

Ó palavra, tu palavra que me falta! – Reflexões sobre música e linguagem¹

Mário Vieira de Carvalho

CESEM
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa
mv.carvalho@fcsh.unl.pt

ENSAIO: ORADOR CONVIDADO
V ENCONTRO NACIONAL DE INVESTIGAÇÃO EM MÚSICA (2015)
SPIM – SOCIEDADE PORTUGUESA DE INVESTIGAÇÃO EM MÚSICA

Resumo

Tomando como ponto de partida as teses de EGGBRECHT (1999) que negam o caráter de linguagem da música, revisito neste artigo alguns aspetos do debate sobre música e língua, música e linguagem, procurando alargar a abordagem interdisciplinar do assunto. A discussão orienta-se no sentido da contestação dessas teses, representativas de um determinado cânone musicológico, e é desenvolvida seguidamente em torno dos seguintes tópicos: os processos de verbalização e desverbalização da música examinados numa perspetiva histórica; a analogia entre desempenhos musicais coloquiais e desempenhos linguísticos coloquiais (conversação ou fala), por oposição aos desempenhos apresentacionais (baseados num texto escrito ou notado); a contraposição entre o simbólico e o semiótico e a sua relevância para a discussão da problemática da música como linguagem; o reexame crítico do mito de Apolo e Marsias e as suas repercussões histórico-antropológicas até à atualidade; e, finalmente, as questões específicas levantadas pela interpretação musical nos desempenhos apresentacionais. Concluindo, defendo que o caráter de linguagem das práticas musicais se manifesta na semiose interminável e ilimitada a que elas dão origem como práticas sociais, tornando-as, por um lado, próximas da comunicação linguística, e, por outro lado, paradigmáticas da comunicação artística.

Palavras-chave

Música e linguagem; Semiose; Comunicação sem signo; Interdição de sentir; Recetor emancipado.

¹ «Ó palavra, tu palavra que me falta!» (*O Wort, du Wort, das mir fehlt!*) – Arnold Schönberg, *Moisés e Aarão*, 2º ato, 5ª cena. Este artigo corresponde ao desenvolvimento da conferência proferida pelo autor, como orador convidado, no V Encontro Nacional de Investigação em Música (Évora, Novembro de 2015) e no XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (Belo Horizonte, Agosto de 2016). O autor segue as normas do *Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa* de 1990. Exceto quando indicado, todas as traduções são da responsabilidade do autor.

Abstract

Taking as a starting point the theses of EGGBRECHT (1999) that negate the language character of music, I revisit here some aspects of the debate about music and language, by seeking to expand the interdisciplinary approach to the matter. The discussion is oriented towards the refutation of these theses, which represent a certain musicological canon, and is then developed around the following topics: the verbalization processes of music and their undoing, examined in a historical perspective; the analogy between linguistic and musical ‘colloquial performances’ (such as a conversation or talk), as opposed to ‘presentational performances’ (based respectively on a written text or a musical notation); the distinction between the symbolic and the semiotic and its relevance for the discussion of music as language; a critical review of the myth of Apollo and Marsyas and its historical and anthropological repercussions down to the present day; and, finally, the specific questions raised by ‘presentational performances’ of music. In conclusion, I argue that the language character of musical practices manifests itself in an endless and unlimited semiosis, to which they give rise as social practices, making them, on the one hand, close to linguistic communication, and, on the other hand, paradigms of artistic communication.

Keywords

Music and language; Semiosis; Communication without sign; Interdiction of feeling; Emancipated receiver.

OS DEBATES EM TORNO DE MÚSICA E LÍNGUA, música e linguagem, são tão antigos e recorrentes que se torna impossível abarcá-los, mormente nas dimensões de um artigo. O meu propósito não é, porém, fazer uma revisão crítica desses debates, é apenas abordar alguns aspetos da questão. Tomo como ponto de partida as sete teses que o musicólogo alemão Hans Heinrich Eggebrecht apresentou há vinte anos num simpósio, realizado em Berlim, que veio a dar origem a um volume com o título *Linguagem e música: Perspetivas duma relação* (RIETHMÜLLER 1999b). Escolho-as por serem representativas duma posição extremada e categórica de rejeição do carácter de linguagem da música (EGGBRECHT 1999, 9-11) e, por isso mesmo, oferecerem abundante matéria de reflexão e controvérsia. Ao contrário da bibliografia ulterior sobre o tema, a começar pela germânica, que tem optado por ignorar essas teses, não as incorporando na discussão, julgo-as incontornáveis, tanto pelo que nelas transparece de afirmação de um cânone do pensamento musicológico, como pelo desafio, que dialeticamente nos lançam, de problematização, contestação ou superação desse cânone. Eis as sete teses:

- 1) A linguagem diz, a música não pode dizer.
- 2) Música é linguagem só em sentido metafórico.
- 3) A linguagem comunica o que designa, a música só pode comunicar o que ela própria é.
- 4) A linguagem é fundamentalmente traduzível, a música é fundamentalmente intraduzível.

- 5) A música é, em princípio, uma comunicação/mensagem aconceitual.
- 6) A música pode ser trazida para a linguagem.
- 7) Escrita musical e escrita linguística são basicamente diferentes.

O que sobressai nestes sete enunciados, como tese última subjacente, é a da irreducibilidade da música à linguagem e da linguagem à música. Mas, pergunta-se: afinal, que é linguagem e que é música? Ou: que é uma na sua relação com a outra? Tal a questão a que Eggebrecht julga ser impossível responder. No entanto, não deixa de emprestar valor categórico à diferenciação entre ambas.

Sobre a negação do carácter de linguagem da música

Vejamos, um a um, os sete enunciados, colocando-os sob a forma de interrogação.

1) A linguagem diz, a música não pode dizer?

Para Eggebrecht, a música não pode dizer «mesa» ou «mesa redonda». Não pode comunicar ou designar quaisquer coisas concretas, sejam estas objetos, ideias, intenções, instruções, etc. Logo, só por isso, diz ele, a música não é linguagem.

Será assim? Como se infere da observação empírica, há objetos, ideias, intenções, que podem ser veiculados pela música, tal como podem sê-lo pela linguagem verbal. A possibilidade ou a impossibilidade de a música «dizer» não são absolutas e válidas para todas as épocas e culturas, todos os lugares e situações. Os contextos específicos em que a música é usada e as convenções que subjazem à comunicação têm aí um papel decisivo.

Sem sairmos da música europeia, bastariam as figuras de retórica musical teorizadas e praticadas desde cerca de 1600 para invalidar este primeiro enunciado. Dir-se-ia mesmo que compor, no barroco, é designar: designar afetos (estados de alma e da natureza), situações ou cenários muito diferenciados (guerra, luto, festa, conspiração, etc.), ou ainda ideias, processos e comportamentos, como os que, por exemplo, Bach explicita na *Oferenda Musical*, ou o levam, na cantata cujo tema mitológico é a disputa entre Apolo e Marsias, a representar musicalmente algo de tão trivial e imediatamente reconhecível como o zurrar de um burro.²

² Cantata profana de J. S. Bach, *Der Streit zwischen Phoebus und Pan* («A disputa entre Febo e Pã») BWV 201 (Leipzig, 1729). Febo e Pã correspondem respetivamente a Apolo e Marsias.

Pode dizer-se que a música – e refiro-me especificamente à música europeia – desenvolveu um extenso vocabulário que percorre diferentes géneros musicais, também os instrumentais, com ou sem apoio de programa. Por vezes, a chave que permite a descodificação desse vocabulário é dada pelo próprio compositor – como na *Oferenda Musical*, de Bach ou, muito mais tarde, na *Suite Lírca*, de Alban Berg, cujo programa secreto decifra compasso a compasso a intencionalidade da música (PERLE 1977). Outras vezes, a chave decorre de um cânone já sedimentado da interpretação e da receção: é o caso dos *Leitmotive* que povoam de referentes a música de Wagner e a tornam quase tão explícita na operação de designar como um discurso literário (cf. Gilbert STÖCK 2015). São «signos» que remetem intencionalmente para «significados coagulados» (*geronnen*), como diz ADORNO (1952, 42).

Os fenómenos sonoros que se constituem como práticas musicais não existem isolados de situações do *mundo vivido*, situações essas que, por sua vez, têm uma dimensão sonora. O quotidiano também é feito de sons os mais diversos, sujeitos a um processo de convencionalização que os transforma em sinais imanentes à interação social. Essa experiência quotidiana, desde a imensa paleta de variantes oferecida pela fala humana à escuta de «paisagens sonoras» (*soundscapes*) – isto é, experiência de sons, ruídos, silêncios, de origem artificial ou de origem natural, vindos das pessoas ou das coisas, do mundo animado ou inanimado³ – constitui um reservatório de referentes que nos fornece constantemente termos de comparação com aquilo a que chamamos práticas musicais. Também a analogia ou a interdependência entre fenómenos sonoros e fenómenos de outra natureza é um dado adquirido pela experiência. HORNBOSTEL (1925) enfatiza, a este respeito, a «unidade dos sentidos», DEWEY (1934), o carácter «sinestésico» da experiência humana que, aliás, tem vindo a ser comprovado mais recentemente pelos estudos cognitivos.⁴

³ Ver exemplos de algumas dessas dimensões no estudo de Carlos Alberto AUGUSTO (2014) focado nos «sons e silêncios da paisagem sonora portuguesa». Sobre o «ambiente acústico» e a relevância sociológica e histórico-antropológica das suas transformações, cf. SCHAFER (1977) e BLAUKOPF (1982, 262-70). Cf. CASTELÕES (2009) sobre a prática das onomatopéias (imitação direta de sons ambientais) por instrumentos musicais.

⁴ Cf. discussão da tese de Dewey em WELLMER (2009, 18 ss.). A experiência sinestésica tem sido observada em bebés, na fase pré-linguística, unindo o que, ulteriormente, a aprendizagem da linguagem verbal e a consciência reflexiva separam, mas que não desaparece do subconsciente ou inconsciente (HOFFMANN-AXTHELM 2003). Como diz Helena RODRIGUES (2005, 65), num artigo sobre «a musicalidade das primeiras interações humanas», «o bebé possui uma capacidade enorme para efectuar transposições entre as experiências de um órgão dos sentidos para outro. É como se a forma de a criança comunicar e se relacionar com o mundo fosse naturalmente ‘multidisciplinar’». O facto de «no ouvido interno se encontrarem muito mais células sensoriais do que em qualquer outro órgão sensorial do corpo humano» pode, por outro lado, explicar o particular acesso à música que se verifica muito precocemente no ser humano, privilegiando-a como «linguagem do inconsciente» (FÜRMAIER 1998, 27).

Objetar-se-á que Eggebrecht, quando fala de música, tem sobretudo em mente a chamada música autónoma das salas de concertos europeias.⁵ Mas, é precisamente nessa música dita autónoma que a convencionalização sónica tem a sua expressão mais refinada. Na sua abordagem sociológica, KADEN (1984, 110-35) situa a formação do signo convencional no momento em que um sintoma perde a ligação orgânica que mantinha com o todo de que fazia parte. A expressão sonora da dor ou do sofrimento de alguém em concreto transforma-se em signo convencional de dor. Sinais sonoros vinculados a um determinado contexto de interação social – por exemplo, da esfera militar –, ao separarem-se do contexto, transformam-se em signos convencionais que remetem para essa esfera do mundo vivido. É na exata medida em que a *presença* da dor ou do cerimonial militar desaparece do horizonte da interação que surge, em lugar deles (em *substituição* deles), o signo convencional que os designa ou representa.⁶ Eis em que consiste para DERRIDA (1967) a *différance* (escrita com *a*: operação de diferir) que está também na origem das línguas: «No gesto da linguagem – através da qual tentamos apoderar-nos da presença cobiçada – somos desapossados desta», diz DERRIDA (1967, 197) na sua análise do *Ensaio sobre a origem das línguas de Rousseau* (de 1755, publicado postumamente em 1781).⁷ A experiência da presença é diferida ou adiada pelo signo.⁸ Ora, o que mais abunda na música

⁵ Eggebrecht retoma em grande parte a argumentação de um ensaio anterior, de 1973, que reflete aparentemente a influência duma das correntes da teoria marxista: «O isolamento da arte num mundo para si tem, em última análise, a sua razão histórica, não propriamente na estética, mas no que deu origem a esta. A estética como conceção da arte que entende a música como um mundo-para-si autónomo, aconceitual, com uma lógica interna, reflete a específica necessidade artística da consciência burguesa, que busca no mundo fictício, em especial o da música, a emancipação que o mundo real lhe nega. Não somente romântica mas também profundamente burguesa é a função da arte como desígnio contraposto (*Gegenentwurf*) à realidade e gerado pela realidade histórica. A estética é a teoria da arte como mundo alternativo (*Gegenwelt*), o mundo da aparência autónoma (*autonome Erscheinung*) cuja ausência de função é promovida por aquela para que a arte possa cumprir a função de contra-mundo. [...] A aconceitualidade da arte é tão concebível quanto a sua afuncionalidade é funcional.» (EGGEBRECHT 1973, 49-50)

⁶ MOLINO (1975), JIRÁNEK (1979, 93-8), KARBUSICKY (1986), MONELLE (1991), entre outros, encontram na música os mesmos três tipos de signos – *index* (*pars pro toto*), *ícone* (semelhança ou analogia do signo com o representado) e *símbolo* (signo convencional) – propostos por PEIRCE (1994). KADEN (1984, 75-251) também os leva em consideração, cruzando a teoria da comunicação com a teoria de sistemas. Nos tipos de signos, introduz o conceito de *sintomas de transformação* (que reenviam para os estados do *medium*), cuja relevância é tão decisiva na *semiosis* musical quanto é indiferente ou supérflua na *semiosis* linguística. Nos *sintomas do todo pela parte* (*Teil-Ganzes-Symptome*) dá como pressuposta a sua ligação orgânica ao todo (seja este a fonte/emissor que se «exprime»: *sintoma expressivo*; seja a situação concreta de interação social subjacente: *sintoma contextual*). Trata da formação dos *signos convencionais* (*Gesetzte Zeichen*) na música, quer por via *icónica* ou da analogia com fenómenos empíricos, quer por via da sua *gênese contextual* histórico-cultural. Teoriza sobre a comunicação «para além das conexões informacionais» e «sem signo», a emergência da «música absoluta» e a «comunicação silenciosa». Partindo da distinção entre *estrutura* e *função* da comunicação musical, analisa, por um lado, as *conexões informacionais* e os tipos de *retroação*, as estratégias de *representação* e de *descodificação*, de *autorrepresentação* (*Selbstdarstellung*) e de *designação* (*Benennung*), as «estruturas de cooperação» e de «divisão do trabalho», o aumento e redução da complexidade na comunicação; e, por outro lado, quanto às *funções* da comunicação musical, os tipos de *ressonância estrutural* e de *ressonância funcional*, prefigurando assim o conceito de «ressonância» (*Resonanz*) agora cunhado por Hartmut ROSA (2016) na sua «sociologia da relação com o mundo».

⁷ O ensaio de Rousseau é anterior ao *Ensaio sobre a origem da linguagem* de HERDER (1772), onde há alguns pontos de convergência com as teses do primeiro, mas que não podia tê-lo influenciado.

européia – incluindo, naturalmente a chamada música autónoma – são signos convencionais assim obtidos, ora por via icónica (analogia com a observação empírica), ora por via da sua génese histórico-social, assimilada culturalmente.⁹ Toda a imensa literatura publicada na área da semiótica musical investiga estas e outras dimensões da produção de significação na música – música entendida, portanto, como linguagem, e não como algo de irreduzível a esta.

2) *A música é linguagem só em sentido metafórico?*

Segundo Eggebrecht só em sentido metafórico se pode falar de música como linguagem ou «linguagem dos sons» (*Tonsprache*), já que a verdadeira linguagem (linguagem «em sentido próprio») é, para ele, a linguagem verbal. Ambas, porém, comunicam algo, mas de uma forma diferente. O alcance deste enunciado é esclarecido na tese seguinte.

3) *A linguagem comunica aquilo que ela designa, a música só pode comunicar aquilo que ela própria é?*

Eggebrecht nunca menciona HANSLICK (1854), mas o que se extrai da sua argumentação, deixando transparecer uma influência explicitada muito antes (EGGEBRECHT 1961), é que a música, se designa alguma coisa, mais não é do que «as formas sonoras em movimento» em que ela própria consiste. Enquanto «a palavra – diz EGGEBRECHT (1999) – não é aquilo que ela comunica, mas sim signo do comunicado», o «som ou uma sequência sonora não designa alto (intensidade) ou rápido, ou sinal, ou coral, ou dissonância, antes é isso mesmo: alto ou rápido, etc.». E esclarece: o som, na música, «não funciona como signo de algo, é ele próprio o que comunica.» Daí que Eggebrecht confesse a sua relutância em aceitar uma semiótica musical.¹⁰

Por detrás desta posição de Eggebrecht está um conceito demasiado restrito de linguagem. Numa posição diametralmente oposta temos, por exemplo, Walter BENJAMIN (1916, 140-57), para quem

⁸ Sobre Derrida e a noção de *différance*, cf., entre outros, WOOD - BERNASCONI (1988).

⁹ JIRÁNEK (1979, 79-98) sustenta a hipótese de que as práticas musicais são permeadas por elementos semânticos ligados a segmentos da vida empírica, e são-no tão ilimitadamente quanto a experiência humana está em permanente mudança. Nesta abordagem, há três «camadas de significação» ou «semantização» a considerar: a) a «natural e antropológica» que diz respeito à orientação no espaço e no tempo fundamentalmente mediada por eventos sonoros, bem como a semantização pela via mais complexa da sinestesia; b) a das práticas sociais, envolvendo atividades laborais e outras, a influência da fala («melodias da fala»), o canto espontâneo, as «entoações mudas» da gestualidade, incluindo a dança; c) a da «filogénese musical», isto é, a tipificação de «semantemas musicais» como momento da *semiosis* inerente a qualquer tradição artística. O termo *semantema musical* é também usado por KARBUSICKY (1986, 19).

¹⁰ No mesmo sentido, cf. KNEIF (1973).

qualquer comunicação de conteúdos intelectuais ou espirituais é linguagem, sendo a comunicação através da palavra apenas um caso específico. Mais: não há evento, quer na natureza animada, quer na inanimada, que não participe em certa medida na linguagem, e não em sentido meramente metafórico – adverte Benjamin –, pois não se poderia imaginar coisa alguma totalmente desprovida de linguagem. Em suma, qualquer forma de *expressão* só pode ser compreendida como *linguagem*.

Também SAUSSURE (1916, 101), no *Curso de linguística geral*, publicado exatamente no mesmo ano, considera a linguagem verbal apenas um caso particular de «linguagem», a subsumir numa semiologia geral. No mesmo sentido, CARNAP (1959) advoga o uso do termo «linguagem» num «sentido tão lato que cubra todos os sistemas e meios de comunicação, seja qual for o material utilizado», e GADAMER (1960, 478 ss.) liga a «universalidade do fenómeno hermenêutico» a uma noção de linguagem que abrange a «linguagem da arte» e a «linguagem da natureza» ou das «coisas»: «tudo o que pode ser compreendido é linguagem».¹¹

Numa posição próxima, Albrecht WELLMER (2009, 24), no seu recente *Ensaio sobre música e linguagem*, recorre ao conceito de *intermedialidade*: «[...] seria insuficiente qualquer entendimento de linguagem que, além da linguagem verbal, não incluisse também as raízes das formas de expressão e representação musicais, plásticas ou coreográficas». Os diferentes média relacionam-se de tal modo uns com os outros que, não obstante a sua especificidade, haveria sempre em cada um deles a presença latente de qualquer dos outros. Uma tal *intermedialidade latente* seria especialmente característica da linguagem verbal.

Wellmer, que toma DEWEY (1980) como uma das suas principais referências, converge deste modo, a meu ver, com Wittgenstein, mas só em certa medida, pois na filosofia da linguagem deste último, o lugar privilegiado da *intermedialidade* seria ocupado, não pela linguagem verbal, mas sim pela música. Com efeito, para Wittgenstein (tanto na primeira como na segunda fase do seu pensamento), «na falta de uma metalinguagem que nos instruisse sobre a língua», «a música seria talvez, mais do que tudo, predestinada a ser aquela forma de expressão através da qual era possível falar *sobre* a língua: a música como aquele *medium* em que a língua pode ser mais perfeitamente ‘traduzida’, aquela que oferece a analogia mais apropriada para o que os humanos fazem quando falam». Em suma: cabia à música «mostrar-nos aquilo que em nenhuma língua se deixa *dizer*» (ARNOLD 2000, 186). Enquanto a

¹¹ FALTIN (1981, 36) adverte contra a fraqueza do argumento de que «a música é linguagem porque quase todo o comportamento é linguagem». A questão, porém, devia ser posta ao contrário, como sugere DERRIDA (1972, 32) em crítica à posição de Saussure, que, por um lado, reconhece ser a linguagem verbal apenas um caso de *semiosis*, mas, por outro lado, toma a linguística como *patron général de toute sémiologie*.

«linguagem verbal» era incapaz de compreender a música («a linguagem [verbal] jamais compreenderá a Música» – SERRES 2011, 18), a música é que nos ajudava a compreender a linguagem verbal.

O indizível ou o «inefável»,¹² como qualidades que tornariam a música radicalmente distinta da linguagem verbal, surgem assim, pelo contrário, como categorias inerentes à linguagem humana: «longe de indicarem um limite da linguagem, elas exprimem o seu invencível poder de pressuposição, sendo o indizível precisamente aquilo que a linguagem tem de pressupor para significar» (AGAMBEN 1993, 4).¹³ A origem do «inefável» está na «falta de automatismo referencial de linguagem e imagens» que é característico da música e que é «tradicionalmente confundido com a falta de significação» (*meaning*) – como observa KRAMER (2013, 24). Na verdade, porém, o que a música faz é «tornar aparente a fonte da significação», que é «sempre, em todas as circunstâncias, o suplemento que está para além e acima do automatismo referencial». A música torna «explícito» e, por vezes, «desconcertante» esse «suplemento» ou «excedente» (*surplus*), «ao apartar-se da ilusão – derivada da imagem/texto – de que a significação» (*meaning*) e a participação «estão ‘abrangidos’ (em todas as aceções do termo) pelo guarda-chuva referencial». Por outras palavras, «o guarda-chuva referencial» que seria inerente à linguagem verbal não passa de uma «ilusão» que a música se encarrega de desfazer (KRAMER 2013, 24). Logo, não se trata de um «défice», mas antes de uma «sobre-abundância» de significação, como FERREIRA DE CASTRO (2015, 341) põe em relevo na sua abordagem comparativa de Jankélévitch e Wittgenstein. Confundir ausência de palavras com «ausência de significação», «seria sucumbir à mais grosseira forma de logocentrismo», já que a «significação (*meaning*) não é necessariamente baseada na articulação verbal» (FERREIRA DE CASTRO 2015, 335).

