ideal da arte é representar a verdade, enquanto manifestação do espírito absoluto inserida no contexto da historicidade. A arte possui assim objetivos comuns com a religião e a filosofia. As obras de arte são manifestações sensíveis da verdade, são formas do espírito absoluto mais verdadeiras que a própria verdade do mundo cotidiano. Assim como Benjamin, Adorno constata a modificação sofrida pela arte na era da reprodutibilidade técnica. A arte transformou-se em mercadoria; não é mais possível ter certeza sobre sua relevância como fonte de conhecimento e verdade. Porém, ao contrário de Benjamin, Adorno não considerava que a aura da obra de arte havia desaparecido por causa da reprodução técnica. Para ele, a arte encerra um enorme potencial de transformação social, as obras de arte possuem uma mensagem de esperança da qual ele não está disposto a abrir mão. É justamente este o valor da música atonal e serial de Schönberg, que Adorno considerava como a síntese de uma dialética negativa, opondo as atitudes de inexorabilidade (radicalismo) e de conciliação (aceitação). A atitude inexorável da música de Schönberg consiste na sua estética radical de rejeição da música tonal; ela representa a verdade social de uma música que se opõe ao mercantilismo da sociedade capitalista. A atitude conciliadora reconhece o direito da música existir na sociedade, mesmo na “falsa” sociedade, oferecendo elementos que contribuem para a sobrevivência da própria sociedade. Isto se manifesta, por exemplo, quando Schönberg incorpora elementos da tonalidade na sua música atonal e serial. Em suma, essa



oposição entre as atitudes negativa (radicalismo estético) e afirmativa (reconciliação histórica) torna a música de Schönberg “a mais representativa de uma consciência estética avançada” (Adorno 1975, 116). Para Adorno, Schönberg utiliza o material da racionalidade e da modernidade contra a própria cultura dominante da sociedade de massas.

Adorno aplica essa mesma dialética negativa/positiva na análise da música Stravinsky, mas para chegar a uma conclusão diametralmente oposta. Stravinsky é o vilão da “música nova” em oposição ao herói Schönberg. Adorno considera que as narrativas mitológicas da música do período inicial de Stravinsky, por exemplo suas obras orquestrais para balé incluindo a emblemática *A Sagração da Primavera*, desenvolvem uma visão alienada e deturpada de mitos pagãos – como o mito da morte – com o intuito de celebrar uma espécie de primitivismo musical e social. Da mesma forma, Stravinsky manipula a consciência histórica quando se apropria de estilos musicais e reintroduz a tonalidade nas suas obras posteriores do chamado período neoclássico. Adorno considera que a música de Stravinsky cria uma série de máscaras que obscurecem e banalizam o sofrimento humano, tema que move o progresso da música na modernidade; a música corteja o poder e por isso desenvolve uma espécie de proto-facismo. Em Stravinsky, “a subjetividade assume o caráter da vítima mas – e zombando assim da tradição humanística da arte – a música se identifica não com a vítima mas com a autoridade aniquiladora” (Adorno 1975, 133).

A polarização entre as figuras de Schönberg e Stravinsky provocou uma profunda polémica que se estendeu ao longo do todo século XX, influenciando diretamente estética dos compositores das várias gerações. A reputação de Stravinsky foi resgatada posteriormente pelos compositores da geração do pós-guerra, como Boulez e Pousseur, que ressaltaram a originalidade e a diversidade estética da música de Stravinsky [XX]. Assim como Adorno, tanto Schönberg quanto Stravinsky deram as costas à Europa, fugindo ou não do nazismo, e emigraram para os Estados

Unidos. Todos eles estiveram, de uma forma ou outra, em contato com a realidade de Hollywood. Schönberg resistiu aos inúmeros convites para escrever música para cinema; Stravinsky teve trechos de *A Sagração da Primavera* utilizada no desenho animado *Fantasia* produzido pelos estúdios da Disney. A sequência começa com a formação do planeta e conclui com o ritual “primitivista” da luta de dinossauros em extinção. Na sua análise de *Fantasia*, Tarasti mostrou que o universo de Disney desenvolve significados a partir de relações totêmicas que emergem de referências ao primitivismo e à consciência selvagem. Esses temas, como mostrou Lévi-Strauss, são fenômenos universais, o que explicaria o sucesso de *Fantasia* no mundo inteiro. Para Tarasti, a estética cinematográfica de Disney representa a essência da civilização americana, a qual está “baseada no fenômeno do nada [nothingness], pois os totens têm de compensar a falta de estruturas sociais, como as que existem na Europa” (Tarasti 2000, 189).