A distinção essencialista entre música e língua também é recusada por Vilém Flusser, um pensador que tem sido estudado por Rodrigo DUARTE (2015). No seu «Globo da Linguagem», música e língua são mapeadas ao lado de outros tipos de linguagem interrelacionados, correspondendo a diferentes articulações com a realidade. Por oposição às culturas orientais, onde prevaleceria o óptico, nas ocidentais teria primazia o acústico. No Ocidente, segundo Flusser, «a música é a arte que penetra mais profundamente na realidade», «o discurso absoluto», «a essência da linguagem» (DUARTE 2015, 391).¹⁴

¹² Sobre «a música e o inefável», ver JANKÉLÉVITCH (1983).

¹³ Citado por MORENO (2013, 213), no seu ensaio sobre a «ética do indizível».

¹⁴ Entre os antecedentes longínquos duma antropologia das línguas, está, sem dúvida, ROUSSEAU (1781 [1755]), que, ao contrário de Flusser, privilegia a dicotomia norte/sul, considerando as línguas meridionais as mais musicais (cf. discussão em DERRIDA 1967). Charles DUCLOS (1754), outro enciclopedista, precedeu-o nessa abordagem antropológica das línguas, depois prosseguida por Wilhelm von HUMBOLDT (1973) na sua investigação comparativa das relações entre *visão da língua* (*Sprachansicht*) e *visão do mundo* (*Weltansicht*). No mesmo sentido, GADAMER (1960) concebe a língua como *experiência*

A analogia entre música e linguagem verbal ou o caráter *linguístico* de ambas são igualmente assumidos por Harry Goldschmidt e Leonard Bernstein. GOLDSCHMIDT (1973, 76-7) sustenta que a música «não precisa nem de um vocabulário, nem do uso discursivo da língua, para preencher os pressupostos de um sistema de signos linguístico».¹⁵ BERNSTEIN (1976), nas suas conferências proferidas na Universidade de Harvard em 1973 e posteriormente dadas à estampa com o título *The Unanswered Question* (numa alusão à obra homónima de Charles Ives), ensaia brilhantemente uma abordagem fundada na «linguística generativa» de CHOMSKY (1966). Bernstein argumenta fundamentalmente na base do sistema tonal da tradição europeia. Mais tarde, LERDAHL e JACKENDOFF (1983) desenvolveram uma «teoria generativa» da música tonal, a qual pode ser transposta *mutatis, mutandis* para qualquer sistema musical, já que a todos é comum a *recursividade*, ou seja, «a capacidade de gerar uma variedade infinita de expressões a partir de um conjunto finito de elementos» (HAUSER - CHOMSKY - FITCH 2002).

Na verdade, como defende MATURANA (1978, 47 ss.), é através da recursividade, e não da denotação, que uma linguagem se manifesta primariamente. Na sua abordagem, a da biologia da linguagem, um domínio linguístico surge quando dois ou mais organismos interagem recursivamente como sistemas estruturados, tornando-se cada um deles um *medium* para a realização da *autopoiesis* do(s) outro(s). Este «acoplamento estrutural ontogenético recíproco» é a «operação primária para o estabelecimento de um domínio linguístico», o que é válido para todos os sistemas autopoieticos, «na medida em que eles são plasticamente estruturados e podem sofrer interações recursivas». «Comportamento linguístico» é um comportamento num «domínio consensual» que se constitui ontogeneticamente. Se a «recursão» é possível num determinado comportamento e se leva a casos de comportamento da mesma natureza, então produz-se «um domínio fechado generativo de comportamento» (*a closed generative domain of behavior*).¹⁶ Entre os muitos exemplos possíveis,

do mundo (Welterfahrung) – experiência hermenêutica na qual a forma linguística e o conteúdo transmitido são inseparáveis. Sobre a investigação antropológica, sociológica e intersemiótica das relações entre língua e música há uma extensa literatura de que FELD e FOX (1994) fizeram um levantamento crítico até 1994. LEVMAN (1992) passa em revista o debate até então em curso sobre a «génese de língua e música».

¹⁵ Centrando-se essencialmente na notação musical, GOLDSCHMIDT (1973, 85) enfatiza que só «a utilização analítica da faculdade linguística da música permitirá que nos acerquemos das ‘mediações’ [*Vermittlungen*] tendentes a ultrapassar metodicamente a distância, tida por intransponível, entre obra de arte e sociedade».

¹⁶ A autorreferência, a autorregulação e a autorreprodução intrínsecas a qualquer sistema autopoietico pressupõem a «clausura operativa». O cérebro funciona em «clausura operativa», tanto como qualquer organismo vivo no seu todo, ou qualquer sistema de interação ou comunicação no seu todo. Caso contrário, o sistema extingue-se ou dissolve-se. Tal é o paradigma da complexidade que subjaz à diferença entre «sistema» e «meio-ambiente» (ou «contexto») e que rege as interações (incluindo a troca de informação) entre ambos. A diferença entre «sistema» como «espaço marcado» e «meio» como «espaço não marcado» (*unmarked space* – SPENCER BROWN 1969) é relacional e não ontológica (LUHMANN 1984).

MATURANA (1978, 52) menciona a dança e a linguagem verbal, mas podia ter acrescentado à lista qualquer prática musical (para além da dança). Em ambos os casos, «não é o ato isolado, mas sim a recursividade (ligação ao precedente) que desencadeia efeitos emergentes» (LUHMANN 1998, I: 206).

Eggebrecht não aceita, porém, nem a analogia entre música e língua nem um conceito mais abrangente de linguagem e, por isso, não admira a sua rejeição de uma semiótica musical e, provavelmente, da semiótica em geral.¹⁷

4) *A linguagem é fundamentalmente traduzível, a música é fundamentalmente intraduzível?*

A música é intraduzível, diz Eggebrecht, porque «o *medium* da sua comunicação (*Mitteilung*) não é cambiável». Partindo da oposição entre *Tönen* (soar, produzir sons) e *Lauten* (dizer em voz alta ou articular, produzir fonemas), conclui que o som na música é primário e insubstituível, ao passo que na linguagem é secundário: em princípio, pode-se dizer o mesmo com fonemas diferentes – os de outra língua.

Dir-se-ia então que os *sintomas de transformação* do *medium* acústico (KADEN 1984, 112 ss.) têm muito maior importância na música do que na linguagem falada, na medida em que são essenciais àquela nas suas diferentes variáveis ou dimensões, enquanto nesta o que sobretudo conta é o código subjacente que estabelece o nexo entre determinados sons articulados e um determinado significado. Diferentes códigos, que correspondem a diferentes línguas, permitem interpretar diferentes estados do *medium*. Pode-se mudar de código, sem mudar a mensagem. A estrutura sonora muda, mas a mensagem mantém-se, em princípio, inalterada.

Mas essa dissemelhança entre música e língua, que a tornaria «intraduzível» por ausência de «mensagem», não retira necessariamente à música o seu carácter de linguagem. Tal é a posição de LÉVI-STRAUSS (1964, 26): a música – afirma ele – é, entre todas as linguagens, «a única que reúne as características contraditórias de ser simultaneamente inteligível e intraduzível». E, para Susanne K. LANGER (1957), o «simbolismo intraduzível» da música, que a torna dissemelhante da língua, não a priva de poder de significação.

¹⁷ Assinale-se o facto de a entrada «Semiologie», na mais recente edição da grande enciclopédia *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) – *Sachteil* –, se referir apenas a uma disciplina de âmbito muito restrito que surge na musicologia no século XIX, incidindo unicamente em problemas de «interpretação do canto coral gregoriano à luz das suas mais antigas fontes manuscritas» (KLÖCKNER - PRASSL 1998). A *Semiologia* ou a *Semiótica* musical, no sentido mais abrangente e comum do termo, não tem entrada própria na MGG, embora seja largamente contemplada nas entradas *Musiksoziologie* («Sociologia da Música») e *Zeichen* («Signo»), assinadas por Christian KADEN (1997; 1998). Na mais recente edição do *New Grove* há uma entrada autónoma dedicada a *Semiotics* em geral e *Semiotics of Music* em particular (CUMMING 2002).

Entretanto, já HORNBOSTEL (1927), na sua abordagem holística, invertia os termos da questão. Em vez de ser o *Laut* (o som articulado) a produzir o sentido, é o sentido do agir humano que produz o som articulado. É o sentido do agir humano no seu todo (os estados psicofisiológicos do indivíduo e a relação deste com o meio-ambiente a que ele está acoplado) que produz não só o som articulado, mas também o gesto e o movimento que lhe estão associados.¹⁸ A questão é, conseqüentemente, deslocada da linguagem em abstrato para o desempenho linguístico em concreto, o que também vale para as situações musicais. A música não é traduzível como as línguas, mas o agir humano no âmbito do qual ela se manifesta carrega-a de sentido tanto no interior duma cultura como para interlocutores de outras culturas. Produz sentido ou sentidos múltiplos, sem carecer de tradução ou tornando a tradução tão supérflua ou impossível quanto ela o é também para a língua: «compreende-se uma língua ao viver-se nela» (GADAMER 1960, 388).¹⁹ Seja no plano intracultural, seja no plano intercultural, a música pode ser objeto de estratégias de apropriação pragmática e semântica muito diferentes, tipos muito diferentes de *affordance* – para usar a expressão de Tia DENORA (2000) – isto é, diferentes *possibilidades de uso e de significação* que constituem um vasto campo de investigação sociológica, em acelerada expansão e diversificação nos últimos anos (RIBEIRO 2015).

Em todo o caso, há que problematizar o próprio conceito de tradução. Segundo BENJAMIN (1921), o essencial num poema não são as palavras, a «mensagem», é o que está para além delas, a forma, e é esta que tem de ser captada numa boa tradução. O que é decisivo não é o código verbal, mas sim a função «estético-apelativa» – como lhe chama FALTIN (1981, 39) – que pode estar ou não presente na própria linguagem verbal. Isto é:

Na linguagem verbal os significados de signos estéticos não são traduzíveis. Não é possível traduzir significados não-conceituais num código conceitual. Códigos estéticos são «línguas» *sui generis* (FALTIN 1981, 44).

Na mesma linha, WELLMER (2012, 204) distingue entre «o sentido que circula em obras de arte» e a «significação de uma obra de arte», designadamente musical, que não é traduzível *verbalmente*.²⁰ A

¹⁸ MAIER (1999, 153) considera, por isso, que, nesta conceção holística de Hornbostel, a música é entendida, não como «arte dos sons» (*Tonkunst*), mas sim como «arte expressiva» (*Ausdruckskunst*). A noção de «comportamento expressivo» tem prevalecido nas abordagens antropológicas das práticas musicais (cf., por exemplo, SOEIRO DE CARVALHO, 2015).

¹⁹ Sobre «música e tradução», ver ainda PATEL (2008, 301-3).

²⁰ WELLMER (2012) remete para Adorno e para uma tradição filosófica que vem de Kant e passa por Friedrich Schlegel, Paul Valéry e Martin Heidegger.

esta luz, a questão da traduzibilidade da música ganha um alcance completamente diferente. Já não se trata de traduzi-la como quem traduz o livro de instruções de um eletrodoméstico, mas sim como quem traduz um poema. Trata-se, enfim, da traduzibilidade inter-artes, ou entre linguagens artísticas. O que nos remete para as noções de intertextualidade e intermedialidade, no sentido em que a interpretação de símbolos e das relações entre eles, que é inerente às artes, pressupõe e suscita a sua interdependência recíproca (GOODMAN 1968).²¹ Por exemplo, o ritmo é um «fenómeno intermedial» (WELLMER 2012, 206): é comum à música, às artes plásticas, à arquitetura e, obviamente, à poesia, para além da sua ocorrência em processos da natureza ou do mundo vivido, por sua vez captados ou replicados iconicamente pela música, a dança e as outras artes.

Diga-se, por fim, que *tradução* é o que há de mais consubstancial à música desde tempos remotos. Que é a notação senão a *tradução* de fenómenos sonoros em símbolos gráficos? Que é a interpretação musical senão a *tradução* de símbolos gráficos em figurações sonoras?

Para ADORNO (2001, 243), interpretar música notada é «traduzir»²² e também WITTGENSTEIN (1921, 55 [4.0141]) o entende assim: a «regra da tradução da notação musical» supõe a «semelhança interna» de «estruturas aparentemente tão diferentes» como a sinfonia, a partitura e o disco fonográfico; nas *Bemerkungen* (V) fala ainda, a este propósito, de «processo de tradução da imagem» notada na pauta (WITTGENSTEIN 1994, 133). Wittgenstein serve-se desse modelo de «tradução» tomado à música para refletir, quer sobre a tradução da experiência do real em diferentes linguagens simbólicas, quer sobre a tradução entre diferentes línguas (ARNOLD 2000, 167).

5) *A música é, em princípio, uma comunicação aconceitual?*

Em aparente convergência com a ideia da especificidade da comunicação artística, já atrás afluída, para Eggebrecht a música é uma «comunicação aconceitual» (*begriffslose Mitteilung*): ocorre primariamente na «base do estético», isto é, do «sensível». O «pensamento musical» é, «em larga medida», um «pensamento aconceitual». O mesmo vale para a «compreensão estética da música», que é «na sua forma pura, uma compreensão aconceitual». Contudo, esclarece, tal «compreensão estética,

²¹ Como diz MAHRENHOLZ (2012, 109), «na explicação, referência e exegese, a língua, a música e as outras artes afetam-se mutuamente» assim como afetam e são afetadas «por realidades sociais, culturais e históricas específicas». Paralelamente, «o mesmo espírito ou atitude» pode manifestar-se «em diferentes instâncias – diferentes mídia, com diferentes instrumentos e modos de expressão» – nas palavras de Paulo de ASSIS (2015, 181) referidas a Luigi Nono, mas que valem como princípio geral.

²² A teoria da interpretação musical de ADORNO (2001) será retomada mais adiante.

puramente sensível» ou «sensorial» (*rein sinnlich*), «este compreender sem conceitos» (*begreifen ohne Begriffen*) ocorre – afirma ele, generalizando – através de «processos intramusicais de definição do sentido musical». Daí que «não seja pensável qualquer música que não assente em processos de definição, nem mesmo aquela que pretenda abolir a compreensão enquanto compreensão de processos de definição». A ilustrar a sua tese, EGGBRECHT (1999, 10-1) dá dois exemplos: no sistema da harmonia funcional o acorde de sétima da dominante define-se como uma dissonância carente de resolução; no sistema atonal uma altura dada (*Ton*) define-se através do seu ambiente ou contexto de alturas (*Tonumgebung*) como agudo ou forte (*laut*), ligado ou desligado, teleológico ou contingente.

Todo este enunciado é altamente problemático. Desde logo pelas distinções que lhe estão subjacentes:

- entre música e pensamento musical;
- entre o momento aconceitual e o momento conceitual no pensamento musical, dado que este, como ele próprio afirma, só *em larga medida* é aconceitual e não em toda a medida;
- entre a «forma pura» e a forma *impura* da «compreensão estética da música»;
- entre a esfera do «puramente sensível» e a esfera do sensível em geral;
- entre a esfera do «intramusical» e a esfera de um suposto «extramusical».

EGGBRECHT liga o aconceitual ao estético, entendido como o sensível – o que poderia levar-nos a supor que ele tem em mente um paradigma que remonta à *Estética* de BAUMGARTEN (1750).

Na verdade, Baumgarten distingue o conhecimento sensível (*cognitio sensitiva*) do conhecimento intelectual (*cognitio intellectualis*). A estética é uma ciência do «conhecimento inferior ou sensível» que se diferencia da lógica como uma «ciência do conhecimento superior ou do entendimento». O sensível ou sensorial como fonte autónoma de conhecimento – embora, alegadamente, de conhecimento tido por «inferior» – comporta, segundo Baumgarten, diferentes faculdades cognitivas, tais como o *sensus*, a *phantasia*, a *perspicacia* (faculdade de identificar semelhanças e diferenças), a *memoria sensitiva*, a *facultas fingendi* (ou faculdade de fingir, faculdade poética), a *praevisio*, o *iudicium sensitivum* (ou *facultas iudicandi*, faculdade de julgar), a *praesagitatio* (ou *expectatio casuum similium*, a expectativa) e, finalmente, a *facultas characteristic sensitiva* (a faculdade de distinguir as características ou os sinais sensoriais) (MIRBACH 2007, XXIX).

A *faculdade de sentir*, nestas suas diferentes dimensões, tem a sua sede no *fundus animae* ou profundezas da alma, onde se acumulam as representações obscuras que espelham confusamente tudo o

que nos rodeia.²³ É a diferença entre *obscuridade* (indistinção) e *clareza* que, segundo Baumgarten, caracteriza a diferenciação entre, respetivamente, a representação sensorial e a representação intelectual ou racional. Uma é sincrética e holística, capta o todo na sua singularidade. A outra é analítica (MIRBACH 2007, XXXVII-XXXIX).

Na definição de Baumgarten, a finalidade da estética como ciência do sentir é a «perfeição do conhecimento sensitivo, enquanto tal» (*perfectio cognitionis sensitivae, qua talis*), o mesmo é dizer «a beleza universal do conhecimento sensível» (*pulcritudo cognitionis sensitivae universalis*). Daí que a estética como «ciência do sentir» se confunda com a estética como «ciência do belo», já que a beleza não se fundamenta no objeto, mas sim na representação subjetiva aperfeiçoada individualmente (*pulcre cogitare*). Conhecer a beleza de um fenómeno é idêntico a propô-la: a estética já contém em si mesma uma poética, isto é, implica a noção de arte como conhecimento, como manifestação do conhecimento sensível. A *Estética* de Baumgarten – como afirma Mirbach, que sigo nesta breve síntese – é, portanto, também uma teoria da arte «na medida em que o *pulcre cogitare* é o fundamento que torna possível a atividade artística», a «emergência das ‘belas-artes’» (MIRBACH 2007, LIII-LVIII).²⁴

A distinção entre «conhecimento intelectual» e «conhecimento sensível» não é entendida por Baumgarten em termos cartesianos. Baumgarten parte de LEIBNIZ (1684), que contrapõe às categorias binárias de Descartes a noção de vários graus de conhecimento numa relação de continuidade e de contiguidade, do mais obscuro ao mais claro (MIRBACH 2007, XXXII-XXXIII).²⁵ Também Adorno (1956b, 649), aceitando embora que «a música desconhece o conceito», afirma logo de seguida que «algo nela está bem próximo dos *conceitos primordiais*» de que trata Leibniz na sua teoria do conhecimento, referindo-se a dados imediatos da experiência, evidentes e indefiníveis.²⁶ Por isso mesmo, ADORNO (1956b, 650) acentua o duplo caráter da música: por um lado, não é uma linguagem intencional (*meinende Sprache*) como a linguagem ordinária, pois se assim fosse deixaria de ser

²³ Parece evidente aqui a fonte platónica: a noção de *chôra* ou *khora*, a que voltarei, como recetáculo ou espaço «amorfo» que é «o suporte de impressão para todas as coisas».

²⁴ Sobre a *Estética* de Baumgarten como «teoria da arte», cf. ainda MIRBACH (2007, LIX-LXV). Rancière (2001, 12-3) tem razão quando afirma que o termo *Estética* em Baumgarten não designa uma teoria da arte. *Estética* como um «regime» de pensar ou refletir sobre arte só surgirá mais tarde, «no contexto do romantismo e do idealismo pós-kantiano», através dos escritos de Schelling, Schlegel e Hegel. Mas isso não invalida que o tratado de Baumgarten já contenha uma «teoria da arte», a qual é formulada no quadro mais lato da «estética» como ciência do conhecimento sensível.

²⁵ Segundo Leibniz, «a sustentabilidade de um desempenho percetivo» é «resultado de um processo sucessivo de esclarecimento que é exclusivamente realizado por uma instância inteligível (mónada)» – cf. LEINKAUF (2010, 108).

²⁶ O conceito primordial, *idea prima* ou *notio primitiva irresolubililis*, é da ordem da evidência sem demonstração, funda-se na experiência, não carece da palavra, embora careça de algum tipo de signo. A sua ordem imanente não é cognoscível. É indefinível – cf. BORSCHÉ (1983). Sobre os «modos da evidência», cf. Fernando GIL (1998).

música; por outro lado, não é totalmente desprovida de intenção, pois se assim fosse mais não seria do que um mero fenómeno sonoro:

[A música] remete para a verdadeira linguagem – a linguagem na qual o próprio conteúdo se torna manifesto –, mas à custa da clareza, que passou para as linguagens intencionais. E, no entanto, as intenções invadem a música, como se ela, a mais eloquente de todas as linguagens, devesse ser consolada da maldição da ambiguidade, o seu lado mítico (ADORNO 1956b, 650-1).

BECKER e VOGEL (2012) empreendem uma «reconstrução» da argumentação de Adorno. Notam que a aproximação entre música e linguagem costuma ser focada na função «expressiva» ou «semântica» («a música parece querer dizer alguma coisa») e debruçam-se sobre duas outras facetas da linguagem:

- a linguagem como «estrutura», não no sentido de ser um simples pressuposto (sintaxe) da semântica, mas mais no sentido de ser suporte da «significabilidade» (estrutura como manifestação da racionalidade);
- a linguagem como «agir», e como um «agir» que vai para além do que se diz.

Depois de analisarem a «tensão» – ou, diria eu, unidade dialética – entre «estrutura» (ou «ordem») e «expressão» na abordagem de Adorno, discutem a posição deste quanto ao aspeto semântico da analogia entre música e linguagem. Enfatizam a distinção entre a música, à qual falta uma estrutura proposicional que lhe permita «dizer» algo sobre alguma coisa, e a «linguagem que designa» (*meinende Sprache*), que supõe a distinção entre sujeito e objeto, a deriva para uma posição subjetiva sobre o objeto (opinião: *Meinung*) e o carácter intencional. O que distinguiria a música do mero caleidoscópio seria a interrelação de estrutura e intenção, na qual o todo se realiza contra as intenções, estilhaçando-as, mas reconstituindo-as (intermitentemente, e não primariamente) na «configuração do nome» (ADORNO 1956a, 254). A música só remeteria para além de si própria a partir do seu «aspeto teológico», e «não para comunicar significados». A «ideia» de música seria «a configuração do nome divino», isto é, «oração desmitologizada, liberta da magia do efeito», «a tentativa sempre frustrada de nomear o próprio nome» (*den Namen selber zu nennen*) (ADORNO 1956a, 252). Seria comparável a «uma luz fortíssima que encandeia os olhos a tal ponto que eles deixam de poder ver o que é totalmente visível» (ADORNO 1956a, 256): uma metáfora que sugere a ideia de *presença* (a que já aludi e a que voltarei mais adiante) e que pode também ser aproximada daquele «modo da evidência» a que Fernando GIL (1994) chama «alucinação» (VIEIRA DE CARVALHO 2005b, 75-6). Nela ecoa, a meu ver, tanto a alegoria da caverna de

Platão como a definição de *neuma* de Rousseau, seguindo Agostinho: «variedade de sons sem palavras», como «canto de jubilação a Deus que é mais eloquente do que quaisquer palavras», precisamente porque é como «um sopro ou espírito» que escapa ou pretende escapar à significação. Tal seria a experiência da «presença pura» (DERRIDA 1967, 355).

O que Adorno tem aqui em mente são as «raízes da música»: «a qualidade mimética e gestual da expressividade musical – a associação de gestos musicais a gestos corporais e, por sua vez, a associação destes a uma funcionalidade prévia, extramusical» – gestos que, no entanto, em consequência do processo de racionalização, perdem o seu caráter «imediato» na obra musical, onde são «mediados» pela lógica e racionalidade da estrutura (PADDISON 1991, 272-3), numa dialética de expressão e construção que é inerente a toda a arte (ADORNO 1972).

Este excurso põe em evidência o lado redutor do enunciado de Eggebrecht. Apesar de ressaltar que a música não é em toda a medida aconceitual, a sua argumentação tende a deixar-se capturar pelas dicotomias cartesianas razão/emoção, intelectual/sensível. É, sobretudo, contraditório afirmar que a música é da esfera do «aconceitual» e depois pretender fazer a demonstração disso com dois exemplos *conceituais* e analíticos de eventos sonoros, um para o sistema tonal, outro para o atonal; afirmar que a música só pode ser objeto de uma compreensão estética entendida como «puramente sensível» (*rein sinnlich*), e depois tentar apreender exclusivamente através das categorias analíticas do «conhecimento intelectual» essa outra forma de conhecer que é a do «conhecimento sensível». O pensamento musical – leia-se: a forma de pensar a música – proposto por Eggebrecht exclui o *pulcre cogitare* de que fala Baumgarten. Exclui, mais uma vez, a *Semiótica*, título da planeada terceira parte do tratado de Baumgarten, onde este se propunha abordar a «expressão de ideias belas». ²⁷ Exclui, portanto, as faculdades cognitivas que este último enumera ao caracterizar o que entende por «conhecimento sensível». Exclui, enfim, a experiência dessas faculdades assumida pelos próprios músicos: por exemplo, por compositores como João Pedro Oliveira, que fala da «energia interior» que o «compele a escrever música», «algo muito pessoal que pode não ser sempre comunicável», ²⁸ ou como Jorge Peixinho: «sinto-a [a música], no meu corpo, no meu sangue, nos meus sentidos, esta beleza, esta exaltação que confere inexplicavelmente, mas também inexploravelmente, um sentido à minha vocação existencial» – confissão íntima (cit. in VIEIRA DE CARVALHO 1999, 290) que tem tudo a ver com a

²⁷ As três partes intitulavam-se *Heurística*, *Metodologia* e *Semiótica*, tendo por objeto respetivamente a invenção, a concatenação e a expressão de «ideias belas» (MIRBACH 2007, XX).

²⁸ Ver: <http://www.jpoliveira.com/Joao_Pedro_Oliveira/Home.html> (acedido a 17 de agosto de 2016).

«ética da vanguarda» do compositor (MONTEIRO 2015), orientada para uma *musique informelle* e avessa a categorias reificadas de análise ou de técnicas de composição.²⁹

Em suma: Eggebrecht reduz o pensamento musical a categorias conceituais preestabelecidas por determinadas convenções de análise, o que o coloca numa posição dir-se-ia «totalitária» (MACHADO NETO 2015, 101) na reafirmação do cânone dominante na musicologia ocidental. Como decorre da tese seguinte.

6) *A música pode ser trazida para a linguagem?*

Só quando a música é objeto da linguagem verbal é que podemos aceder, segundo Eggebrecht, à sua «compreensão conceitualmente cognitiva» (*das begrifflich erkennende Verstehen*). Tal é a tarefa da musicologia e, em particular, da análise musical. A motivação é a «reflexão (que é isto?)», e o meio é «a linguagem, os conceitos, a terminologia, a descrição e o esclarecimento verbal». Como, porém, as categorias de análise musical foram invadidas por categorias de análise linguística, Eggebrecht vê-se obrigado logo de seguida a desmentir que por essa porta possa entrar qualquer semelhança consistente entre música e linguagem. Termos como «métrica, período, frase», aplicados à música, não resultariam de semelhanças ou origens comuns à língua, mas sim apenas do facto de ambas partilharem duma característica comum: a «temporalidade». E acrescenta:

Os conteúdos [*Gehaltlichkeit*] emocionais, imagéticos ou associativos duma música, nunca podem ser designados exatamente (univocamente) devido ao seu modo de existência sensível [*sinnliche Seinsweise*]. Só permitem a sua abordagem em termos respetivamente de um «campo conceitual», a que, enquanto tal, pertencem numerosos conceitos intercambiáveis (EGGEBRECHT 1999, 11).

Ou seja: se, para Eggebrecht, ao contrário de Adorno ou de Benjamin, só há linguagem quando ela é estritamente intencional, então a única linguagem musical só pode ser aquela que a reduz a categorias descritivas preestabelecidas pela musicologia e, em particular, pelo que tradicionalmente se chama teoria e/ou análise musical. O discurso musical seria o discurso sobre música.

²⁹ Na perspetiva duma «semiótica existencial» (TARASTI 2000; 2015), o que ressalta em Peixinho são os «modos de ser» homólogos da pessoa e da sua música.

Decerto, há que reconhecer que o discurso sobre música não pode desligar-se do devir da música. Falar de música, como diz Dahlhaus, é também parte integrante daquilo em que a música se vai tornando:

A linguagem «em que» a música se manifesta, não é independente da linguagem «na» qual se fala de música. [...] Por isso, uma das formas de aceder à «linguagem» da música é a análise dos textos sobre música (DAHLHAUS 1973, 41-2).

Para Wellmer, referindo-se especificamente ao «mundo da arte autónoma», este entrecruzar de música e discurso sobre música é um processo inesgotável de aproximação ao seu «caráter enigmático», um conceito tomado a Adorno:

A explicação das obras de arte musicais, que é simultaneamente a da experiência estética, entretence-se num jogo de análises, interpretações, descrições fisionómicas e análises sonoras, que tanto leva ao interior das obras como jamais pode levar a um resultado final, e é precisamente nisso que consiste a aproximação ao caráter enigmático das obras [...] (WELLMER 2012, 207).³⁰

Aqui, teríamos, porém, de reconhecer que, independentemente e para além da própria noção de «obra» ou «obra de arte», o *falar de música* – da música que se faz ou que se ouve – é *fazer falar* a música. *A música leva-nos a fazê-la falar, ainda que ela própria não fale*. Essa verbalização *emic*, constante e generalizada da experiência da música, seja por quem a toca, seja por quem a ouve, é o que há de mais comum em todas as culturas e situações, como autodescrição de diferentes usos e significações possíveis (*affordances*) coletivos ou individuais, e não pode deixar de retroagir na sedimentação do que poderíamos chamar *semantemas* musicais.³¹

Aceitar isto não implica, porém, acompanhar Eggebrecht na sua negação categórica do caráter de linguagem da música. Nem subscrever posições como a do compositor Wolfgang Rihm, para quem «a tendência imanente para o linguístico é constitutiva da música» e esta – «para ser verdadeiramente

³⁰ Sobre o «caráter enigmático» das «obras de arte», cf. *Teoria Estética* de ADORNO (1972, 182-94) e discussão em CACHOPO (2013).

³¹ Diz SZENDY (2013, 189) que «a literatura sobre música é constitutiva não só da sua receção, mas também [...] da sua produção.» Há um *in-between* no qual a música, digamos assim, fala de si própria, no qual ressoam palavras, mais e mais palavras». Mas – diria eu – porquê só a «literatura» e não precisamente também todo e qualquer discurso sobre música, toda e qualquer fala sobre música, a começar pela dos músicos práticos?

música» – «carece das palavras», de um discurso verbal sobre ela: a música «não é linguagem, mas antes *busca de uma linguagem*», e isto «sempre de novo em cada obra» (cit. in LUCKNER 2012). Nem subscrever a já referida posição de WELLMER (2009), que define a música como uma «arte distante da palavra e que, no entanto, se encontra a si própria [encontra o seu lugar, a sua casa: *zu Haus*] na esfera da linguagem verbal». Wellmer acentua, pois, «a relação intrínseca» da música com o discurso verbal, no sentido em que a experiência estético-musical estaria ligada a uma articulação verbal e dependente desta (envolvendo os domínios de «interpretação, análise, descrição, comentário, crítica») (cf. discussão em LUCKNER 2012, 51 ss.).

Decerto há que reconhecer «três pressupostos importantes» aqui implícitos:

- a existência de uma «esfera pública» (*Öffentlichkeit*) na qual se desenrola uma interação verbal sobre música, comum a qualquer «objeto estético»;
- a dimensão *hermenêutica* ou remissiva – «articulação duma relação com o mundo» – que é inerente à experiência de qualquer «obra musical» e transcende «a experiência puramente musical»;
- a interferência da discussão na experiência estética da música, alterando-a (MAHRENHOLZ 2012, 114-6).

Daí não se segue, porém – como argumenta MARHENHOLZ (2012) –, que a capacidade ou o imperativo de verter em palavras a experiência estético-musical seja um «elemento intrínseco» desta. Por um lado, o acesso intersubjetivo a critérios de apreciação da arte proporcionado pela esfera pública não depende duma vinculação à linguagem verbal. Por outro, «relação com o mundo» (*Weltbezug*) não é idêntico a «relação com a língua» (*Sprachbezug*). Finalmente, também a experiência estética pode alterar o discurso verbal: língua e música encontram-se, por consequência, numa «relação *simétrica*».

A estes argumentos acrescento uma verificação: a de que a sobrevalorização do discurso verbal (*logos*) na experiência estética está em crassa contradição, desde logo, com o paradigma de Baumgarten, como se viu acima, e com uma linha de pensamento que tem em Adorno um dos seus máximos expoentes (VIEIRA DE CARVALHO 2005b).

7) Escrita musical e escrita linguística são basicamente diferentes?

Na sétima e última tese, Eggebrecht diferencia entre a escrita musical e a escrita linguística. A escrita musical significa ou diz (*meint*) a reprodução sonora, ao passo que a escrita linguística, embora inclua a articulação sonora, não a significa ou diz. Também a leitura tem uma função diferente: na escrita musical, transforma-a na representação da sensorialidade aconceitual do sonante (*die Vorstellung der*

begriffslose Sinnlichkeit des Tönens); na escrita linguística, transforma-a numa designação conceitual. Num caso, os signos têm o carácter de uma representação gráfica, que oferece uma imagem visual do que eles significam. São a visualização da sensorialidade sonora (enunciado este que acolhe, afinal, a ideia de tradução do sonoro em visual, e inversamente). No outro caso, os signos não são visualizações gráficas, não contêm em si mesmos um momento sensorial. Destas diferenças decorre uma terceira, que reforça ainda mais a posição de base do autor: a escrita musical é um momento essencial da teoria musical, na medida em que, ao tornar visualizável o significado (*das Gemeinte*) do material sonoro, simultaneamente o seleciona e racionaliza – isto é, só por si o teoriza –; já a respeito da escrita linguística não se poderia talvez dizer que teoriza a língua ou linguagem em termos comparáveis (EGGEBRECHT 1999, 11-2).

«Verbalização» versus «desverbalização» da música

Eggebrecht aborda mais extensivamente a questão da «semelhança da música à linguagem» (*Sprachähnlichkeit der Musik*) ainda quanto aos planos da sintaxe, da declamação e da retórica, e reconhece que a música, em diferentes períodos históricos, se tornou similar à linguagem, visando uma compreensibilidade também similar a esta. Lembra, a propósito:

- a música vocal da Idade Média, em que a construção linguística da frase era quase automaticamente transposta para a música;
- a teoria da composição desde finais do século XVIII, que se orientou para a utilização de categorias tomadas aos elementos estruturais da linguagem;
- a declamação musical, que se orienta pela declamação (*Vortrag*) sonora da linguagem musicada e que pode transferi-la também para a música instrumental;
- a composição musical no barroco como retórica musical, cujas figuras desapareceram mais tarde da teoria, mas não da própria música.

No entanto, ao colocar a questão de saber de onde vem essa relação de semelhança, acaba por concluir que não é tanto a linguagem verbal que está por detrás da história dessa relação, mas antes o que ele chama «a vontade de comunicação musical, a história dessa vontade e tipo de comunicação, o pensamento musical autónomo na sua historicidade».³² Essa vontade de comunicação extrai das possibilidades do material musical os meios de que carece para se cumprir. A semelhança com a

³² Poderá ver-se neste enunciado algum eco do pensamento de SCHOPENHAUER (1819), a que aludirei mais adiante.

linguagem é aí tão secundária como o seria a semelhança da linguagem com a música. Também desta semelhança se poderia falar com a mesma legitimidade, mas não seria teoricamente plausível extrair daí a ideia de que a linguagem teria ido buscar essa semelhança à música – mesmo tratando-se da linguagem poética, com as suas dimensões musicais e até a sua tendência ao indizível. Pensamento musical e pensamento poético são, pois – conclui Eggebrecht –, genuinamente autónomos, e é essa autonomia do pensamento musical que é preciso reconhecer (EGGEBRECHT 1999, 12-4).

A argumentação de Eggebrecht leva-o a enfatizar o fenómeno histórico da *desverbalização* ou *privação do carácter de linguagem* da música. No entanto, a meu ver, a questão podia ser colocada exatamente ao contrário, pondo em relevo o processo histórico inverso – o da *verbalização*, que se desencadeia com a emergência da *musica poetica* na viragem do século XVI para o século XVII (BURMEISTER 1606) e que se constitui como uma efetiva mudança de paradigma.³³

No discurso teórico, como é sabido, a música separa-se então do *quadrivium*, perde o seu estatuto de disciplina cosmológico-racional ao lado da aritmética, da geometria e da astronomia, para se aproximar ou se aparentar com as disciplinas do antigo *trivium*: a retórica, a gramática e a lógica. Esta mudança histórica no sentido da *verbalização* – isto é: a da abordagem da própria música instrumental como «linguagem sonora» (*Tonsprache*) ou «discurso sonoro» (*Klangrede*),³⁴ – produzida no discurso teórico marcará, como o próprio Eggebrecht, afinal, reconhece, os quatro séculos subsequentes tanto na teoria como nas práticas musicais. Na síntese de DAHLHAUS (1973, 44), se a música instrumental «pôde separar-se da linguagem verbal sem perda de significado estético» foi precisamente «porque ela própria já se tinha tornado semelhante à linguagem».³⁵

Quanto ao fenómeno inverso, o da *desverbalização*, ocorrido no século XX, ADORNO (1956b, 649-50) atribui-a à rotura com o sistema tonal, que usa «selos recorrentes» ou «vocábulos» que, pela sua invariância, se tornaram uma «segunda natureza»: acordes que ocorrem recorrentemente com a mesma função, ligações sedimentadas como a estrutura das cadências, figurações melódicas, etc.. A «nova música» – particularmente o serialismo múltiplo – veio pôr toda essa aparência em causa, eliminou esse «vocabulário» entretanto sedimentado, numa tentativa de racionalização integral que visava «erradicar

³³ Em alemão: *Entsprachlichung* (desverbalização) e *Versprachlichung* (verbalização).

³⁴ Na definição de MATTHESON (1739, 82). Cf. também HARNONCOURT (1982). NIEMÖLLER (2010) dá-nos um levantamento crítico extensivo da conceção da música como «linguagem dos sons» (e suas implicações nas técnicas de composição) nos séculos XVIII, XIX e XX. Ana PAIXÃO (2008) mostra a interligação, por via da retórica, entre as técnicas de escrita literária e musical dos séculos XVII a XIX (em Portugal).

³⁵ Tornou-se uma «prática representacional normativamente regulada», na expressão de NUSSBAUM (2007), que desenvolve uma «teoria da representação musical» com base nas teorias generativas da língua e da música, em especial a de LEHRDAL - JACKENDOFF (1983).

completamente os aspetos gestuais e miméticos da semelhança da música à linguagem» (PADDISON 1991, 272).

Segundo Elmar BUDDE (1988), esse fenómeno de *desverbalização* está ligado a um novo conceito de «obra de arte musical» caracterizado pela sua singularidade. A obra única e irrepetível remete «tautologicamente» apenas para si própria, sem se integrar num idioma comum como era o caso da linguagem tonal. Para ser obra de arte singular deixa de ser linguagem. Elliott Carter (EDWARDS 1971, 86 ss.; MAHRENHOLZ 2012, 110) também assume que cada obra passa a ser única, mas isso não significa que deixe de ser linguagem; significa que em cada obra é gerada a sua própria linguagem singular. Outro exemplo de posições contraditórias de compositores contemporâneos, a este respeito, é dado por WELLMER (2009, 9-13; 2012, 203): enquanto Elliot Carter vê no processo construtivo específico da música o fundamento do seu carácter de linguagem, Dieter Schnebel vê nele justamente o que a afasta da linguagem. SCHNEBEL (1993) engloba na sua crítica à verbalização da música a primeira fase do atonalismo, anterior à invenção da técnica serial, e defende que só graças a esta última teria sido possível restaurar um «processo construtivo» (*Strukturbildung*) «genuinamente musical».³⁶ Schnebel inscreve-se deste modo numa tradição de pensamento que, remontando a Hanslick e prosseguindo, entre outros, com Stravinsky e Boulez, supõe uma forma de «comunicação centrada no objeto» (*objektzentriert* – KADEN 1984, 140), isto é, reduzida à atividade de «classificação» de objetos sonoros ou dos seus elementos segundo determinados critérios de abstração (uma «falácia objetivista», como lhe chama FERREIRA DE CASTRO 2013).

Entretanto, NIEMÖLLER (2010, 44 ss.) menciona vários compositores do cânone da música europeia do século XX que continuam a defender o «carácter de linguagem» da música: entre outros, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Ernst Krenek, Hans-Werner Henze, Sylvano Bussotti, Charles Ives e, como não podia deixar de ser, Olivier Messiaen, autor de um tratado de composição com o título *Technique de mon langage musical* (1944). Haveria que juntar à lista Luigi Nono, um dos que mais cultiva a afinidade da música com a linguagem, inclusivamente quando, em muitas das suas obras, explora a complexidade da relação semântica entre texto poético e música através da técnica do «estilhaçar linguístico» (*frantumazione linguistica*) e da recomposição dos «estilhaços» no espaço acústico enquanto «portadores de significação musical». A «linearidade da frase é estilhaçada» como condição da captação da sua *significação musical*, que é, ao mesmo tempo, *significação poética* – um

³⁶ Ver discussão em MAHRENHOLZ (2004; 2012, 109-12), que se refere à oposição entre «obra» e «linguagem» como oposição entre «ser» e «dizer».

modus faciendi radicalizado no Quarteto de Cordas *Fragmente-Stille. An Diotima* onde podemos ver alguma relação (porventura inconsciente) com a teoria de Adorno sobre o caráter de linguagem da música, pela tensão ou dialética suscitada entre sentido musical do todo e «estilhaçar das intenções» do texto poético (VIEIRA DE CARVALHO 1996, 200-1; 2007, 239-48).³⁷

Deixo de parte, por agora, uma discussão mais aprofundada destas tendências contraditórias, para as quais Claude LÉVI-STRAUSS (1978) oferece um enquadramento de *longue durée* histórico-antropológica.³⁸ Limito-me a verificar que, se é certo haver, nos séculos XX e XXI, tendências da composição e do pensamento musical em sentido lato, incluindo da filosofia da música, que rejeitam o caráter de linguagem da música e até buscam em categorias ou parâmetros puramente físico-acústicos aquilo a que chamam a *ontologia* das obras musicais,³⁹ esse facto não pode invalidar a verificação, em paralelo, da tendência contrária, além do mais expressa também no surto e grande expansão internacional da semiótica musical.⁴⁰

Recuando, porém, de novo, no tempo, acresce que, até mesmo sob a hegemonia da concepção dominante na Antiguidade e na Idade Média – a da música como disciplina cosmológico-racional – não se pode dizer que daí resultasse a inexistência de usos ou práticas musicais que a aproximassem da língua, ou em que ambas se fundissem. Na verdade, as fontes documentais mais antigas, quer de notação, quer de iconografia musicais, mostram a forte ligação dessas práticas a contextos de comunicação em que a música se torna inseparável da linguagem verbal.⁴¹ Mostram que a noção do uso da música como linguagem tem de ser alargado. Numa abordagem holística, como a proposta por

³⁷ A crítica de Stockhausen à *frantumazione linguistica* em *Il canto sospeso* deu origem a uma polémica entre ambos os compositores, que reflete bem as suas concepções opostas.