Adorno examina o problema da significação musical no seu curto texto *Fragmento sobre Música e Linguagem* (1956), publicado como introdução ao ensaio *Quasi una Fantasia* (1963). Logo no início do texto, ele abre uma discussão comparando a música à linguagem.

Música é semelhante à linguagem. Expressões como idioma musical, intonação musical não são metáforas. Mas a música não é linguagem. Sua semelhança com a linguagem aponta o caminho para o interior, mas também para o vago. Quem considerar a música literalmente como linguagem, está enganado.

A música é semelhante à linguagem no sentido de que é uma sucessão temporal de sons articulados, que são mais do que simplesmente sons. Eles dizem alguma coisa, quase sempre alguma coisa humana. Quanto mais elevada a música, com mais ênfase eles dizem. A sucessão de sons está relacionada à lógica: há certo e errado. Mas o que é dito não pode ser separado da música. A música não cria nenhum sistema de signos (Adorno 1978, 251).

Para Adorno, a similaridade entre música e linguagem ocorre em vários níveis, desde o nível da obra como um todo até o nível de um som individual. A teoria da música está repleta de analogias linguísticas como frases, períodos, perguntas, pontuações, parênteses, etc. Assim como a linguagem, a música utiliza elementos recorrentes, signos que, aplicando-se a terminologia da semiótica de Peirce, funcionam como índices e símbolos (Peirce 1998). É o que ocorre, por exemplo, com elementos que identificam a tonalidade: acordes usados com as mesmas funções, progressões fixas de acordes como cadências, figuras melódicas com funções harmônicas, etc. Esses signos funcionam como conceitos abstratos, assim com os conceitos da linguagem. Mas ao contrário da linguagem, os conceitos musicais possuem identidade própria e não exterior. O processo de fixar identidades gera uma segunda natureza, que, na terminologia estruturalista, poderia ser chamado de segundo nível de articulação da música. Mas Adorno considera que essa “segunda natureza” não passa de uma ilusão – são fórmulas estereotipadas, mecanismos e outros procedimentos, que música “nova” trata de rejeitar.

A diferença fundamental entre a música e a linguagem, segundo Adorno, consiste no fato de que a música aspira a ser uma linguagem não intencional. A música diz e ao mesmo tempo esconde. Este é o aspecto teológico da música, que a aproxima da religião; “sua idéia é a forma [Gestalt] do nome divino” (Adorno 1978, 252). Para Adorno a música é uma oração desmistificada, uma prece que se libertou da obrigação de invocar o nome [divino], e não comunicar nenhum significado. A música pretende ser uma linguagem sem intenção mas, na verdade, ela articula uma dialética permeada de intencionalidade, cuja principal característica é a ambigüidade. A música está sempre indicando alguma coisa e, ao mesmo tempo, escondendo as suas intenções. Esse é o seu aspecto mítico. A intencionalidade musical está relacionada à interpretação. Tanto a linguagem quanto a música precisam ser interpretadas. Interpretar a linguagem significa entender a linguagem; interpretar a música significa fazer música.



Ao abordar a questão da interpretação musical, Adorno introduz a sua tese de que a execução não é um acessório e sim um atributo essencial da música. Essa tese fundamenta-se na ideia de mimese, que retoma, de uma certa forma, a estética de Hegel. Porém, não se trata mais de uma mimese da natureza, rejeitada por Hegel, nem do espírito absoluto, afirmada por Hegel, mas uma de uma mimese auto-referencial da própria música. A música revela-se na prática mimética: trata-se da “imitação de si mesmo, e não um processo de decodificação” (Adorno 1978, 253). O conceito de mimese, comum ao pensamento de Benjamin e Adorno, exprime a possibilidade de criar uma semelhança com o objeto. A experiência mimética não significa imitar a aparência de um objeto, mas comunicar-se com ele e assim preencher a lacuna entre sujeito e objeto, transformando ao mesmo tempo tanto o sujeito como o objeto.

A questão da mimese foi insistentemente tratada por Adorno nos fragmentos que compõem a obra *Para uma teoria da reprodução musical* [*Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*], a qual só foi publicada pela primeira vez em 2001. Ao tentar desenvolver uma teoria sobre a reprodução musical, Adorno tinha em mente restabelecer o mimético através da representação:

A verdadeira reprodução é a imagem em raio x da obra. Sua tarefa é tornar visível todas as relações, todos os momentos de contexto e contrastes da construção que estão escondidos sobre a superfície do som perceptível – e isto ocorre justamente através da articulação dessa manifestação perceptível (Adorno 2001, 9).