³⁸ Claude LÉVI-STRAUSS (1978, 68) estabelece uma relação entre o declínio do pensamento mitológico e os «grandes estilos musicais» que surgiram na Renascença, em paralelo com novos géneros na literatura: «[...] foi só quando o pensamento mitológico [...] passou para segundo plano no pensamento ocidental da Renascença e do século XVIII, que começaram a aparecer as primeiras novelas, em vez de histórias ainda elaboradas segundo o modelo da mitologia. E foi precisamente por essa altura que testemunhámos o aparecimento dos grandes estilos musicais, característicos do século XVII e, principalmente, dos séculos XVIII e XIX». O mesmo paralelo serve-lhe para diagnosticar o fenómeno inverso no século XX: «Estamos a testemunhar o desaparecimento do próprio romance. E é bastante provável que o que aconteceu no século XVIII, quando a música assumiu a estrutura e a função da mitologia, se esteja a passar de novo agora, agora que a denominada música serial substituiu o romance como género, no momento em que este está a desaparecer da cena literária» (LÉVI-STRAUSS 1978, 77). A posição de Lévi-Strauss quanto à emergência dos «grandes estilos musicais» pode ser aproximada da posição de EGGBRECHT (1973) a respeito da função da «afuncionalidade» e da «aconceitualidade» da «arte autónoma» (v. n. 4). Ver ainda, a respeito de Lévi-Strauss, música e mito, WISNICK (2005, 161-70).

³⁹ Um boa síntese panorâmica das diferentes posições é dada pela antologia organizada por Vítor GUERREIRO (2012).

⁴⁰ Reconhecendo na música um «sistema de signos», a semiótica ou semiologia musical investiga os processos de produção de sentido que lhe são específicos. A bibliografia é imensa (cf. CUMMING 2002; KADEN 1998). Ver ainda, entre outros, MONTEIRO (1998), MONELLE (2000; 2006), AGAWU (2008), TARASTI (2002; 2012).

⁴¹ As *Cantigas de Santa Maria* que, por exceção, nos chegaram em notação musical (cf. FERREIRA 2015), valem como exemplo de práticas musicais decerto generalizadas, mas de que não ficaram registos escritos.

Hornbostel, não é só a linguagem vocal ou sonora que conta. É também a linguagem dos gestos, do corpo, do movimento, da qual aquela não pode desgarrar-se, porque faz parte de um todo que é o agir humano nas mais diversas circunstâncias e esferas sociais. Até no cantochão o gesto corporal se manifesta, embora paradoxalmente através da sua ausência. Era preciso encená-lo no coro, longe do olhar dos fiéis, isto é: descarná-lo, libertá-lo de toda a aparência terrena, torná-lo acusmático, como se emanasse de vozes imateriais, sem corpo, vindas das alturas.

Não menos surpreendente na posição de Eggebrecht é o facto de ele pôr de parte qualquer relação substancial ou originária entre música e língua, pois sabe-se que, por exemplo, no Grego arcaico, «o verso era uma realidade linguística e ao mesmo tempo musical», como explica o musicólogo grego Georgiades:

Para os Gregos a música existia sobretudo em verso. O verso grego era uma realidade linguística e ao mesmo tempo musical. [...] A estrutura musical-rítmica era desde logo totalmente fixada pela própria língua. Não havia margem para uma composição musical-rítmica própria; nada podia ser acrescentado ou modificado. A palavra grega tinha um corpo sonoro fixo; tinha uma vontade musical própria. Cada uma das sílabas não era nem extensível nem encurtável. Elas eram, de origem, longas ou curtas. O falante tinha de as sentir forçosamente como corpos fixos e inflexíveis (GEORGIADES 1954, 4-5).⁴²

Basta ler, aliás, o tratado *De Musica*, de Agostinho de Hipona, para percebermos que também na sua época (354-430) e relativamente à língua latina, a palavra e o verso eram inseparáveis da música. Segundo Agostinho, a música, uma disciplina «quase divina», era a ciência de bem modular (*scientia bene modulandi*), ou melhor, simplesmente, a «ciência de modular». A definição continha-se na palavra *modulação*, que derivava de *modus* e designava a «necessidade de medida em todas as coisas produzidas pelo movimento». *Modular* era «o bem mover desejado e agradável por si mesmo e não em função de outra coisa», «aquilo que faz que algo se mova bem», a «perícia em mover». Aplicava-se ao canto e à dança, mas aplicava-se também às palavras e às sílabas, «porque tudo o que soa está em movimento e as sílabas soam». Por isso, Agostinho – colocando-se no ponto de vista cosmológico-racional e teológico – não faz qualquer distinção essencial entre linguagem verbal e música. Para ele, a música, enquanto ciência mais abrangente, impera sobre a totalidade das relações numéricas que regem

⁴² GEORGIADES (1954) dá-nos um panorama abrangente das interrelações entre música e língua a partir da análise de lugares seletos da história da música europeia desde a Antiguidade até ao século XX.

os versos (pés rítmicos, métrica) e a sua ressonância na alma e no corpo.⁴³ Daí a expressão *canticum dicere* – dizer o canto – pressupondo a unidade de palavra e música.⁴⁴

Além disso, as relações estruturais entre gesto da língua e gesto da música – refiro-me especificamente a configurações melódico-rítmicas – são observáveis em todas as culturas. Manifestam-se, não só, na *musicalização de textos* (abrangendo, portanto, a vasta gama dos géneros vocais-instrumentais, baseados num texto), mas também no processo inverso: o da *textualização da música*, uma prática que, na música europeia remonta, pelo menos, ao *tropo* medieval (adição de texto aos melismas, no canto gregoriano), mas que continua a ser ainda hoje uma prática comum, mormente nas músicas populares, onde a chamada *letra* é, muitas vezes, inventada *a posteriori*, para uma melodia preexistente. A própria música instrumental da tradição europeia é, não raro, marcada pelo que poderíamos chamar «verbalismos» (por oposição a «tropismos»), ou seja, motivos melódico-rítmicos que reproduzem a prosódia de palavras ou expressões verbais. Harry GOLDSCHMIDT (1986a; 1986b) analisou-os em Schubert e Beethoven. Hanns-Werner HEISTER (2015) capta-os em Wagner, no «drama musical» *Tristan und Isolde*, onde as três palavras do título têm relevância estrutural, permeando extensivamente o tecido musical:

A música oculta e revela os nomes ao mesmo tempo; parece ser um magnífico revestimento e disfarce sensual-sonoro da linguagem e dos gestos verbais [...] isto resulta em combinações potenciais através da repetição textual [...]. Evidentemente, a combinação de nomes «Tristan und Isolde» não permeia, motiva ou configura tudo. Mas intensifica a semantização de toda a composição para além da dualidade vocal-instrumental (HEISTER 2015, 299-300).⁴⁵

De resto, também numa aceção mais lata de linguagem, abrangendo os processos de *semiosis* em geral, se torna evidente que as práticas musicais já nas várias culturas da antiguidade e da Idade Média eram inseparáveis de discursos simbólicos nas esferas da magia, da religião, do poder, enfim, dos mais diversos tipos de interação social. Não é só com o *affectus da musica poetica* que a carga semiótica da música se manifesta. Já o *numerus da musica speculativa*, que estabelecia o nexo entre a música e a

⁴³ Cf. edição bilingue (Latim/Português) de Claudiberto Fagundes, publicada em 2014.

⁴⁴ Nas *Confissões* (Livro XI, 28, 38), citado por KADEN (2005, 24).

⁴⁵ Levando em consideração o contexto da composição da obra e a relação afetiva de Richard Wagner com Mathilde Wesendonck, HEISTER (2015, 300-5) especula ainda sobre a coincidência prosódica e outras relações crípticas que podem observar-se entre os nomes *Tristan und Isolde* e *Richard und Mathilde* (sem esquecer o outro vértice do triângulo: *Marke/Otto*).

harmonia mundi era teorizado e praticado com plena consciência do seu poder simbólico. A doutrina do *ethos*, que está, aliás, subjacente ao tratado de Agostinho, e que relaciona categorias musicais com categorias cosmológicas, teológicas, políticas, morais, médicas, é um exemplo disso.⁴⁶ Continuamos a encontrar tipos de semiose semelhantes em diferentes culturas e situações musicais, como tem sido observado pela antropologia ou pela sociologia da música.

Desempenhos coloquiais: Linguísticos e musicais

O maior equívoco está, porém, a meu ver, em dar como adquirido que a linguagem verbal «diz», e quando diz «mesa» diz mesmo «mesa», e ponto final. Isso supõe um mecanismo de significação imanente à estrutura da língua, desconsiderando os contextos da *performance* ou desempenho desta. Com efeito, «mesa» está longe de ter um sentido unívoco. Pode ser o objeto «mesa», mas também pode ser um conjunto de pessoas que coordena os trabalhos numa assembleia, ou ainda, por exemplo, o passadoio ou alimentação diária numa pessoa ou família. Pode ter conteúdos semânticos muito diferenciados, consoante o contexto em que a palavra é proferida. É precisamente para estes diferentes desempenhos da linguagem verbal que Wittgenstein desloca a problemática da produção de sentido. Na verdade, segundo Wittgenstein, «não existe qualquer significado fixo de palavras»; o significado «depende dos usos no âmbito do desempenho da língua» (*Sprachspiel*) (STUHLREHER 2013, 74). Desempenho linguístico é o todo – da linguagem e das atividades com as quais ela se entrelaça:

Chamarei também ao todo formado pela linguagem com as actividades com as quais ela está entrelaçada o «jogo da linguagem» (WITTGENSTEIN 1953, 177 [§ 7]).⁴⁷

Na síntese de Anna Stuhlreher:

As palavras recebem o seu significado, não dos objetos que elas designam, mas sim do contexto situacional dentro de um enquadramento cultural e social. Deste modo, a significação torna-se um

⁴⁶ Ver, entre outros, HORNOSTEL (1929), SACHS (1943), KARBUSICKY (1986), KADEN (1993; 2004, 67 ss.; 85 ss.; 111 ss.; 126 ss.; 150 ss.), VIEIRA DE CARVALHO (2013).

⁴⁷ *Sprachspiel* tem sido traduzido por «jogo de linguagem», nas traduções inglesas *language game*, o que resulta certamente do contexto em que Wittgenstein introduz o conceito (o dos jogos infantis na aprendizagem da língua materna) e o desenvolve depois explorando frequentemente a analogia entre «língua» e «jogo» (cf. *Investigações Filosóficas*, § 7 e *passim*). Em alemão, porém, *Spiel* tanto significa jogo, como desempenho, representação, execução, realização (p. ex. de um papel teatral ou de uma partitura). Em francês *jeu* tem igualmente esta dupla aceção. Em inglês existem as palavras *play*, *game* e *performance*. Ora, o que me parece ser o equivalente mais adequado e abrangente da noção de *Sprachspiel* é precisamente a noção de *desempenho* (*performance*) da língua, os contextos pragmáticos em que ela se manifesta.

objeto de pesquisa altamente complexo que tem de ser investigado no quadro de desempenhos linguísticos singulares e não pode ser fixado numa forma geral (STUHLREHER 2013, 74).

Esta viragem na linguística (*linguistic turn*) teve, como é sabido, larga repercussão nas ciências sociais e humanidades. Não no sentido de a linguística fornecer um modelo da natureza do agir ou das instituições sociais, mas no sentido oposto: o do «exame da coordenação mútua entre linguagem e *praxis*», nas palavras de Anthony GIDDENS (1987, 80). Em vez de promover a «retirada para o código» – observa GIDDENS (1987, 86) – Wittgenstein visa «compreender o carácter relacional da significação no contexto das práticas sociais», o que vale tanto para a linguagem ordinária, na qual ele se concentrou, como também para a literatura e as artes em geral. Giddens integra este contributo na noção de *human agency* (ação ou agir humano) que está na base da sua teoria sociológica e, por isso, propõe que o foco se desloque do uso das palavras e frases para o *processo de as usar* em contextos de conduta social:

A significação [*meaning*] não é produzida pelo jogo de significantes, mas sim pela interseção da produção de significantes com objetos ou eventos no mundo, focada e organizada através do agente [*acting individual*] (GIDDENS 1987, 91).

Numa relação não explícita, mas óbvia, com a noção de «mundo vivido» (*Lebenswelt*) estruturado linguisticamente, como propõe HABERMAS (1981, II: 229 ss.), a linguagem ordinária é, deste modo, considerada «precisamente aquele ‘*medium* de viver no mundo’ no qual referência e sentido [*reference and meaning*] se entrelaçam» (GIDDENS 1987, 94). Por isso, ao contrário de Derrida (entre outros), Giddens postula a prioridade da fala ordinária (*talk*) sobre outros «*mídia* de significação», porque «opera em contextos comportamentais e conceituais saturados» e é, afinal, «condição das propriedades significantes» da escrita ou dos textos escritos (GIDDENS 1987, 91-2). Já Rousseau – note-se – punha a questão nestes termos, ao condenar a escrita como «destruição da presença» e, portanto, «doença da palavra»:

Tendendo à reconstituição da presença, Rousseau simultaneamente valoriza e desqualifica a escrita. Fá-lo simultaneamente: num movimento dividido mas coerente [...]; condena a escrita como destruição da presença e como doença da palavra. Reabilita-a na medida em que ela [a escrita] promete a reapropriação daquilo de que a palavra se tinha deixado desapossar (DERRIDA 1967, 197).

Exatamente na mesma linha, GADAMER (2001, 13 ss.), numa das suas últimas palestras, também insiste em deslocar a prioridade de ler/compreender para escutar/compreender: «A língua só está na conversação» (um enunciado que assinala, desde cedo, a sua divergência de Heidegger). Esta ideia de «circularidade» do ouvir/compreender na «conversação», em vez da «linearidade unidirecional» na comunicação, podia ser ilustrada pelo diálogo entre Walther e Sachs na segunda cena do terceiro ato de *Os Mestres-Cantores de Nuremberga* de Wagner, exemplarmente analisado por RIENÄCKER (2015). A «língua está na conversação» vale, neste caso, como paradigma de ensino e aprendizagem que estão na conversação e são recíprocos (não são lineares, sujeitos a uma *auctoritas*).

Todo este debate, aqui apenas afluído, induz à reformulação do problema da relação entre música e linguagem verbal como meios de comunicação. Pode-se estabelecer um paralelo entre a noção de «desempenho linguístico» (*Sprachspiel*) de Wittgenstein e o seu equivalente na música, como o próprio Wittgenstein sugere ao estender a noção de «desempenho linguístico» à música como «uma forma da língua», e ao servir-se da música instrumental para radicalizar a sua tese de que o significado (*Bedeutung*) de um signo reside apenas no uso deste: nem sequer as palavras são constitutivas de um desempenho linguístico, dado que também os sons da música têm algo a dizer-nos, a que atribuímos significados (ARNOLD 2000, 179). Seguindo Wittgenstein, convirá, no entanto, distinguir entre «desempenho linguístico» propriamente dito (*Sprachspiel*) e «desempenho musical» (*Musikspiel*), abrangendo este último as ações de cantar, tocar, dançar, escutar e as atitudes, comportamentos e movimentos que lhes estão associados. «Desempenhos musicais» podem entretecer-se, mas não se confundem, por isso, com os discursos teóricos, filosóficos, sociológicos, etnográficos, semióticos ou outras formas de falar de música, pois trata-se, nestes casos, de «desempenhos linguísticos».

Tal como os desempenhos linguísticos, também os desempenhos musicais se inscrevem primariamente no mundo vivido, desde as culturas mais ancestrais de que há notícia até aos nossos dias. Também eles são meios de interação social, nos quais a produção de sentido é inseparável dos respetivos contextos holísticos. E também deles se pode dizer exatamente o que Giddens diz do *talk* ou conversação ordinária: são um *medium* no qual *reference* e *meaning* se entrelaçam.

Nestes desempenhos musicais, primariamente inscritos no mundo vivido e a que, para este efeito, podemos chamar *coloquiais* (por analogia com a conversação ou *talk*),⁴⁸ os eventos sonoros, gestos,

⁴⁸ A distinção entre *Darbietungsmusik* («música apresentacional») e *Umgangsmusik* («música coloquial»), introduzida por BESSELER (1959), é particularmente produtiva para a caracterização de sistemas de comunicação musical. Tenho-a usado, várias vezes, com modificações, consoante as situações específicas em causa. Neste caso, tomo como critério principal da

movimentos, atitudes, comportamentos, apontam para o contexto situacional dentro de um determinado enquadramento cultural e social e são, por sua vez, apontados ou condicionados por este. O sentido produzido faz parte duma forma de conhecimento e de comunicação que não carece de verbalização ou cuja especificidade cessa quando é verbalizada. Podemos esforçar-nos por investigar e descrever a semântica da interação, através da observação direta ou recorrendo a fontes iconográficas, escritas, depoimentos, entrevistas e outras formas de inquérito, mas, neste caso, estamos já a usar um *medium* diferente para tentar compreender o que ocorre noutra *medium* de compreensão. Isto é, passamos do *desempenho musical* para o *desempenho linguístico* – neste caso, *científico* – e, com isso, eliminamos ou coartamos do mesmo passo um aspeto fundamental, tanto da linguagem ordinária no quotidiano como de qualquer prática musical: as dimensões subscientes ou inconscientes, intuitivas, sensíveis, emocionais, envolvidas na comunicação e manifestas graças à *copresença* dos interlocutores numa determinada situação. Tais dimensões são, porém, precisamente as mais relevantes, como tem sido apurado pela recente investigação na área das neurociências (já se fala, aliás, duma *Neurosociologia*):

Supomos a capacidade de controlo consciente, mas na verdade o que domina são processos inconscientes que denunciam esse controlo como ilusório ou mesmo servidor de um senhor que lhe é estranho (BAECKER 2014, 11).

Os progressos na investigação na área das neurociências dão, portanto, razão a Bourdieu, que já colocava o «inconsciente» no centro da sua teoria social: o «inconsciente coletivo», por oposição à «consciência social» ou «consciência de classe» da tradição marxista.

Assim, se o terreno das artes e da literatura pode ser definido como «o domínio de efetividade privilegiada do *inconsciente*», nas palavras de RANCIÈRE (2001, 11),⁴⁹ então, diria eu, é porque nelas se extrema paradigmaticamente o que há de mais consubstancial à interação humana em geral. Há uma manifesta sintonia a este respeito tanto do lado da filosofia, onde lembro ainda a posição de Theodor W.

distinção a vinculação ou não-vinculação a um texto notado no desempenho musical, critério que diverge do aplicado pelo referido autor e por mim próprio noutras ocasiões.

⁴⁹ A convergência entre RANCIÈRE e BOURDIEU (1979; 1989; 1992) é mais abrangente do que parece. Enquanto Bourdieu, na sua abordagem sociológica (baseada em extensivos estudos empíricos) acentua o papel do «inconsciente coletivo» na reprodução de diferentes tipos de *habitus* ou estilos de vida, RANCIÈRE (2000), na sua abordagem filosófica ou filosófico-política, vê aquilo a que chama *le partage du sensible* como um processo eminentemente político que desafia ou subverte os poderes simbólicos. Não se trata de abordagens incompatíveis, mas sim complementares, que têm em comum uma perspetiva crítica e um pensamento emancipatório sobre a *praxis* social (cf. KASTNER - SONDEREGGER 2014).

Adorno, como do lado da antropologia, psicologia e psiquiatria, onde Gregory Bateson é uma referência incontornável:

A arte «nasce da constelação entre o consciente e o inconsciente»: «nela o espontâneo ocorre no meio do vinculativo» – eis em que consiste o «sentido da forma» (*Formgefühl*) que os artistas tão bem conhecem (ADORNO 1972, 174).

«A arte pertence aos níveis mais profundos da mente», em que «os processos primários prevalecem»: «os níveis do inconsciente» (BATESON 1972, 135-7).

Entendida nestes termos, a interação musical, para quem nela participa, pode, afinal, comunicar – embora de outra maneira – ainda mais do que a linguagem verbal; pode constituir, enfim, uma experiência cognitiva ainda mais rica, no sentido em que é marcada pela *presença* das emoções, motivações ou intenções partilhadas e, em geral, das dimensões subconscientes ou inconscientes da comunicação. Enquanto na conversação ordinária há claramente dois planos de significação que podem convergir ou divergir, entretecer-se contraditoriamente ou intensificar-se reciprocamente – o da palavra como *substituição* de algo ausente e o da *presença* gestual e expressiva dos interlocutores numa dada situação –, na interação musical, embora sujeita a processos de convencionalização vinculados a contextos culturais, a experiência da *presença*, que envolve também a esfera do inconsciente na comunicação, tende a tornar-se imersiva.

Por isso, GADAMER (2001, 21) toma a interação musical como modelo. É da música que lhe vem a noção do «mergulhar em» ou «imersão em» (*Aufgehen in*) que, na sua perspetiva, ocorre igualmente na conversação ordinária. De facto, não faltam testemunhos que confirmam o carácter imersivo dos desempenhos musicais coloquiais, quer a cada passo no nosso quotidiano em espaços públicos ou privados, quer em momentos marcantes da vida social e política («não há revolução sem canções» – GONZÁLEZ 2015, 190), quer em situações, documentadas em observações etnográficas, em que ele é potenciado até ao transe ou a outros estados de alteração de consciência (ROUGET 1985; PINTO 1991; BECKER 2004; VICTORIO 2016). A metáfora de ADORNO (1956a, 256) da «luz fortíssima» que encandeia a ponto de não deixar ver «o que é totalmente visível» capta eloquentemente essa experiência. Numa referência implícita à alegoria da caverna de Platão ou ao *neuma* agostiniano (via Rousseau) – como já vimos – Adorno sugere que passar da *significação* ou *representação* para a experiência da *coisa em si*, isto é, passar da comunicação verbal para a comunicação musical, é como mudar

bruscamente do mundo das sombras para o mundo da luz. A experiência da *presença* consiste nesse encandeamento que não nos permite discerni-la e verbalizá-la.⁵⁰

Ao estabelecer este paralelo entre desempenhos linguísticos na conversação ordinária e desempenhos musicais «coloquiais», assumo igualmente, tal como Giddens e Gadamer a respeito da fala, a prioridade e a precedência histórica e cultural desses desempenhos musicais sobre outros «meios de significação» musical, designadamente as fontes de música notada. Com efeito, bem pode dizer-se que esta, a música notada, sofre da mesma doença (*maladie du langage*) que Rousseau diagnosticava na escrita, por oposição à fala: a *destruição da presença*. E que, portanto, só há uma forma de reabilitar a notação: com base nela, e apesar dela, *fazer música como recuperação da presença*. A mesma ideia está subjacente à teoria da interpretação musical de Adorno, que também «condena» e, ao mesmo tempo, «reabilita» a notação através da recuperação da *presença* – a *presença* de que as notas inscritas na pauta se deixaram desapossar. «Tornar presente» (*vergegenwärtigen*) «o gesto musical» é, para ADORNO (2001), a principal tarefa do intérprete (como se verá mais adiante). Uma coisa é certa: em todas as culturas, *fala-se e faz-se música* antes e independentemente de se dominar tal ou tal código de escrita ou notação. Isso continua a ser válido no mundo do século XXI.

Subsumidos na categoria mais abrangente de *linguagem* em sentido lato, desempenhos musicais e desempenhos linguísticos, não raro associados uns aos outros, são, ambos, meios de significação ou produção de sentido no contexto das práticas sociais. Em contrapartida, a ideia de que a música comunica apenas categorias de análise musical que nada «significam» para além delas, como defende Eggebrecht, pressuporia, levada às suas últimas consequências, um tipo de comunicação tão redutor para a música como o seria para a língua. Num desempenho linguístico do quotidiano alguém que pede desesperadamente «água» não está sedento do *substantivo* «água» ou do seu símbolo químico, H₂O. Também no desempenho musical, quem se deixa levar pela fantasia ou pelo «impulso mimético», quer como executante, quer como ouvinte, não está primariamente a «classificar», em termos de categorias harmónicas ou acústicas, os eventos sonoros produzidos. Pode até desconhecê-los inteiramente. Está a realizá-los e a captá-los num processo largamente dominado pelo inconsciente. A descrição científica está fora do horizonte da interação.

⁵⁰ No seu comentário ao «Fragmento sobre música e linguagem» de ADORNO (1956a), BECKER - VOGEL (2012, 34-5) identificam a noção de *presença* e relacionam-na com a noção de «estrutura», entendida como «consumação» (*Vollzug*). A meu ver, porém, «tornar presente» (*vergegenwärtigen*), por oposição a «designar» (*bezeichnen*) tem um alcance muito mais lato, que nos permite aproximar Adorno, até certo ponto, das posições de Rousseau, dos românticos alemães e de Schopenhauer, a que se fará referência mais adiante.

Com efeito, como já explicava Hornbostel no seu ensaio sobre a *Psicologia dos fenómenos auditivos*, o processo cognitivo não decorre em ambos os casos (na língua e na música) da perceção atomística de unidades acústicas – sílabas num caso, ou tons no outro –, antes decorre da captação holística do sentido produzido por configurações culturalmente sedimentadas. O *analogico* prevalece claramente sobre o *digital*:

A melodia não consiste em tons, nem a língua em sons articulados singulares, tanto para o cantor como para o falante como para o ouvinte; no limite poderá ser assim considerada pelo especialista em acústica ou em fonética. O seu decurso global, o «movimento» da melodia é mais concreto e por isso mais penetrante do que um som singular, tal como uma linha de um perfil é mais nítida e mais penetrante do que um ponto, uma curva mais explícita do que uma série de números (HORNBOSTEL 1926, 317).⁵¹

Por outro lado, como BAKHTIN (1986, 81) põe em evidência, contrariando SAUSSURE (1916) e seus seguidores – a corrente então hegemónica da linguística –, *la parole* (a elocução) não é um ato puramente individual, uma *combinação completamente livre* de «formas da língua», antes se inscreve em *géneros da fala* ou *do discurso* (*speech genres*) respetivamente vinculadas a uma multiplicidade de situações. Portanto, «o discurso é moldado exclusivamente em formas estáveis de sentenças que nos são dadas» consoante o género da fala e a situação, e não em unidades gramaticais abstratas oferecidas pelo sistema da língua. Ora também a música nunca o é em abstrato. Tal como a língua, não é um sistema que cada qual usa a seu bel-prazer nas suas elocuições – sejam estas um acorde, uma cadência, uma unidade de altura ou de duração. Os sistemas musicais ou os diferentes *musicares* (*musicking*, para usar a expressão de Christopher SMALL 1998), manifestam-se através de múltiplos *géneros de discurso* situados no espaço e no tempo, no quadro dos quais – exatamente como na língua – o sentido é produzido através do *gesto de apontar*,⁵² isto é, através de tipos de entrelaçamento de referência e sentido contextualmente sedimentados, vinculados a diferentes formas de vida. Eis, afinal, aonde se reconduz, na semiótica musical, a teoria dos *tópicos* (cf., p. ex., AGAWU 1991; MONELLE 2006), aliás já formulada por KADEN (1984, 115 ss.) a partir do conceito de *sintomas contextuais*, sobretudo se

⁵¹ Premissas semelhantes estão por detrás da crítica de ADORNO (1961) ao serialismo integral, onde a crença na existência isolada do tom ou nota musical, substituindo-se a uma abordagem relacional do material sonoro, é apontada como principal equívoco dos compositores (cf., a este respeito, WEISS 2012, 128).

⁵² Cf. TOMASELLO (2008) e «Música e dialética da escuta» in VIEIRA DE CARVALHO (2014, 9-28). Sobre a contraposição entre *apontar* ou *mostrar* (*zeigen*) e *dizer* (*sagen*), cf. MAHRENHOLZ (2004, 57 ss.).

alargarmos esse conceito a categorias culturais mais ou menos elaboradas, inscritas numa determinada tradição. Mas esta é apenas uma das várias possíveis dimensões da produção de sentido (*meaning*) na música como «sistema de signos» ou linguagem. PATEL (2008, 305-26), na sua obra *Music, Language, and the Brain*, enumera muitas outras.⁵³

Importa ainda levar em conta as mais recentes investigações interdisciplinares nas áreas do cérebro e da cognição, que tendem a comprovar a estreita relação entre música e linguagem verbal e o seu papel determinante numa perspetiva evolucionária. Lembro aqui, apenas de passagem e em síntese, algumas conclusões desses trabalhos, a que tive ocasião de referir-me mais detidamente noutra ocasião:

- língua e música partilham um único sistema computacional cognitivo;⁵⁴
- língua e música partilham a faculdade de linguagem em sentido estrito (ROBERTS 2012);
- uma «protolinguagem musical» ou uma «protomúsica», análoga ao comportamento canoro de outras espécies, constituiu a base da ulterior evolução da linguagem nos humanos (tese de Darwin, considerada absolutamente pioneira e central por FITCH 2012; KIRBY 2012);⁵⁵
- consequentemente, música e canto são «fósseis vivos» (*living fossils*) do mais primitivo estágio de comunicação dos humanos, «vestígios» de um outrora único sistema de comunicação do qual a linguagem verbal emergente se separou (FITCH 2012).⁵⁶

De «fósseis em movimento», com «uma história muito longa – e muito inconsciente», fala também DIDI-HUBERMAN (2013, 32-3), referindo-se especificamente a imagens de gente em lágrimas, cujos gestos, acompanhados de gritos e outras manifestações sonoras, constituem uma «linguagem inteligível» captável ao longo da *história cultural* da iconografia ou do imaginário visual. São gestos de emoções «muito mais antigos que as próprias pessoas», «gestos» que «*sobrevivem em nós*, ainda que sejamos incapazes de observá-los em nós mesmos», gestos eminentemente sociais: «uma emoção que não se dirija absolutamente a ninguém, uma emoção totalmente solitária e incompreendida, não será

⁵³ Designadamente: (a) a conexão estrutural de elementos musicais; (b) a expressão e a experiência da emoção; (c) o movimento; (d) a pintura sonora da natureza; (e) as tópicas musicais; (f) as associações sociais (p. ex. de tipo identitário); (g) imagens e narrativa; (h) associação com a experiência de vida; (i) construção/desenvolvimento do eu, duma identidade individual (*self*); (j) a relação da estrutura musical com conceitos culturais mais latos (PATEL 2008, 305-26). Outro enunciado de funções da música coincidentes com algumas das atribuídas à linguagem ordinária é, por exemplo, o de JODELET (2015, 328): função «fática», que assegura os laços e a partilha sociais; a «conativa», que desencadeia o movimento ritualizado, na dança, no trabalho, na esfera militar, etc.; a «cognitiva», que serve a transmissão de uma «mensagem».

⁵⁴ Observações experimentais em laboratório no âmbito das neurociências comprovam «a sobreposição do processamento estrutural» entre língua e música (FEDORENKO 2009).

⁵⁵ SPENCER (1857) defendia exatamente a tese contrária: a da evolução da música a partir da linguagem verbal.

⁵⁶ Cf. também debate in BANNAN (2012).

sequer uma moção, um movimento».⁵⁷ Ou seja, a emoção ocorre quando é percecionada, preenchendo uma condição que LUHMANN (1998, I: 207) considera «a mais importante preparação para a evolução da linguagem: o percecionar do percecionar e, em especial, o percecionar de que se é percecionado», a qual continua a corresponder a «formas de socialidade imprescindíveis» mesmo nas «sociedades mais desenvolvidas».

Ora, tais gestos de emoções, assim constituídos como linguagem, também pertencem inequivocamente a uma *história cultural* do imaginário sonoro, nomeadamente o musical. A ideia de música como linguagem das emoções (MEYER 1956) é, de resto, como se sabe, das mais expandidas na cultura europeia desde os alvares da *música poetica* e da *teoria dos afetos* e ganhou ulteriormente – em especial, nos séculos XVIII e XIX – diferentes contornos (VIEIRA DE CARVALHO 2013). Na medida em que a emoção é entendida como um «processo», cujos elementos – «apreciações afetivas, alterações fisiológicas, tendências motoras e monitorização cognitiva» – retroagem uns sobre os outros, a música adequar-se-ia especialmente «a mimar ou espelhar emoções», porque também «flui» como um processo (ROBINSON 2005, 86, 311). Certo é que a relação música/emoção tem vindo a ser crescentemente objeto duma investigação interdisciplinar, de que nos dá conta o volumoso *Manual* editado por JUSLIN e SLOBODA (2010).

Mas há vozes que denegam categoricamente uma tal relação. JAUK (1995, 104-5) é uma delas: afirma, taxativo, que a música «não transporta em si mesma quaisquer conteúdos emocionais», nem tem, «pelo menos primariamente, qualquer função comunicativa». O mais interessante na sua tese (afinal tão próxima da de Eggebrecht, ainda que mais radical), é o facto de ela não resultar de uma atitude de desconfiança ou hostilidade para com a semiótica, mas antes justamente de assumir o ponto de vista da semiótica. Embora reconheça à música o poder «quando muito» de «comunicar, ampliando-os, os conteúdos experienciados noutra modalidade sensorial» (o que nos remete para a noção de intermedialidade já acima abordada), considera inviável «interpretar a música como sistema de signos, no quadro de um modelo semiótico de teoria da comunicação». Impõe-se, por isso, uma clarificação: que se entende, afinal, por *semiótica*?

⁵⁷ DIDI-HUBERMAN (2013, 14-7) remete para Darwin, sem deixar obviamente de questionar algumas das ilações ideológicas que este extrai das suas observações, nomeadamente a ideia do ato de chorar como um ato «primitivo» e da emoção como um «estado primitivo», impróprio da «idade da razão, a idade adulta», «a idade em que sabemos reprimir essa tendência primitiva de expressar emoções» – tendência que seria principalmente observável «nos animais, nas crianças, nas mulheres, nos velhos e nos selvagens».

Semiótico versus simbólico

A estreita relação entre música e linguagem verbal, reforçada pela plausibilidade da origem evolucionária de ambas num sistema de comunicação outrora único, não tem sido favorecida pelas correntes de pensamento que tomam a linguística como paradigma da semiologia, como é o caso de Saussure, que postula a unidade de significante e significado, ou de Roman Jakobson, que – próximo da posição de Eggebrecht – fala de uma «*semiosis* introversiva» na música, da qual estaria quase ausente a «componente referencial», por oposição à linguagem verbal, onde dominaria a «*semiosis* extroversiva». Também NATTIEZ (1987, 137 ss.), que lhe contrapõe uma conceção mais lata de «significação», englobante «de *todas as formas possíveis de remissão [renvoi]*» para além do «exemplo único da linguagem verbal» (NATTIEZ 1987, 153 ss.), coloca ainda assim no centro da sua abordagem precisamente o momento do *renvoi* a que chama «extrínseco». No mesmo sentido, Charles S. Pierce, que os precede a todos, resolve a questão através da tricotomia *signo / objeto / interpretante*, cabendo a este último a função de código, sem o qual não é possível estabelecer o nexo entre o signo e o objeto designado. Se, porém, na esteira de Wittgenstein, deslocarmos o foco – do «código» para o «caráter relacional da significação no contexto das práticas sociais» (para a *human agency*), como propõe Giddens, ou para o *agir comunicativo*, postulado por Habermas –, então o que sobressai nas relações entre música e linguagem verbal não é tanto o que as separa, mas mais o que as une. Habermas, de resto, convoca e reinterpreta criticamente uma teoria das funções da linguagem – a de Karl BÜHLER (1934) – que me parece servir na perfeição como modelo também aplicável à comunicação musical. Esse modelo, segundo Habermas, tem o mérito de integrar numa só teoria três correntes distintas:

- a «semântica intencionalista», que só toma por fundamental o que o emissor *quer dizer* com a expressão aplicada numa determinada situação;
- a «semântica formal», que parte das condições em que uma frase é verdadeira;
- a «teoria pragmática» do «segundo» Wittgenstein, centrada nos contextos de interação do desempenho nos quais as expressões linguísticas cumprem funções práticas (HABERMAS 1988, 105 ss.).⁵⁸

Ora, basta olhar para o esquema de Karl Bühler, cuja «tricotomia» é diferente da de Charles Pierce, para logo percebermos a sua compatibilidade com os desempenhos musicais, em especial os «coloquiais». Temos:

⁵⁸ HABERMAS (1988) aborda também criticamente, no mesmo capítulo, o conceito de «ato discursivo» (*speech act*) de AUSTIN (1962) e SEARLE (1969).

- a expressão de intenções ou vivências do emissor (*função expressiva*);
- a interpelação dirigida a um destinatário ou interlocutor (*função apelativa*);
- a referência (ou o gesto de apontar algo) no mundo ou horizonte da interação (*função representacional*).⁵⁹

Se considerarmos as tais situações do mundo vivido em que «referência e sentido se entrelaçam», estamos, pois, perante um modelo que se aplica a todos os desempenhos «coloquiais», sejam musicais ou linguísticos.⁶⁰ Neste caso, a teoria da linguagem entrecruza-se ou converge com os resultados mais recentes das neurociências.

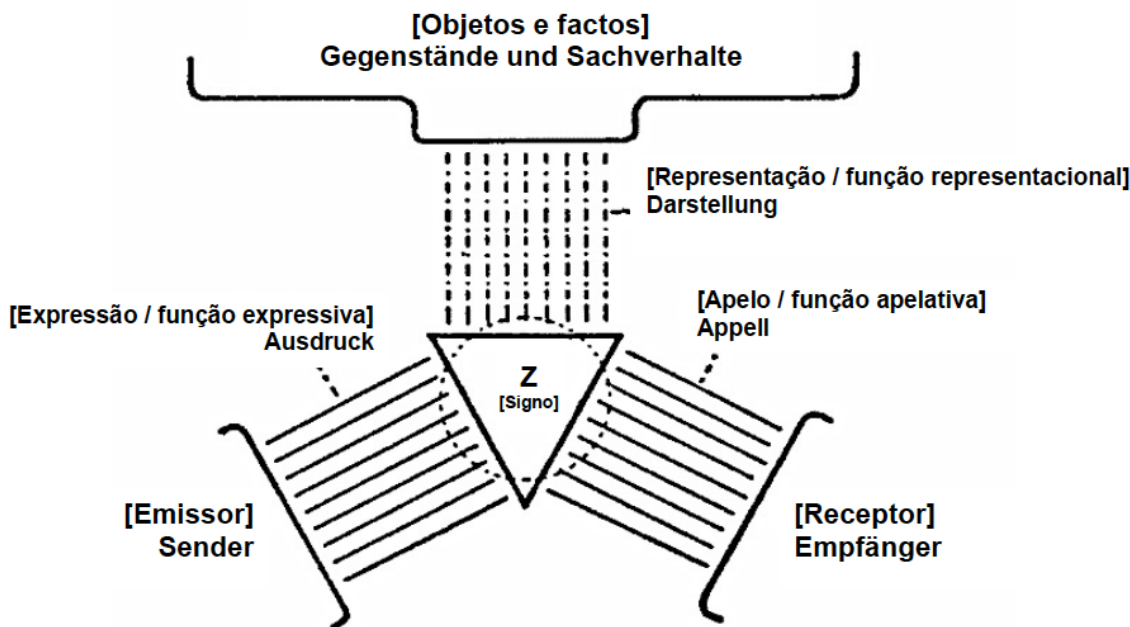


Figura 1. Karl Bühler, *Sprachtheorie* (1934) – Diagrama do «sistema lógico da linguagem»

O que falta, talvez, no esquema de Karl Bühler é tornar mais transparente a comunicação no seu todo como *sistema autorregulado*. O que pressupõe:

⁵⁹ O círculo no meio representa o fenómeno sonoro concreto. Os lados do triângulo correspondem às funções semânticas do signo linguístico complexo (na minha hipótese, também «gesto musical») enquanto «três momentos variáveis»: relação com o emissor, o destinatário (ou recetor) e os objetos ou factos (BÜHLER 1934, 28).

⁶⁰ No simpósio de 1999 acima referido, Schlerath discute a teoria de Bühler (aliás, sem levar em conta o ponto de vista de Habermas), mas acaba por concluir que o esquema só se aplica parcialmente à música, excluindo a função representacional: «Música não é linguagem em sentido próprio. Mas falar-se da linguagem da música não é uma metáfora, mas sim expressão da impressão que temos, plenamente certa, de que transformamos a música em linguagem verbal, quer queiramos, quer não, quer o saibamos, quer não» (SCHERATH 1999, 21).

- que não há comunicação sem retroação (*feedback*) do recetor ou destinatário para a fonte e/ou o emissor da informação;
- que não há comunicação sem um meio-ambiente ou um contexto ao qual aquela se encontra estruturalmente acoplada.

Por outras palavras: não há comunicação sem mútua afetação dos interlocutores,⁶¹ nem há comunicação sem mútua afetação entre sistema e contexto (troca de informação – *inputs* e *outputs* – entre ambos).

Esta abordagem cibernética da comunicação, tomada à física e à biologia (MATURANA 1978) e estabelecida, entre outros, por BATESON (1972) na psicologia e antropologia, ou por Luhmann na sociologia (1984; 1995), foi também empreendida por KADEN (1984) na sua sociologia da música. Kaden distingue entre diferentes modelos de comunicação musical, desde aqueles em que observamos estratégias de codificação e descodificação de signos convencionais (tal como acontece na linguagem verbal), àqueles, no extremo oposto, que se configuram como «comunicação sem signo», isto é, em que a música não *representa*, não *simboliza*, ou não é como tal percecionada. Na história cultural da música europeia, o conceito de *música absoluta* é um exemplo deste último modelo de comunicação, que surge (em finais do século XVIII e viragem para o século XIX) a partir de uma constelação onde se entrecruzam:

- o processo de autonomização da música instrumental;
- a emergência das salas de concertos, isto é, de novos espaços destinados exclusivamente à *música-para-ser-escutada* em silêncio e recolhimento;
- a transferência, para a esfera da arte, da *devotio* e da aura próprias da religião.⁶²

Tal constelação favorece uma linha de pensamento filosófico que privilegia na música a sua faculdade de transcender os limites da linguagem verbal. Em vez de ser depreciada ou desprezada pelo seu «défice» significacional ou simbólico, que choca racionalistas como Fontenelle (*Sonate, que me veux-tu?*; «Sonata, que queres de mim?»), ela é enaltecida como «a arte por excelência» por ter a faculdade de exprimir o inexprimível, dizer o indizível.⁶³ Já ROUSSEAU (1768, 861) atribuía à música,

⁶¹ O modelo cooperativo está na origem da comunicação humana – segundo TOMASELLO (2008).

⁶² «O fenómeno da música como uma arte-como-religião burguesa – completo com a imitação de templos antigos [na arquitetura das salas de concertos] – justapõe-se à secularização das igrejas» (LOOS 2015, 138).

⁶³ Ver, a este respeito, DAHLHAUS (1979), mas também KADEN (1984, 140-70), que recoloca a questão, remetendo a mudança de paradigma para o sistema de comunicação emergente que se desenvolve a partir do princípio da *identificação* emocional (supressão das *estruturas épicas* de comunicação) comum à literatura e às outras artes e inseparável de novas «formas de vida» (designadamente, as suscitadas pela expansão da esfera pública burguesa ou «dos cidadãos», especialmente desde

não a função de «representar diretamente as coisas», mas sim «a de excitar na alma os mesmos movimentos que experimentamos ao vê-las». Os poetas românticos alemães elegem-na depois como modelo na sua busca do indizível e SCHOPENHAUER (1819) teoriza-a como linguagem do irrepresentável. A alegoria da caverna, de Platão, serve-lhe para enfatizar a distinção entre música e as outras artes: a música revela-nos o mundo na sua «essência» na medida em que nos tornamos parte dele, anulando a separação sujeito-objeto, ao passo que as outras artes, que são *representacionais*, nos dão do mundo somente as suas «sombras».⁶⁴

O passo seguinte será dado por Heidegger, ao radicalizar a ideia de música como «escuta do silêncio» (*Hören auf die Stille*): a emancipação da música do jugo da linguagem e da representação pressupunha a exclusão dela do artificial ou do artístico (da *téchne*); era o «som de mundo» que se manifesta através do silêncio – uma formulação onde parece ecoar, a meu ver, o conceito boeciano de *musica mundana*, a primeira na hierarquia, mas que não soava. Transmutada em «arte acústica» (*Klangkunst*) por oposição a «arte dos sons» (*Tonkunst*) ou «tons» (sons *artificiais*, predefinidos em função dos parâmetros altura, duração, intensidade, timbre, etc.), a música pressupunha que os humanos, como «ouvintes, estão abertos à sintonia íntima e vibrante com o soar do silêncio ou o soar de mundo» (*Anklang von Welt*), e tinha de ser entendida – em consequência da sua exclusão da *téchne* – «não tanto como produtora» (*hervorbringende*), «mas mais como uma arte do deixar-se levar» (*eine sich-einlassende Kunst*). Uma tal música, que «deixava de estar subordinada ao jugo da linguagem, do significado, do sentido», encontraria em John Cage – como sugere ELDRED (1993, 175-6) – um exemplo da sua realização.⁶⁵

A conceção de Heidegger, aqui brevemente esboçada, ou a sua presumível referência boeciana longínqua, parece replicar-se em Fidelino de FIGUEIREDO (1958, 142-3), que não questiona a música

meados do século XVIII, nos Estados germânicos e noutros países europeus). Para uma visão global dessa mudança, nas suas conexões estruturais com as mudanças no contexto social, cf., tomando como exemplo a ópera, VIEIRA DE CARVALHO (1995; 1999, 35-139; 2005c, 37-60).