7. Som e Misticismo

Quando compreendemos uma música, compreendemos o significado dos diferentes elementos que formam a música, ou compreendemos a música como um todo? Considerando-se que os sons são as unidades significativas da música, compreender uma música significa então compreender a sucessão de sons ou a totalidade da obra musical?



Para responder a essa questão vamos invocar mais uma vez a linguagem como paradigma da compreensão. A teoria do *sphota* é uma das contribuições mais interessantes dos gramáticos indianos para o estudo da lingüística e da filosofia da linguagem. Ela afirma que uma palavra ou uma frase não se reduz a uma seqüência de sons ordenados, mas constitui uma unidade, um todo indivisível que carrega um sentido. Os sons audíveis das palavras e sentenças são apenas os meios através dos quais o *sphota* se revela. Etimologicamente o termo sânscrito *sphota* significa “estouro”, “explosão”. Por conseguinte, *sphota* é a explosão de significado revelada pelos sons. O termo *sphota* foi usado por Patanjali, no século II a.C., para denotar a qualidade universal de uma linguagem (*shabda*), enquanto que o som (*dhvani*) é a qualidade particular. O *sphota* é o que se mantém constante; o som é a qualidade variável, que depende das particularidades individuais. Posteriormente, no século V, do filósofo Bhāṭṛhari desenvolveu a idéia de que o *sphota* é o substrato real da linguagem, idêntico ao significado. Bhāṭṛhari abole assim a distinção entre o “significante” e “significado” da lingüística estrutural. Sua contribuição para a filosofia da linguagem é fundamentada numa teoria metafísica de caráter monístico e idealista. Ele refere a uma palavra-essência transcendental, que constituiria o princípio do universo. Sua doutrina do *sphota* está associada com a realidade suprema chamada *sadha-brahma*, conceito que pode ser traduzido por “linguagem-ser supremo”. O som e o sentido compõem uma totalidade indivisível, que o ser humano divide para poder compreendê-la.

Não existe pensamento sem linguagem, não há conhecimento desassociado de uma palavra. A consciência vibra através das palavras, e essa consciência vibrante, ou um modo particular de cognição, nos faz agir e obter resultados. Consequentemente, a linguagem oferece o substrato sobre o qual se baseia a atividade humana. A linguagem e o significado não são duas realidades separadas de forma que uma conduza a outra. Elas são essencialmente duas faces de uma mesma moeda. O *sphota* é o princípio unitário no qual o símbolo e o que é significado



são uma só coisa. Para compreender a falar como outra pessoa e para nos comunicarmos nós separamos o inseparável, o som do sentido. Mas isso é apenas um instrumento para a compreensão mútua. No nível superior eles são uma coisa só (Matilal 1990: 95).

Essa visão da linguagem como uma totalidade indivisível, não poderia aplicar-se também à música? A caracterização da linguagem como uma experiência que nos coloca em relação direta com o supremo, valoriza a consciência mística, a qual nos distancia do universo da lógica e da consciência lógica. A realidade mística estaria assim além da linguagem e da nossa capacidade de apreender o mundo através do raciocínio fundamentado pela lógica.

A ideia do som como origem de toda a criação, está presente no sistema da filosofia Vedanta, que tem origem na cultura védica, cujo principal registro é o conjunto de textos sagrados dos *Upanishads*. O som é a manifestação do microcosmo humano, condicionado por nomes e formas, e o conhecimento do microcosmo deve levar necessariamente ao conhecimento do macrocosmo. Por detrás de todos os sons – dos nomes e formas – está a teoria de um big-bang sonoro como essência da criação. Essa explosão eterna e inefável é representada em sânscrito pela palavra *Sphota* – a matéria essencial e eterna de todas as idéias e nomes, a energia geradora e unificadora do universo. Na teoria do *sphota* identificamos a idéia de um som-símbolo que representa todo o pensamento e através do qual o universo se manifesta. Este som místico é expresso pela sílaba OM, que sintetiza a totalidade dos sons possíveis. A sílaba é formada por três fonemas – A, U e M – que são pronunciados em sequência formando o som OM: a sequência representa o impulso criador, que começa na raiz da língua e termina nos lábios: o fonema A, o menos diferenciado de todos os sons, é produzido na proximidade da garganta; o fonema M, é produzido na extremidade dos lábios; e o fonema U é produzido no espaço intermediário entre o A e o M como uma transição. O significado simbólico do OM fica evidente através dessas palavras de Vivekananda:

Se for pronunciado corretamente, este OM irá representar todo o fenômeno de produção de som, e nenhuma outra palavra pode fazer isso; e isso, portanto, é o mais símbolo mais apropriado do *sphota*, que é o verdadeiro significado de OM. E como o símbolo nunca pode ser separada da coisa significada, o OM e a *sphota* são uma coisa só (Vivekananda 1923).