⁶⁴ Por oposição à *representação* do mundo e das coisas, que proporciona ao entendimento um conhecimento refletido sobre o que eles são *para nós* – diz SCHOPENHAUER (1819) – a música é expressão imediata da *coisa em si*, de tudo o que existe (incluindo nós). Isto, a que ele chama o mundo como *vontade*, não é acessível por via da razão, mas sim apenas por via da intuição; não é captável pela reflexão, mas sim apenas pela experiência da contemplação (*Erfahrung*). Para Schopenhauer, é pela contemplação que se acede àquilo que permanece inacessível ao conhecimento racional – cf. MIKLAUTZ (2012, 90-5), que estabelece uma relação entre a teoria de Schopenhauer e uma das formulações do conceito de *aura* de Walter Benjamin: as coisas contempladas «devolvem-nos o olhar». Note-se ainda, a propósito, que, em crítica a Schopenhauer, Nietzsche considera a música «a matriz da própria vontade», logo, «fonte originária» do mundo (BURNETT 2011, 132).

⁶⁵ Outro exemplo que pode ser mencionado é o do compositor Federico Mompou, cuja ideia de uma «música de silêncio» se plasmou, a partir de 1959, numa série de cadernos com o título de *Música callada* (COLLAZO 2015). Sobre o debate em torno de «música e silêncio» e suas implicações, inclusive políticas, cf. CACHOPO (2015).

como «arte dos sons», mas que vê nela «relações com o absoluto ou com a entranha do universo, tal como ele é fora da desfiguração e limitação sensorial humana». Não «relações clandestinas, como as que lhe atribuem Schopenhauer e Wagner», mas antes relações «muito lícitas e claras, sem deixar de ser estreitas»:

[A música] tem-nas do mesmo tipo que a física ou a química ou outra qualquer ciência da natureza [...] as notas e os acordes não são mais que vibrações, as quais se inscrevem com seu campo próprio no movimento vibratório universal, donde saiem, além da Música, as correntes elétricas de alta frequência, as ondas hertzianas, o calor obscuro, a luz, os raios cósmicos, a energia atômica (FIGUEIREDO 1958, 142-3).

A referência a estas posições filosóficas vem aqui particularmente a propósito, não para retomar os argumentos a favor da distinção radical entre música e linguagem defendida por Eggebrecht, mas, pelo contrário, para contestar a distinção entre o caráter *não-representacional* de uma, por oposição ao caráter *representacional* da outra. É que tanto nas outras artes como na linguagem verbal – e precisamente na linguagem verbal, que é o ponto que nos interessa por ser a linguagem representacional por excelência – há sempre também, como vimos, uma dimensão não-representacional, que é parte integrante do processo de produção de sentido.

A destrição entre a esfera do *semiótico* e a esfera do *simbólico*, nos termos propostos por Julia KRISTEVA (1974, 17-101) na sua teoria da linguagem, parece-me muito produtiva para a discussão. Trata-se de clarificar ambos os conceitos, para reconhecer como o *semiótico* e o *simbólico* sempre se entrecruzam tanto na comunicação falada como na escrita, especialmente a poética – isto é, também na «prática do texto», como lhe chama a autora. Assim, para KRISTEVA (1974, 17), enquanto a esfera do *simbólico* é a esfera da significação, pressupondo a relação arbitrária entre significante e significado e instituindo o signo como substituto do extralinguístico, a esfera do *semiótico* é a esfera do pré-verbal ou do não-verbal, da articulação psicossomática de pulsões ou processos primários com sede no inconsciente e que se manifestam nomeadamente na linguagem corporal, incluindo os gestos, as expressões fisionómicas, a colocação da voz e a entoação. Tal como já vimos, ambas as dimensões estão sempre presentes na comunicação verbal, com a diferença – na abordagem de Kristeva – de se constituírem como uma unidade dialética, na qual o simbólico é constantemente modificado, subvertido ou transgredido pelo semiótico. KRISTEVA (1974, 25) usa o termo *chôra* (ou *khora*), tomado a Platão,

para propor a noção de *chora sémiotique* como «lugar de engendramento do sujeito» onde as funções pré-simbólicas do inconsciente, subtraídas ao entendimento, têm a primazia.⁶⁶ Como se lê no *Anti-Édipo* de DELEUZE - GUATTARI (1972, 146, 163-5), obra para que Kristeva remete, tais funções contrapõem-se à «máquina despótica» da significação, ao «regime de representação» (que é sempre «repressão-recalcamento da produção desejante»), e operam a «subversão do código», deslocando a verdadeira significação «para a esfera do pulsional, do mimético, do inconsciente». Eis o que nos leva de novo a Gregory BATESON (1972, 276-83), cuja teoria do *double bind* (duplo vínculo, duplo constrangimento) pode ajudar na descrição dessa tensão entre o simbólico e o semiótico na comunicação linguística (tal como a entende Kristeva).⁶⁷

Pelo que fica exposto, não admira que Kristeva defina o semiótico como a *música da língua* – o seu substrato pulsional, não-representacional.⁶⁸ Dir-se-ia, porém, simetricamente, que o simbólico é, por sua vez, a *língua da música*, pois que também na música, como temos visto, se manifesta, afinal, o mesmo *duplo vínculo*, embora de modos e com intensidades relativas diferentes.⁶⁹

Convergentemente, GADAMER (2001, 13), ao insistir na prioridade da fala sobre a escrita, e do «ouvir e compreender», esclarece: «Também não se trata simplesmente de música e língua, mas antes verdadeiramente: da língua da música e da música da língua». E acrescenta: «aquilo a que chamamos cultura e a que sempre nos referimos como tal abrange sempre também ouvir e compreender».

O primado do falar sobre a língua e da música sobre a língua (assente em estruturas de solidariedade e cooperação), é igualmente defendido pelo psicanalista Michael BUCHHOLZ (2005), num ensaio sugestivamente intitulado «O nascimento da língua a partir do espírito da música», no qual passa em exame as pesquisas no domínio da biologia evolucionária e da aquisição de competências

⁶⁶ O termo *chôra* ou *khôra* aparece no diálogo *Timeu*, de Platão. Refere-se a um terceiro tipo ontológico para além da dicotomia *ser-devir*, um «tipo difícil e obscuro», «que participa do inteligível de um modo imperscrutável»; um «lugar», «receptáculo», «suporte de impressão», «suporte de alguma coisa», comparável a uma «mãe» ou uma «ama»: «[...] recebe sempre tudo, e nunca em circunstância alguma assume uma forma que seja semelhante a algo que nela entra; jaz por natureza como um suporte de impressão para todas as coisas, sendo alterada e moldada pelo que lá entra, e, por tal motivo, parece ora uma forma, ora outra; mas o que nela entra e dela sai são sempre imitações do que é sempre, impressas nela de um modo misterioso e admirável [...]» (PLATÃO 50b8-c6). Cf. ainda PLATÃO (49a3, 51a7-b1, 52a8, etc.) e introdução de Rodolfo Lopes à tradução portuguesa, pp. 41-7. Cf. também DERRIDA (1993).

⁶⁷ Em Bateson, o duplo vínculo consiste num confronto entre duas exigências irreconciliáveis, na qual a satisfação de uma implica a recusa da outra, e inversamente.

⁶⁸ Ver uma discussão aprofundada da teoria de Kristeva em BAYERL (2002, 129-92).

⁶⁹ Quando língua e música se reúnem na palavra cantada, o duplo vínculo é ainda potenciado reciprocamente pelas relações inter-semióticas, como nos mostra Ana PAIXÃO (2015) a propósito da canção de concerto *O menino da sua mãe* (1936) de Fernando Lopes-Graça (mas aqui já entraríamos na esfera das «práticas de texto» e dos *desempenhos apresentacionais* a que aludirei mais adiante).

linguísticas (em bebés), tomando posição contra o «ideal logocêntrico do homem ocidental», que reduz a linguagem a «um sistema representacional de transmissão de notícias», de «utilização de símbolos».⁷⁰

Não é por acaso que Buchholz usa no seu ensaio uma paráfrase do título de *O nascimento da tragédia* de NIETZSCHE (1872), pois, quer na versão publicada, quer nos esboços ou fragmentos preparatórios encontrados no espólio do filósofo, sobressai a ideia do primado originário da música, do seu papel gerador das línguas e da sua precedência sobre a poesia (BURNETT 2011, 126-7). A música era o «Uno primordial», a «dor e ressonância primordiais», nas palavras de NIETZSCHE (1872, 44-5), referindo-se à música dionisiaca, antes do «acasalamento» desta com as «imagens» da arte apolínea, na tragédia ática (NIETZSCHE 1872, 23).

Apolo e Marsias

Uma indagação arqueológica sobre o duplo vínculo (simbólico *versus* semiótico) faz-nos recuar à época clássica da civilização ateniense (século V a. C.) e a um testemunho impressionante que dele nos chegou – um testemunho escrito na pedra: o grupo escultórico de Myron, de cerca de 450 a. C., que reúne a deusa Atena e o sátiro Marsias.⁷¹ Um *aulos*⁷² feito em pedaços jaz aos pés do sátiro, que mostra a sua frustração ou deceção, enquanto a deusa protetora de Atenas (deusa da sabedoria, do combate e das artes) valida inequivocamente a proscrição do instrumento e a condenação de toda a música a este associada. O alcance do conflito representado e a importância ideológica, política e ética da mensagem não deixam margem para dúvidas, tanto mais que a obra tinha o seu lugar na Acrópole, como sublinha KADEN (2004, 78) num ensaio em que revisita o mito.

O grupo escultórico remete implicitamente para a disputa entre Apolo e Marsias, julgada pelas Musas, largamente reproduzida em testemunhos iconográficos e noutras fontes documentais (como por exemplo, um baixo-relevo de Praxíteles, aliás posterior à peça de Myron).⁷³ Na disputa, Marsias, um exímio executante do *aulos*, aerofone frígio (importado da Ásia Menor), seduz imediatamente a audiência, ao contrário de Apolo, que não consegue impressioná-la. Só depois é que a situação se inverte, na sequência da mudança de regras, arditamente proposta por Apolo. Este, que cantava

⁷⁰ Cf. outros estudos psicanalíticos sobre a experiência da música, in OBERHOFF (2005).

⁷¹ Ver <<http://www.maicar.com/GML/000Iconography/Athena/slides/0936.html>> (acedido em 20 de dezembro de 2016).

⁷² O termo *aulos* «em sentido geral, significa apenas ‘tubo’. Mas, enquanto instrumento, pode ser inserido na família dos aerofones de palheta dupla, de acordo com os princípios da classificação de Hornbostel-Sachs» (PEREIRA 2001, 211). O *aulos*, seria, portanto, semelhante ao oboé (a um oboé duplo), mas a tradução do grego mais corrente é «flauta».

⁷³ Ver <<http://www.bildindex.de/document/obj20322467?part=1&medium=fm134336>> (acedido em 20 de dezembro de 2016).

fazendo-se acompanhar pela lira, coloca um novo desafio: o vencedor seria quem conseguisse fazer música mais bela simultaneamente com a voz e com a mão. Marsias não percebe a armadilha e aceita o desafio, que o condenava antecipadamente ao fracasso. Apolo é declarado vencedor e impõe a Marsias uma punição cruel: esfolo-o vivo.⁷⁴

Nesta contraposição do desempenho vocal-instrumental (poesia cantada com acompanhamento da lira) ao desempenho só instrumental estão implícitas várias outras dicotomias interligadas que importa salientar, levando em conta a categórica tomada de posição de Platão a favor de «Apolo e dos instrumentos de Apolo» contra Marsias e «os instrumentos» de Marsias,⁷⁵ ou seja:

- a favor da música que não dispensa as palavras, o *logos*, a racionalidade na comunicação, contra a música aparentemente privada de *logos* ou de intelecto;
- a favor da música que, pela sua fusão com a linguagem verbal, permite o justo juízo sobre ela, segundo o critério da imitação do belo (pressupondo distância crítica e operações racionais),⁷⁶ contra o exercício instrumental, que não permite estabelecer qualquer relação entre os ritmos ou harmonias e um gesto mimético «digno de nota»;
- a favor da música que, portanto, *designa* ou *simboliza*, como qualquer arte de representação, contra o exercício somente instrumental, considerado próprio de «charlatães» ou «indivíduos vulgares», pois nada mais pode oferecer senão «velocidade», «precisão mecânica» e, como *imitação*, apenas a dos «sons dos animais».⁷⁷

Não admira, pois, que, em ambas as representações, por contraste com as figuras hieráticas de Atena e Apolo, sobressaia em Marsias o seu corpo nú e a corporalidade do seu desempenho musical. Enquanto Apolo permanece impassível, fazendo música incorpórea, aparentemente saída só da alma, do espírito ou do intelecto, Marsias é todo ele corpo em movimento, como se os sons lhe brotassem das entranhas. Não há dúvida possível quanto ao que nele se pretende retratar: o sátiro, com os seus traços animalescos e demoníacos, companheiro e seguidor de Dionísio, o deus do vinho, da alegria, da fecundidade, da loucura, da embriaguez; o virtuoso de um instrumento, o *aulos*, frequentemente associado a rituais orgiásticos; enfim, o símbolo de um culto impróprio e de uma música imprópria para

⁷⁴ Há diferentes variantes do mito (cf., por exemplo, HAMILTON 2008, 35-41).

⁷⁵ PLATÃO, *A República* (399e) e *As Leis* (669b).

⁷⁶ PLATÃO, *As Leis* (669b), p. 126: o justo juízo sobre a imitação requer, «em primeiro lugar, um conhecimento do original, em segundo um conhecimento da retidão da cópia e em terceiro um conhecimento da excelência com a qual a cópia é executada».

⁷⁷ PLATÃO, *As Leis*, 126-7.

a educação da mocidade. Se o próprio Platão reconhecia que «o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma e afectam-na mais fortemente»⁷⁸ – tanto mais necessário era, por isso, colocar a música sob controlo do *logos*, isto é, do intelecto. Uma música que «nada produz em favor da inteligência» – como escreverá, depois, Aristóteles – tinha de ser banida da educação dos homens livres:

Tem boas razões o mito narrado pelos antigos acerca das flautas. Contam que Atena depois de tê-las descoberto as lançou fora; e não erraram ao afirmar que a deusa procedeu desse modo com o desgosto de ver que o uso da flauta lhe deformava o rosto. Contudo, o mais certo é que procedeu assim porque a aprendizagem da flauta nada produz em favor da inteligência, tanto mais que se atribui a Atena o cultivo do saber da arte (ARISTÓTELES, 1341b, 585-7).

Na narrativa de Aristóteles, a «deformação» do rosto (rosto tornado *amorfo*) suscitado pelo uso do instrumento é, pois, menos relevante do que a verificação de que a música das flautas nada podia oferecer à inteligência (HAMILTON 2008, 38). Mas há, certamente, uma ligação entre as duas justificações, permitindo interpretar o mito como uma metáfora de um ideal do belo a que é intrínseca a razão ordenadora.

Por isso, o castigo que lhe é infligido por Apolo bem podia ter servido a ADORNO e HORKHEIMER (1947), na sua *Dialética da Razão* (ou *do Esclarecimento*), como exemplo de mais um daqueles momentos arcaicos da civilização ocidental em que se manifesta o triunfo da «razão fria», da razão que se nega a si própria: aquela que, separada da emoção ou do sentimento, racionaliza a própria violência – neste caso, com a finalidade de colocar sob controlo as práticas musicais, instaurando uma doxa, uma «legislação simbólica» ou «legislação mimética»,⁷⁹ e punindo severamente quem a violasse.

O «rito sacrificial», tão comum aos «mitos que falam da música» (WISNICK 2005, 32 ss.), surge aqui, é certo, carregado de simbolismo «organológico»: atando Marsias à árvore e expondo as suas vísceras, Apolo transforma-o literalmente numa lira – feita de madeira e cordas de tripa (HAMILTON 2008, 39). Muito maior alcance simbólico tem, porém, a meu ver, o próprio ato de esfolar, que priva o corpo do seu maior ou mais extenso órgão sensorial. No arrancar da pele revela-se, com uma paradoxal intransigência bárbara, um momento fundador do processo civilizacional: a *interdição de sentir*,

⁷⁸ PLATÃO, *A República* (401d), trad. port, p. 133.

⁷⁹ A expressão «legislação mimética» é tomada a RANCIÈRE (2004, 26).

primeiro imposta, depois interiorizada como «autococção», como nos ensina ELIAS (1936).⁸⁰ O controlo e o autocontrolo do corpo levam ao controlo da música, o que pressupõe a exclusão do corpo do «belo musical»: a condenação da *corporização* da música. Esta é assim colocada no cerne da oposição, de que fala MAFFESOLI (1982, 34), entre «corpo erótico» e «corpo como instrumento de produção».

No enfoque de Kaden sobre as dimensões histórico-sociológicas e políticas condensadas na disputa entre Apolo e Marsias é sublinhado o facto de as nove musas, juízas da contenda, serem «conduzidas» por Apolo, também chamado por isso «muságeta» (condutor ou guia das musas); serem, portanto, «instâncias femininas» de um poder masculino, de uma ordem «patriarcal».⁸¹

Se assim é, porém, podemos reinterpretar o mito como testemunho arqueológico do entrelaçamento de *doxa musical* e *ordem patriarcal* na cultura ocidental. Estamos perante uma das estruturas de mais longa duração de que há memória: razão de Estado e razão de família, entrelaçadas com o *logos* divino, que ambas avocam originariamente como instância de legitimação, orientam-se para a *interdição de sentir* como princípio ordenador das relações sociais. Nas suas manifestações mais extremas, hoje de novo reavivadas em nome de tal ou tal crença religiosa, a interdição manifesta-se precisamente na cominação de ocultar a pele ou proibir os contactos com a pele (cominação interiorizada precisamente como autococção) e está na origem dos chamados «crimes de honra» tão frequentes em alguns países (punição das mulheres que assumem o seu direito ao corpo). De uma maneira geral, ela aparece associada aos mais diversos mecanismos de dominação, incluindo aqueles que hoje se tornaram hegemónicos nas democracias europeias, onde tem sido aplicada com brutalidade em nome da «razão fria» dos mercados (alçados a instância mítica de regulação e legitimação). Em vez da coesão social, baseada na cooperação e em sentimentos de partilha, solidariedade e compaixão – isto é, na *capacidade de nos metermos na pele uns dos outros* –, o princípio que rege é o de cada um por si em competição desenfreada e... salve-se quem puder!

⁸⁰ Em vez da noção de «processo civilizacional», os desenvolvimentos recentes da teoria de Norbert Elias tendem a acentuar a noção de processos de «civilização» e de «descivilização», que podem suceder-se ou coexistir, numa progressão não-linear (MENNELL 1989). O controlo da música aparece ligado a uns e a outros. Usar a música como instrumento de tortura ou impor pela violência a interdição de toda e qualquer prática musical são dois extremos que se tocam num mundo globalizado onde se tornou difícil distinguir entre «civilização» e «descivilização». Eis porque a própria noção de «civilização» de Elias (elaborada a partir de Freud) não pode ser «universalizada» – ver crítica de fundo em REDNER (2015).

⁸¹ Segundo KADEN (2004, 68), *musiké* surge no século V pela primeira vez como substantivo a concorrer com *melos* na definição de música, no contexto do confronto étnico-cultural que remonta à disputa de Apolo e Marsias. Originariamente, *musiké* significava «referido às musas», as nove ninfas divinas cuja atividade principal era o *melos*, acompanhadas de um homem que as conduzia (muságeta) tocando lira. Neste sentido, as musas eram «mulheres que caíram sob o domínio de um homem» e «representavam o patriarcado como instâncias femininas».

O episódio de Apolo e Marsias surge ainda como narrativa arcaica, tanto da exclusão do *outro* cultural ou étnico-cultural, como também e sobretudo da exclusão do *outro* dentro de cada um de nós, isto é, daquele *outro* que se abriga nas profundezas do eu, nas regiões do subconsciente ou do inconsciente – esse *outro* que também tem uma linguagem e se manifesta através dela, mas que não se deixa verbalizar, não se deixa captar pelo discurso racional-reflexivo. Considerada deste ponto de vista, a narrativa apresenta-se-nos como uma alegoria da demonização do conhecimento sensível, do impulso mimético, da libido, segundo um pensamento binário cartesiano espírito/corpo, razão/paixão, cujo «erro» foi denunciado, entre outros, por António DAMÁSIO (1995). Nela não é difícil reconhecer, igualmente, uma alegoria da «máquina despótica» de que falam Deleuze/Guattari na sua denúncia da psiquiatrização da sociedade como instrumento ao serviço dos mecanismos de dominação, e que é pressuposta no conflito entre poder simbólico e subversão semiótica de que parte Kristeva na sua já referida teoria da linguagem. Também não pode deixar de ser convocado a este respeito o seu mestre Roland Barthes, cujo célebre ensaio *O grão da voz* se impõe reexaminar à luz do mito. Na verdade, referindo-se ao canto e em especial à canção de concerto, BARTHES (1972) contrapõe a voz «corporal», onde é escutada a «música da língua» (precisamente na sua ligação ao corpo), à «voz articulada» regida pela significação das palavras. Ou seja, Barthes defende a supressão do *logos* da palavra cantada através da redução desta a puro som, o que equivale a derrotar Apolo no seu próprio terreno!

Um tal reforço da «polarização» entre Apolo e Dionísio na época clássica, sob o domínio de Atenas, parece sustentar o ponto de vista de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, hoje considerado um erro – como afirma KADEN (2004). No entanto, esse «erro genial» poderia ajudar-nos a compreender em novos termos o dualismo das forças em presença: já não em oposição irreduzível, mas como «estruturas complementares», «reciprocamente compensatórias», possibilitando até a «troca» ou «alternância de papéis» (KADEN 2004, 72 ss.).

Essa complementaridade já estaria contemplada na palavra *melos*, que designava a unidade de tocar, cantar e dançar, envolvendo o corpo (KADEN 2004, 68), tal como abrangia o caráter de linguagem do desempenho como um todo, mesmo após a separação entre *fala* (propriamente dita) e *canto*, ocorrida na época clássica.⁸² O *epos* ou a canção lírica acompanhados pela cítara ou lira (*aiodie*), o canto e dança acompanhados com *aulos* (em eventos dionisiacos) e a execução instrumental sem ligação a palavras, aliás elogiada pelas suas «melodias deliciosas» (650-5 a. C.), pertencem desde muito cedo à herança

⁸² A dissociação entre a palavra e canto, com o efeito de as tornar percebidas como discordantes e provocar o riso, começa por ser introduzida pelos rapsodos, dando origem a uma prática, a da «paródia» (isto é, «contra o canto» ou «ao lado do canto»), que surge também então na poesia lírica, como «profanação» da língua (AGAMBEN 2005, 34).

mais antiga da cultura grega e perduram para além da época clássica. A música existia, portanto, em duas modalidades: com e sem *logos* verbal. Mas a música sem *logos* verbal «não era uma não-linguagem», era também linguagem, já que *logos* também era «proporção, mathema», e a música transportava elementos logogénicos comuns à fala (KADEN 2005, 25).⁸³

Não será, pois, descabido interpretar a centralidade que o mito de Apolo e Marsias adquire na época clássica, bem documentada em testemunhos iconográficos e nos escritos de Platão e Aristóteles, como um momento de afrontamento político e ideológico em que a coexistência e a complementaridade entre as «duas modalidades de música» – as retroações compensatórias entre ambas – são ameaçadas para dar lugar à hegemonia de uma sobre a outra. Ambas as modalidades continuaram a perdurar, negociando entre si o paradoxo de «serem indissociáveis uma da outra por via da sua *oposição* e *cumplicidade*» (CACHOPO 2015, 350), mas a renovada e cumulativa receção de tal confronto nunca deixou de marcar até hoje, em diferentes dimensões (políticas, religiosas, ideológicas, culturais, sociais), a trajetória histórico-antropológica das práticas musicais.

Desempenhos musicais «apresentacionais»

O *logos* verbal ou o seu equivalente – um signo arbitrário convencional (*significante*) remetendo para um *significado* – não é, pois, como vimos, condição *sine qua non* do conceito de linguagem. Há dimensões de produção de sentido não menos importantes, ou até mais importantes, que escapam à *significação* assim entendida ou a transcendem.

Se isso é verdade para a linguagem verbal, muito mais o é para as práticas musicais, que resistem a deixar-se capturar ou domesticar por qualquer «legislação simbólica». Não é para captar um tal potencial semiótico que Eggebrecht recusa à música o carácter de linguagem. Pelo contrário, é para lhe negar esse potencial. O seu entendimento de «significação» tomado à linguística, já de si tão redutor, é um exemplo de «logocentrismo», que o leva a banir da música tanto *o simbólico* como *o semiótico*. Fazendo tábua rasa da imensa variedade da experiência musical, que a semântica da interação social não cessa de alimentar e ampliar (incluindo dimensões não verbalizáveis), acaba por situar fora das

⁸³ KADEN (2005, 20) segue KNEPLER (1977) na ideia da origem comum e da interação do linguístico e do musical, comprovável na história: sem prejuízo de delimitações funcionais, a música não emerge de si própria, também assimila elementos logogénicos tomados à língua. É manifesta a convergência com Wittgenstein, para quem a lógica, a matemática, a música e a língua têm um fundo ou uma «essência» comuns (ARNOLD 2000, 163 ss.). De resto, já Max WEBER (1921) pôs em evidência, em termos comparativos, os processos de racionalização que são comuns a todos os sistemas musicais e se foram intensificando ao longo da história, especialmente na música europeia. Sobre o *logos* na língua e na música ver ainda RIETHMÜLLER (1999a).

práticas musicais ou da comunicação musical propriamente dita qualquer tentativa de produzir sentido, descodificá-lo ou intuí-lo. A «significação» musical – tal é a tese dele – gera-se não no *medium* da música (o *medium* em que ocorre a sua experiência ou *Erfahrung*), mas sim no *medium* da linguagem verbal, em especial o *medium* do discurso técnico-científico sobre a música, o *medium* em que ela é reduzida, de fora e de cima (autoritariamente⁸⁴), à «razão fria» das categorias da análise. Já em 1961 esse seu entendimento era explicitamente formulado, em comentário a Hanslick:

Só se pode falar de linguagem dos sons [*Tonsprache*], lá onde o som [*Ton*] como «valor linguístico» é dotado da faculdade de comunicação espiritual, isto é, lá onde o sonante ascende à razão através da teoria e assim a «arte» se irmana à ciência enquanto resultado e objeto de constante reflexão (EGGEBRECHT 1961, 75).

Eis onde reside o maior equívoco das suas teses. É que, se há processos de «significação» em que a música não se deixa aprisionar, são precisamente aqueles que lhe são colados pelos desempenhos linguísticos, em especial os ditos «científicos» ou «musicológicos», por muito consubstanciais e indispensáveis que eles sejam – e são! – ao conhecimento musical e ao conhecimento em geral. Mas é claro que Eggebrecht tem em mente, acima de tudo, a música europeia desde o momento em que ela se transformou numa «prática de texto», ou seja, desde o aparecimento da notação, o que nos remete para os desempenhos a que chamo, no contexto deste artigo, *apresentacionais*.

Em desempenhos musicais de tipo *coloquial* – a que tenho vindo sobretudo a referir-me – todos os envolvidos são parte ativa na produção de sentido, monitorizam-na reciprocamente na sua ligação ao contexto. A comunicação é dominada pela *copresença* dos interlocutores e dos referentes contextuais.

Contudo, com a multiplicação e diferenciação dos *mídia* – desde a notação até aos suportes digitais dos nossos dias, passando pelos registos fonográficos e audiovisuais e a difusão através da rádio, televisão e internet – ocorre na música, cada vez mais, o mesmo processo que ocorre na linguagem verbal desde os tempos ainda mais recuados da introdução da escrita: o desaparecimento da *copresença*. Os interlocutores da comunicação musical deixam de estar em contacto uns com os outros, deixam de retroagir reciprocamente. O autor da música separa-se dos intérpretes, que têm de reconstruí-la na base de uma partitura ou sistema de notação, e ambos se separam, por seu turno, de potenciais ouvintes ou

⁸⁴ «Pelo uso frequente de suas fórmulas, a teoria musical esqueceu-se de sua própria arbitrariedade» ao tomá-las como uma «segunda natureza» – lembra BARROS (2015, 218) remetendo para Adorno.

recetores. O entrelaçamento de *referência* e *sentido* proporcionado por um contexto comum do *mundo vivido* desaparece.

Na música, a invenção dos sistemas de notação decorre, em primeiro lugar, da necessidade de registar práticas com particular valor cerimonial ou de culto. Trata-se de continuar a assegurar a escrupulosa observância de rituais, ora orientados para a celebração do poder, ora para a comunicação com o divino, e por isso de importância fundamental para a vida da comunidade e as crenças originárias em que ela se reconhece. Um desvio ou uma infração ao procedimento estabelecido ameaçaria a ordem das coisas (*harmonia mundi*) e o efeito mágico pressuposto no ritual.

Mas, como diz Adorno na sua *Teoria da interpretação musical*, publicada postumamente em 2001, a notação – por oposição aos desempenhos musicais coloquiais, inscritos numa tradição oral viva (logo, em permanente mudança) – só se torna suporte da recordação ou da memória na exata medida em que aniquila a *praxis* que pretende conservar ou recuperar (ADORNO 2001, 255-6). Na sua perspetiva, como já salientei noutra ocasião, a notação surge, pois, não tanto com o propósito de conservar o que haveria ainda assim de presente ou atual na tradição, mas principalmente com o propósito de *disciplinar* a prática musical tradicional (ADORNO 2001, 226). Liga-se à emergência de relações sociais de dominação que se manifestam tanto na regulação do tempo como num sistema de categorias preestabelecido. A mera repetição forçada do transmitido passa a prevalecer sobre a necessidade e a liberdade expressivas. O processo musical é privado da espontaneidade do impulso mimético e da interação direta entre as pessoas envolvidas; ou, na melhor das hipóteses, ambas tendem a ser substituídas pela sua simulação, na medida em que cada um dos interlocutores é compelido a vincular-se a um padrão fixo prenotado. Daí que Adorno, decerto tendo em mente Rousseau,⁸⁵ veja no aparecimento da notação uma espécie de chaga ou cicatriz (*Wundmal*) da violência que o impulso mimético ou expressivo sofreu na sua interseção com o processo civilizacional (ADORNO 2001, 249) – um momento de *violência simbólica*, como diriam DELEUZE - GUATTARI (1972) e KRISTEVA (1974).

Ao mesmo tempo, porém, o signo reificado – o signficacional – que irrompe na música com a notação torna-se dialeticamente condição do seu desenvolvimento futuro como arte autónoma, sobretudo a partir do momento em que os signos notados deixam de ser *registo do sonante* para passarem a ser *prefiguração de algo que ainda não soou*: isto é, composição musical, como se diz na tradição europeia. Sem notação, a música europeia não teria experimentado historicamente uma tão

⁸⁵ Cf. o *Discurso sobre a origem da desigualdade entre os homens* (1755) e o *Ensaio sobre a origem das línguas*, seu complemento, escrito na mesma altura.

diversificada gama de géneros e práticas, verdadeiras revoluções nos métodos e técnicas de a conceber, produzir, realizar e «percecionar» (REIS 2015), que são fruto de um incessante processo de intelectualização e passam nomeadamente pela noção de «obra musical» (FINSCHER 1994).

A notação é, por conseguinte, como diz Adorno, «uma síntese de elementos divergentes, mas indissoluvelmente interligados»: por um lado, há nela o rasto da «essência mímica» ou «mimética» da música, no sentido em que os signos musicais são «imagens de gestos» que procuram captar a «ambiguidade» e a «transitoriedade do gesto» próprias dos desempenhos musicais coloquiais. Por outro lado, há nela um elemento anti-mímico – o elemento significacional ou racional – que resulta irresistivelmente de um sistema reificado de signos que precede e condiciona a *performance*. É essa tensão – também aqui se pode falar de um *duplo vínculo* no sentido de Bateson – que torna particularmente problemáticos os *desempenhos musicais apresentacionais*.

Antes de mais, é preciso ter em conta que a partitura não é idêntica à obra – tal é o ponto em que Adorno já insistia desde o seu ensaio «Defesa de Bach contra os seus entusiastas», de 1951. A «obra» não é a «partitura»: é uma reconstrução a partir desta; cada *performance* é a «cópia de um original inexistente».⁸⁶ Os signos notados não produzem sentido nos mesmos termos em que um texto literário o produz. Ao contrário do texto literário, que já se encontra constituído graficamente – embora aberto a várias interpretações que envolvem necessariamente o leitor e a sua circunstância como *coprodutores* do sentido⁸⁷ –, o texto musical só se constitui verdadeiramente quando sai do espaço gráfico e se manifesta no tempo. Na partitura, «o tempo torna-se espaço» – *Zum Raum wird hier die Zeit*, diz Gurnemann no primeiro ato do *Parsifal*. Ora, a tarefa da interpretação musical é precisamente reverter o processo: reconstituir como tempo um processo de produção de sentido que não cabe no espaço. Por isso se diz «fazer música» (ADORNO 2001, 242). Antes de ser tocada, a música ainda não está feita.

Na formulação lapidar de Adorno, incorporando a teoria da tradução de BENJAMIN (1921), «fazer música» com base numa partitura é «traduzir»:

⁸⁶ Esta posição está longe de ser consensual, e não só no plano do senso comum. Para MONELLE (1991, 195-7), *the symphony itself* é a partitura. Esta, em correspondência com a «tricotomia» de Peirce, é um *legisign* («uma lei que é um signo»), por virtude do qual a *performance* é possível. Nos termos da mesma tricotomia, «qualquer *performance*» é um *sinsign* («signo simples ou singular»): «um objeto real ou evento que funciona como signo». A tonalidade da sinfonia ou a sua instrumentação são da ordem do *qualisign* (uma «qualidade» que é «uma mera pontencialidade» antes de ser «incorporada em algum objeto» que a torne «real»). É claro que este jogo de signos pode ser visto à luz da «*semiosis* infinita» de que falam Umberto Eco, Morris e Nattiez, entre outros (cf. CUMMING 2002; e discussão em SCHNEIDER 1980, 69-71).

⁸⁷ O que também é válido para as «práticas de texto» que «revolucionam a linguagem poética»: aquelas que, segundo KRISTEVA (1974), transgridem as normas convencionais da significação linguística.

Exagerando, dir-se-ia que a escrita musical desenvolvida é linguagem de signos no detalhe e linguagem de imagens no todo. Quem lê música no sentido próprio do termo, tem de traduzir cada nota e cada indicação interpretativa [*Vortragsbezeichnung*] em representação mental e realizá-la sonoramente. Quem quer tornar presente [*vergegenwärtigen*] o gesto musical,⁸⁸ «a respiração da forma»,⁸⁹ tem de captar a imagem da escrita na sua totalidade e converter as suas curvas e cesuras em imitação [...] (ADORNO 2001, 243).

O «trabalho de tradução» não visa, portanto, *descodificar*, mas sim *imitar* (ADORNO 1956, 651). Descodificar signos musicais é traduzi-los em imitação. É criar ou recriar a espontaneidade do gesto, as «inervações mímicas» da música (ADORNO 1956, 244). Para tanto, porém, é preciso redescobrir na mudez dos signos o que neles se perdeu. Por muito clara que seja a escrita musical e pormenorizado o detalhe das indicações interpretativas, a partitura omite sempre o óbvio ou evidente que é constitutivo de uma *praxis* musical estabelecida. Aquilo que para um compositor e um intérprete da mesma época e escola é imediatamente reconhecido como *modo de ler*, é-o em termos divergentes por músicos situados noutras épocas, culturas ou contextos. A isso somam-se os *modos de ler* individuais que distinguem as interpretações musicais umas das outras, revelando sempre a uma nova luz a mesma obra, como se esta – mais uma vez nas palavras de Adorno – fosse um devir (*Werdendes*), um processo inconcluso dotado de historicidade imanente.⁹⁰ Por isso, se os desempenhos musicais *coloquiais* são necessariamente *idiomáticos* – refletem sempre modos de articulação específicos dos interlocutores num determinado contexto –, também os desempenhos musicais *apresentacionais* (os que têm por base partituras) não o são menos. O intérprete, ao realizar a partitura, *torna presente* o que dela está ausente, reconstitui a *presença*: é a isso que chamamos «fazer música». Numa palavra: *a produção de sentido é deslocada da partitura para o contexto da sua realização*.

Aqui se manifesta, como já vimos, a convergência com Wittgenstein, para quem a música escapa a toda e qualquer tentativa de a aprisionar, enquanto expressão, nos modelos da lógica ou da matemática, ainda que ambas estas dimensões façam parte dela. Assim como a «mesma obra musical pode ser tocada de inúmeras maneiras com verdadeira expressão» – nas palavras de WITTGENSTEIN (1984, VIII: 566) –, assim também a produção de sentido dos desempenhos linguísticos não é imanente à estrutura

⁸⁸ Trata-se exatamente de recuperar a *presença* do gesto. A tradução literal «tornar presente» é a mais adequada, neste contexto, e ilumina, por sua vez, a noção de *presença* no «Fragmento sobre música e linguagem» de Adorno.

⁸⁹ Citação de Alfred Lorenz, «Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner», cf. nota do editor: ADORNO (2001, 357).

⁹⁰ Cf. a este respeito VIEIRA DE CARVALHO (2005a; 2009), que retomo, em larga medida, em toda esta secção.

da língua, antes tem de ser deslocada para as «relações externas» ou contextos da interação, envolvendo «palavras, signos e gestos» (ARNOLD 2000, 177).⁹¹ Tanto mais que a comunicação não está completa sem a retroação do recetor, seja este constituído por um público que assiste ao desempenho musical, seja por grupos ou pessoas individuais que captam a música *mediatamente* através de registos fonográficos, por via radiofónica e televisiva ou em suportes digitais. Por isso, tal como acontece na literatura e nas outras artes, também na música o processo de produção de sentido nunca está fechado. É permanentemente reaberto pelos tipos de retroação dos recetores, que não são só individuais, mas também institucionais, incluindo estruturas de produção e difusão, operadores de mercado, grupos de interesses e agentes políticos.⁹²

Particularmente no caso da circulação por via tecnológica – cujas inovações, aliás, são tão condicionantes como condicionadas pelas transformações históricas da experiência e do comportamento (STASCHEIT 2015) – podemos falar de estratégias de apropriação individual ou de grupo que colocam os recetores numa posição, ainda mais forte, de *coprodução* de sentido. Cada tentativa de afixar univocamente uma «significação» ou «carga simbólica» a um certo e determinado «produto» (ou obra) musical está aí condenada ao fracasso, pois é desmentida a cada passo pelas diferentes possibilidades de uso ou *affordances*, «mecanismos de negociação» e «formas de legitimação de visões do mundo» (tão díspares quanto contraditórias) a que o mesmo pode dar origem, envolvendo «redes complexas de diferenciação e hierarquização de estilos, géneros, práticas, comportamentos, gostos e discursos» (RIBEIRO 2015, 52).⁹³ Nesse sentido, até mesmo a semiose científica – isto é, o desempenho linguístico a que chamamos semiologia ou semiótica musical, tendo por objeto a pesquisa dos elementos significacionais ou simbólicos de qualquer música –, por muito competente e imaginativa que seja, é apenas, como «prática discursiva» que forma o objeto de que fala (FOUCAULT 1966), uma possibilidade de semiose entre muitas outras. Também ela tem de desistir da pretensão de «fixar» o sentido da música.

Além disso, na imensa diversidade de semioses a que a música é exposta, a maioria delas nem sequer é verbalizada pelos recetores. Nem tem de sê-lo. Não só não carece de verbalização como até pressupõe a ausência de verbalização. Uma coisa é ouvirmos uma música, lermos um livro, ou

⁹¹ Cf. FERREIRA DE CASTRO (2009) sobre pontos de proximidade e divergência, relativamente à música, entre Adorno e Wittgenstein.

⁹² Cf., como estudos de caso, as «celebrações» oficiais de efemérides musicais (BÖHME-MEHNER - MEHNER 2015) ou os confrontos político-ideológicos entre duas organizações associativas na luta pela imposição de uma doxa (pró-vanguarda ou anti-vanguarda) (Katrin STÖCK 2015).

⁹³ Veja-se, por exemplo, a análise do álbum *Music* (2000), de Madonna, em KLOTZ (2015), que busca captar o seu lugar paradoxal no âmbito da chamada *popular music*: simultaneamente como parte integrante e como transgressão das mediações, construções de imagem e relações de poder.

contemplarmos um quadro. Outra coisa é verbalizarmos essas experiências. Outra ainda, o que delas guardamos ou transformamos como memória ou simplesmente transportamos no nosso inconsciente. São certamente coisas muito diferentes entre si e que, multiplicadas exponencialmente por um número ilimitado de recetores, com perfis biográficos e ancoragens culturais, sociais e até políticas⁹⁴ também muito diferentes, subvertem toda e qualquer tentativa de «fixar» o sentido da música, do livro ou do quadro.

No entanto, a tentativa de impor uma «ortodoxia» continua bem viva. Embora não especificamente focado nas componentes musicais, o estudo de CRANMER (2015, 132 ss.) sobre a receção dos dramas de Metastasio no século XVIII em Portugal mostra como ainda hoje o cânone dos estudos músico-teatrais é dominado pela crença numa produção de sentido imanente ao texto, que exclui da leitura ou do gosto «autorizados» as transformações que ele experimenta através da sua apropriação cultural. A condenação explícita do «mau gosto» alheio, em nome do «bom gosto» próprio – no fundo, uma questão subjetiva de gosto – é validado com a chancela de uma pretensa neutralidade científica, como se o discurso científico (em particular, no âmbito das ciências sociais) fosse imune às condições contextuais, histórico-sociológicas, da sua própria produção, e o cientista pudesse dispensar-se de colocar em questão, autocriticamente, a sua perspetiva.

A *petite phrase* musical que é evocada, de quando em quando, ao longo dos vários volumes do romance de Proust *Em busca do tempo perdido*, na medida em que se abre a um mundo de significações e, ao mesmo tempo, se furta à verbalização como uma espécie de enigma insondável, representa bem a abertura do processo semiótico, que vale para o próprio romance como um todo: se a *petite phrase*, no seu entretecer com as relações intersubjetivas, as disposições psicológicas das personagens e os contextos da sua aparição, a cada passo se transfigura ou metamorfoseia, também o romance só existe na pluralidade de romances que resulta da experiência de cada leitor, inseparável da sua «forma de vida», num momento determinado.

No limite, mormente nas práticas musicais, que tendem a ser imersivas, cada qual, na posição de recetor, *coproduz* sentido através da reconstituição da *presença*, como se o experienciado fosse da sua própria invenção ou projetasse o seu próprio impulso mimético. Os níveis mais profundos da mente (o inconsciente) têm aí um papel determinante: «só vibramos socialmente, quando simultaneamente damos valor às nossas próprias vibrações», como diz BAECKER (2014, 34), referindo-se à «interação social dos

⁹⁴ «As práticas da escuta exigem que sejam levados em conta os seus fundamentos políticos», como mostra Manuel Deniz SILVA (2015) no seu estudo sobre o uso das tecnologias musicais nos primeiros filmes sonoros portugueses.

sistemas neuronais». ⁹⁵ Há uma diluição das fronteiras entre *aesthesis* e *poiesis*. Ou, por outras palavras (transpondo para a comunicação musical o conceito de «espectador emancipado» de RANCIÈRE 2008): *o recetor emancipado compõe a sua própria música com os elementos da música escutada*.