A teoria do *sphota* foi rejeitada pela maioria das outras escolas filosóficas indianas. Sem querer entrar em detalhes, que desviariam o foco da nova reflexão, limitamo-nos aqui a constatar a controvérsia sobre a questão do significado que opõe tradicionalmente duas diferentes filosofias de linguagem: o princípio de unidades de significação ou o princípio da contextualidade. As filosofias que defendem as unidades de significação são, por sua vez, de dois tipos: as que defendem o princípio holístico da indivisibilidade da frase, como a teoria do *sphota*, e as que defendem o princípio da divisibilidade, como argumentam os críticos teoria do *sphota*. O princípio da contextualidade pode ser resumido pela idéia fundamental de que o significado de uma palavra é o seu uso na linguagem, como afirmou Wittgenstein.

Referências bibliográficas

As obras de Wittgenstein são citadas de acordo com as usuais abreviaturas:

TLP Wittgenstein, Ludwig. 1984. *Tractatus logico-philosophicus*. Werkausgabe Bd. 1. Suhrkamp: Frankfurt am Main.

VB Wittgenstein, Ludwig. 1980. *Vermischte Bemerkungen*. Werkausgabe Bd. 8. Suhrkamp: Frankfurt am Main.

Adorno, Theodor W. 1975. *Philosophie der neuen Musik*. Gesammelte Schriften Band 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

_____. 1978. *Quasi una fantasia*. Musikalische Schriften I-III. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

_____. 2001. *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*.

Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Abegg, Werner. 1974. *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick*. Regensburg: G. Bosse.

Boulez, Pierre. 1963. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Gallimard.

_____. 1966. *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil.

Chagas, Paulo C. 2005. "Polyphony and embodiment: a critical approach of the theory of autopoiesis." *Trans - Revista Transcultural de Musica* 9

<http://www.sibetrans.com/trans/trans9/chagas.htm> (acessado em 01/08/2013)

Helmholtz, Hermann von. 2000 [1913].

- Die Lehre von den Tonempfindungen. Als Physiologische Grundlage für die Theorie der Musik.* Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Landy, Leigh. 2007. *Understanding the Art of Sound Organization.* Cambridge, MA: The MIT Press.
- Lévi-Strauss, Claude. 1964. *Le Cru et Le Cuit. Mythologiques 1.* Paris: Plon.
- Matilal, Bimal Krishna. 1990. *The Word and the World. India's Contribution to the Study of Language.* Delhi: Oxford University Press.
- Ostwald, Peter. 1963. *Soundmaking: The Acoustic Communication of Emotion.* Springfield, ILL: C. C. Thomas.
- Peirce, Charles S. 1998. "What Is a Sign?" In *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, Vol. 2, edited by N. Houser and C. Kloesel, 4-10. Bloomington: Indiana University Press.
- Ruwet, Nicolas. 1972. *Langage, Musique, Poésie.* Paris: Seuil.
- Saussure, Ferdinand de. 1972. *Cours de linguistique générale.* Paris: Payot.
- Sethares, William A. 2005. *Tuning, Timbre, Spectrum, Scale.* 2nd ed.. New York: Springer-Verlag.
- Tarasti, Eero. 1994. *A Theory of Musical Semiotics.* Bloomington and Indianápolis, IN: Indiana University Press.
- _____. 2000. *Existential Semiotics.* Bloomington and Indianápolis, IN: Indiana University Press.
- _____. 2002. *Signs of Music. A Guide of Musical Semiotics.* Berlin: Mouton de Gruyter.
- _____. 2012. *Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us.* Berlin; New York: Mouton de Gruyter.
- Vivekananda, Swami. 1923. *Bhakti-Yoga. The Complete Works of Swami Vivekananda.* Vol. 3. http://en.wikisource.org/wiki/The_Complete_Works_of_Swami_Vivekananda/Volume_3/Bhakti-Yoga/The_Mantra:_Om:_Word_and_Wisdom. (acessado em 01/08/2013)
- Virilio, Paul. 1988. *La machine de vision.* Paris: Galilée.
- _____. 1990. *L'inertie polaire.* Paris: Christian Bourgois.