Conclusão

A música, entre todas as artes, seja nos desempenhos coloquiais, seja nos apresentacionais, seja do lado da criação/interpretação, seja do lado da receção, é talvez aquela que mais se expõe a uma semiose interminável e ilimitada; aquela que mais se rebela contra a prisão dos significados; aquela que, por isso, vale como paradigma da comunicação artística na ambivalência que lhe é inerente:

- tem o carácter de linguagem, e, ao mesmo tempo, subtrai-se à significação;
- incorpora normas simbólicas e, ao mesmo tempo, põe-nas em causa ou transgride-as;
- produz sentido, sem se deixar capturar por «um» sentido;
- enfim, é linguagem e, simultaneamente, crítica da linguagem.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. (1951), «Bach gegen seine Liebhaber verteidigt», in *Gesammelte Schriften* (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998), X/1, pp. 138-51
- ADORNO, Theodor W. (1952), «Versuch über Wagner», in *Gesammelte Schriften. I-III: Musikalische Schriften* (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998), XIII, pp. 7-148
- ADORNO, Theodor W. (1956a), «Fragment über Musik und Sprache», in *Gesammelte Schriften. I-III: Musikalische Schriften, II: Quasi una fantasia* (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998) XVI, pp. 251-6
- ADORNO, Theodor W. (1956b), «Musik, Sprache und ihre Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren», in *Gesammelte Schriften. I-III: Musikalische Schriften* (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998), XVI, pp. 649-64
- ADORNO, Theodor W. (1961), «Vers uns musique informelle», in *Gesammelte Schriften. I-III: Musikalische Schriften* (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998), XVI, pp. 493-540
- ADORNO, Theodor W. (1972), «Ästhetische Theorie», in *Gesammelte Schriften. I-III: Musikalische Schriften* (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998), I

⁹⁵ O comportamento do sistema neuronal não pode ser visto isoladamente. A investigação recente em neurociências observa-o a partir da sua inserção nos contextos sociais e culturais, da sua incorporação num organismo e na *praxis* deste, bem como das suas atividades intelectuais e afetivas. É postulada a coevolução de cérebro, natureza, língua, sociedade e cultura (BAECKER 2014, 40 e *passim*).

- ADORNO, Theodor W. (2001), *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, editado por Henri Lonitz (Frankfurt a.M., Suhrkamp)
- AGAMBEN, Giorgio (1993), *Infancy and History*, tradução de Liz Heron (Londres, Verso)
- AGAMBEN, Giorgio (2005), *Profanações* (São Paulo, Boitempo, 2007)
- AGAWU, V. Kofi (1991), *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music* (Princeton, Princeton University Press, 2014)
- AGAWU, V. Kofi (2008), *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music* (Oxford, Oxford University Press)
- AGOSTINHO DE HIPONA (s.d.), «*De Musica*» – *Diálogo Filosófico de Agostinho de Hipona (354-430)*, introdução, tradução e notas de Claudiberto Fagundes (Dissertação de doutoramento, Porto Alegre, Universidade Federal de Rio Grande do Sul, 2014)
- ARISTÓTELES (s.d.), *Política*, tradução de António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes (Lisboa, Vega, 1998)
- ARNOLD, Markus (2000), «Vergleichen, was zu vergleichen niemandem ernstlich eingefallen ist», in *Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs. In memoriam Kurt Blaukopf (1914-1999)*, editado por Martin Seiler e Friedrich Stadler (Viena, öbv & hpt Verlagsgesellschaft m. B. H.), pp. 163-86
- ASSIS, Paulo de (2015), «Venetian Postcard», in «*Estes Sons, esta Linguagem*» – *Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag), pp. 171-82
- AUGUSTO, Carlos Alberto (2014), *Sons e silêncios da paisagem sonora portuguesa* (Lisboa, Fundação Francisco Manuel dos Santos)
- AUSTIN, J. L. (1962), *How to Do Things with Words* (Oxford, Clarendon Press)
- BAECKER, Dirk (2014), *Neurosoziologie. Ein Versuch* (Berlin, Edition Unseld - Suhrkamp)
- BANNAN, Nicholas (ed.) (2012), *Music, Language, and Human Evolution* (Oxford, Oxford University Press)
- BARTHES, Roland (1972), «Le grain de la voix», *Musique en jeu*, 9, pp. 57-63
- BAUMGARTEN, Alexander G. (1750), *Aesthetica/Ästhetik*, editado por Dagmar Mirbach, 2 vols. (Hamburg, Felix Meiner)
- BAKHTIN, Mikhail (1986), «The Problem of Speech Genres», in *Speech Genres and Other Late Essays*, editado por Caryl Emerson e Vern W. McGee (Austin, University of Texas Press), pp. 60-102
- BARROS, Fernando R. de Moraes (2015), «Música e linguagem em Adorno», *Dissertatio*, 41, pp. 209-28
- BATESON, Gregory (1972), *Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology* (Northvale - New Jersey - London, Jason Aronson Inc.)
- BAYERL, Sabine (2002), *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes* (Würzburg, Königshausen & Neumann)
- BECKER, Alexander e Mathis VOGEL (2012), «Musik als Konfiguration der Vergegenwärtigung. Anmerkungen zu Adornos 'Fragment über Musik und Sprache'», in *Musik und Sprache – Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses*, editado por Christian Grüny (Weilerwist, Velbrück Wissenschaft), pp. 23-42
- BECKER, Judith (2004), *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing* (Bloomington, Indiana University Press)
- BENJAMIN, Walter (1916), «Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen», in *Gesammelte Schriften* (Frankfurt, Suhrkamp, 1991), vol. II.1, pp. 140-57
- BENJAMIN, Walter (1921), «Die Aufgabe des Übersetzers», in *Gesammelte Schriften* (Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1991), vol. IV.1, pp. 9-21
- BERNSTEIN, Leonard (1976), *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard* (Cambridge, Harvard University Press)

- BESSELER, Heinrich (1959), «Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert», in *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte* (Leipzig, Reclam, 1978), pp. 301-31
- BLAUKOPF, Kurt (1982), *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie* (Munique - Kassel, DTV - Bärenreiter, 1984)
- BÖHME-MEHNER, Tatjana e Klaus MEHNER (2015), «Anniversary Celebrations in the World of Music as an Initial Moment of Self-Construction», in «*Estes Sons, esta Linguagem*» – *Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag), pp. 65-78
- BORSCHÉ, Tilman (1983), «Zeichenhafte Erkenntnis und Wahrheit der primitiven Begriffe nach G. W. Leibniz», in *Der Mensch und die Wissenschaften vom Menschen*, editado por Gerhard Frey e Josef Zelger (Innsbruck, Solaris), vol. 2, pp. 1047-55
- BOURDIEU, Pierre (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement* (Paris, Les Editions de Minuit)
- BOURDIEU, Pierre (1987), *O poder simbólico* (Lisboa, Difel, 1989)
- BOURDIEU, Pierre (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Paris, Seuil)
- BUCHHOLZ, Michael B. (2005), «Die Geburt der Sprache aus dem Geist der Musik. Evolutionstheoretische Überlegungen zum Verhältnis von Psychoanalyse und Musik», in *Die seelischen Wurzeln der Musik. Psychoanalytische Erkundungen*, editado por Bernd Oberhoff (Gießen, Imago Psychosozial-Verlag), pp. 87-122
- BUDDE, Elmar (1988), «Musik als Sprache und Musik als Kunstwerk. Über einige Widersprüche und deren Hintergründe im kompositorischen Denken Schönbergs und Weberns», in *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, editado por Hermann Danuser, etc. (Laaber, Laaber Verlag), pp. 659-68
- BÜHLER, Karl (1934), *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* (Stuttgart, G. Fischer - UTB, 1999)
- BURMEISTER, Joachim (1606), *Musica Poetica: Definitionibus et Divisionibus Breviter Delineata* (Rostock, Stephanus Myliander)
- BURNETT, Henry (2011), *Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil* (São Paulo, Editora UNIFESP)
- CACHOPO, João Pedro (2013), *Verdade e enigma. Ensaio sobre o pensamento estético de Adorno* (Lisboa, Edições Vendaval)
- CACHOPO, João Pedro (2015), «Odysseus and the Song of the Sirens Revisited. Reflections on the Relationship between Music and Philosophy», in «*Estes Sons, esta Linguagem*» – *Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag), pp. 347-64
- CARNAP, Rudolf (1959), *Introduction to Semantics and Formalisation of Logic* (Cambridge Mass., Harvard University Press)
- CASTELÕES, L. E. (2009), «A Catalogue of Music Onomotopoeia», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music (IRASM)*, 40/2, pp. 299-347
- CHAPIN, Keith e Andrew H. CLARK (ed.) (2013), *Speaking of Music. Addressing the Sonorous* (New York, Fordham University Press)
- CHOMSKY, Noam (1966), *Topics in the Theory of Generative Grammar* (The Hague, Mouton, 1978)
- COLAZZO, Cosimo (2015), «The Experience of Sound and Listening, Federico Mompou: Ideas, Methods and Techniques of Composition and Interpretation», in «*Estes Sons, esta Linguagem*» – *Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag), pp. 217-40

- CRANMER, David (2015), «18th-Century Portuguese Opera and the Question of Portuguese Theatrical Taste», in *«Estes Sons, esta Linguagem» – Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag), pp. 119-35
- CUMMING, Naomi (2002), «Semiotics», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie (New York, MacMillan), vol. 23, pp. 66-9
- DAHLHAUS, Carl (1973), «Das Verstehen von Musik und Die Sprache der musikalischen Analyse», in *Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, editado por Peter Faltin e Hans-Peter Reinecke (Colónia, Arno Volk - Hans Gerig), pp. 37-4
- DAHLHAUS, Carl (1979), *Die Idee der absoluten Musik* (Kassel - Munique, Bärenreiter - DTV)
- DAMÁSIO, António R. (1995), *O Erro de Descartes – Emoção, razão e cérebro humano* (Mem Martins, Publicações Europa-América, 1999)
- DARWIN, Charles (1897), *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (New York, D. Appleton and Company)
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013), *Que emoção! Que emoção?* (São Paulo, Editora 34, 2016)
- DE NORA, Tia (2000), *Music in Everyday Life* (Cambridge, Cambridge University Press)
- DERRIDA, Jacques (1967), *De la Grammatologie* (Paris, Editions de Minuit)
- DERRIDA, Jacques (1972), *Positions* (Paris, Editions de Minuit)
- DERRIDA, Jacques (1993), *Khôra* (Paris, Galilée)
- DEWEY, John (1980), *Art as Experience* (New York, Perigee Books, 2005)
- DUARTE, Rodrigo (2015), «Music for the Camera: The Art of Sounds in Vilém Flusser's Philosophy», in *«Estes Sons, esta Linguagem» – Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag), pp. 387-99
- DUCLOS, Charles (1754), *Remarques sur la 'Grammaire générale et raisonnée (1660)'* (Paris, Prault)
- EDWARDS, Allen (1971), *Flawed Words and Stubborn Sounds: A Conversation with Elliott Carter* (New York, Norton & Co.)
- EGGEBRECHT, Hans H. (1961), «Musik als Tonsprache», *Archiv für Musikwissenschaft*, 18/1, pp. 73-100
- EGGEBRECHT, Hans H. (1973), «Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik», in *Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, editado por Peter Faltin e Hans-Peter Reinecke (Colónia, Arno Volk - Hans Gerig), pp. 48-57
- EGGEBRECHT, Hans H. (1999), «Musik und Sprache», in *Musik und Sprache*, editado por Albrecht Riethmüller (Laaber, Laaber Verlag), pp. 9-14
- ELDRED, Michael (1993), «Sprache (und Musik) nach Heidegger», in *Twisting Heidegger Drehversuche parodistischen Denkens*, editado por M. Eldred (Cuxhaven, Junghans Verlag), pp. 153-78
- ELIAS, Norbert (1936), *O processo da civilização*, 2 vols. (Lisboa, Publicações D. Quixote, 1989)
- FALTIN, Peter (1981), «Ist Musik eine Sprache?», in *Die Zeichen: Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik II*, editado por Hans Werner Henze (Frankfurt a. M., Fischer), pp. 32-50
- FEDORENKO, Evelina *et al.* (2009), «Structural Integration in Language and Music: Evidence for a Shared System», *Memory & Cognition*, 37/1, pp. 1-9
- FELD, Steven e Aaron A. FOX (1994), «Music and Language», *Annual Review of Anthropology*, 23, pp. 25-53
- FERREIRA, Manuel Pedro (2015), «The Periphery Effaced: The Musicological Fate of the *Cantigas*», in *«Estes Sons, esta Linguagem» – Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag), pp. 23-39

- FERREIRA DE CASTRO, Paulo (2009), «'Identity is the very Devil!' – Notes on Adorno, Wittgenstein, and Music», in *Expression, Truth and Authenticity: On Adorno's Theory of Music and Musical Performance*, editado por Mário Vieira de Carvalho (Lisboa, Edições Colibri), pp. 189-207
- FERREIRA DE CASTRO, Paulo (2013), «Who Owns Musical Meaning? Aspects of the Objectivist Fallacy in the Writings of Hanslick, Stravinsky and Boulez», in *Music: Function and Value, Proceedings of the 11th International Congress on Musical Signification*, editado por Teresa Malecka e Małgorzata Pawłowska, vol. 1, (Kraków (Polónia), Akademia Muzyczna w Krakowie), pp. 501-12
- FERREIRA DE CASTRO, Paulo (2015), «Does the Ineffable Make Sense? Wittgenstein, Jankélévitch, and the Question of Musical Meaning», in «*Estes Sons, esta Linguagem*» – *Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag), pp. 333-46
- FIGUEIREDO, Fidelino (1958), *Música e pensamento. Quatro ensaios marginais e um prólogo* (Lisboa, Guimarães Editores)
- FINSCHER, Ludwig (1994), «Die Entstehung des Komponisten», *IRAMDA*, 25/1-2, pp. 149-64
- FITCH, W. Tecumseh (2012), «Reweaving the strands: welcoming diverse perspectives on the biology of music», in *Language and Music as Cognitive Systems*, editado por Patrick Rebuschat (Oxford, Oxford University Press), pp. 128-34
- FOUCAULT, Michel (1966), *As palavras e as coisas*, prefácio de Eduardo Lourenço (Lisboa, Edições 70)
- FÜRMAIER, Alois (1998), «Sprache der Musik – Sprache des Unbewußten?», in *Die Weise von Liebe und Tod. Psychoanalytische Betrachtungen zu Kreativität, Bindung und Abschied*, editado por Eckhard Frick e Roland Huber (Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht), pp. 22-33
- GADAMER, Hans-Georg (1960), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischer Hermeneutik* (Tübingen, J. C. B. Mohr, 1990)
- GADAMER, Hans-Georg (2001), «Sprache und Musik – Hören und Verstehen», in *Kulturtheorien der Gegenwart*, editado por Gerhardt Schröder e Helga Breuninger (Frankfurt - New York, Campus Verlag), pp. 13-25
- GEORGIADES, Thrasybulos G. (1954), *Musik und Sprache, Das Werden der abendländischen Musik* (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008)
- GIL, Fernando (1994), «Aquém da existência e da atribuição: Crença e alucinação», in *Modos da Evidência* (Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1998), pp. 3-14
- GIL, Fernando (1998), *Modos da evidência* (Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda)
- GOLDSCHMIDT, Harry (1973), «Musikverstehen als Postulat», in *Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, editado por Peter Faltin e Hans-Peter Reinecke (Colónia, Arno Volk - Hans Gerig), pp. 67-86
- GOLDSCHMIDT, Harry (1986a), *Das Wort in instrumentaler Musik: Die Ritornelle in Schuberts «Winterreise»*, editado por Hanns-Werner Heister (Hamburg - von Bockel Verlag, 1996)
- GOLDSCHMIDT, Harry (1986b), *Das Wort in Beethovens Instrumentalbegleitung* (Beethoven-Studien III), editado por Hanns-Werner Heister (Colónia, Böhlau Verlag, 1999)
- GONZÁLEZ, Juan-Pablo (2015), «Popular Music and Angry Young Chileans during the 1960s: Towards a Social History of Present Time», in «*Estes Sons, esta Linguagem*» – *Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag), pp. 183-93
- GUERREIRO, Vítor (ed.) (2012), *Filosofia da música: Uma antologia* (Lisboa, Dinalivro)
- GIDDENS, Anthony (1987), «Structuralism, Post-Structuralism and the Production of Culture», in *Social Theory and Modern Sociology* (Londres, Blackwell, 1993), pp. 73-108
- GOODMAN, Nelson (1968), *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis - Cambridge, Hackett Publishing Company)

- GRÜNY, Christian (ed.) (2012), *Musik und Sprache – Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses* (Weilerwist, Velbrück Wissenschaft)
- HABERMAS, Jürgen (1981), *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 vols. (Frankfurt a. M., Suhrkamp), 1985
- HABERMAS, Jürgen (1988), *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze* (Frankfurt a. M., Suhrkamp), 1992
- HAMILTON, John T. (2008), *Music, Madness, and the Unworking of Language* (New York, Columbia University Press)
- HANSLICK, Eduard (1854), *Vom Musikalisch Schönen*, editado por Klaus Mehner (Leipzig, Reclam, 1982)
- HARNONCOURT, Nikolaus (1982), *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis* (Munique - Kassel, DTV - Bärenreiter, 1985)
- HAUSER, Marc D., Noam CHOMSKY e W. Tecumseh FITCH (2002), «The Faculty of Language: What Is It, Who Has It, and How Did It Evolve?», *Science*, 298, pp. 1569-79
- HERDER, Johann Gottfried (1772), *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, editado por Wolfgang Proß (Munique - Viena, Carl Hanser Verlag, 1978)
- HEISTER, Hanns-Werner (2015), «Beloved Names Tristan und Isolde. The Setting of Words to Music in Wagner's Work», in «*Estes Sons, esta Linguagem*» – *Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag), pp. 291-307
- HOFFMANN-AXTHELM, Dagmar (2003), «Wo die Sprache aufhört, fängt die Musik an – und umgekehrt. Einige Überlegungen zum Dreieck Musik – Emotion – frühkindliches Erleben», in *Körperbilder*, editado por Peter Geißler (Gießen, Psychosozial-Verlag), pp. 189-99
- HORNBOSTEL, Erich M. von (1925), «Die Einheit der Sinne», *Melos*, 6, pp. 290-7
- HORNBOSTEL, Erich M. von (1926), «Psychologie der Gehörerscheinungen», in *Tonart und Ethos*, editado por Christian Kaden e Erich Stockmann (Leipzig, Reclam, 1986), pp. 315-63
- HORNBOSTEL, Erich M. von (1927), «Laut un Sinn», in *Festschrift Meinhof* (Glückstadt - Hamburg, Augustin), pp. 329-48
- HORNBOSTEL, E. M. (1929), «Tonart und Ethos», in *Tonart und Ethos. Aufsätze*, editado por Christian Kaden e Erich Stockmann (Leipzig, Reclam, 1986), pp. 104-11
- HUMBOLDT, Wilhelm von (1973), *Schriften zur Sprache*, editado por Michael Böhler (Stuttgart, Reclam)
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1983), *La Musique et l'Ineffable* (Paris, Seuil)
- JAUK, Werner (1995), «Sprache und Musik: Der angebliche Sprachcharakter von Musik», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music (IRASM)*, 26/1, pp. 97-106
- JIRÁNEK, Jaroslav (1979), *Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik* (Berlim, Verlag Neue Musik, 1985)
- JODELET, Denise (2015), *Représentations sociales et mondes de vie* (Paris, Editions des Archives Contemporaines)
- JUSLIN, P. N. e J. A. SLOBODA (2010), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications* (Oxford, Oxford University Press)
- KADEN, Christian (1984), *Musiksoziologie* (Berlin, Verlag Neue Musik)
- KADEN, Christian (1993), «Gotische Musik. Polyphonie und Baukunst um 1200 als Paradigma sozialer Orientierung», in *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß* (Kassel, Bärenreiter)
- KADEN, Christian (1997), «Musiksoziologie», in *Musik in Geschichte und Gegenwart (Sachteil)*, editado por Ludwig Finscher (Kassel, Bärenreiter - Metzler), vol. 6, pp. 1618-70
- KADEN, Christian (1998), «Zeichen», in *Musik in Geschichte und Gegenwart (Sachteil)*, editado por Ludwig Finscher (Kassel, Bärenreiter - Metzler), vol. 17, pp. 2149-220

- KADEN, Christian (2004), *Das Unerhörte und das Unhörbare, Was Musik ist, was Musik sein kann* (Stuttgart, Bärenreiter - Metzler)
- KADEN, Christian (2005), «Musik und Sprache: Ein Probleme der Antike – und ein Thema ‘zwischen’ den Kulturen», in *Musiksprache – Sprachmusik. Symposium zum 70. Geburtstag von Peter Gülke, Zürich 2004 Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge, 25, pp. 19-36
- KARBUSICKY, Vladimir (1986), *Grundriß der musikalischen Semantik* (Darmstadt, WBG)
- KARBUSICKY, Vladimir (ed.) (1990), *Sinn und Bedeutung in der Musik* (Darmstadt, WBG)
- KASTNER, Jens e Ruth Sonderegger (ed.) (2014), *Pierre Bourdieu und Jacques Rancière. Emanzipatorische Praxis Denken* (Viena, Verlag Turia - Kant)
- KIRBY, Simon (2012), «Darwin’s musical protolanguage: an increasingly compelling picture», in *Language and Music as Cognitive Systems*, editado por Patrick Rebuschat (Oxford, Oxford University Press), pp. 96-102
- KLÖCKNER, Stefan e Franz Karl PRASSL (1998), «Semiologie», in *Musik in Geschichte und Gegenwart (Sachteil)*, editado por Ludwig Finscher (Kassel, Bärenreiter - Metzler), vol. 8, pp. 1241-2150
- KLOTZ, Sebastian (2015), «Spectral Agency in Madonna’s Album Music (2000)», in «*Estes Sons, esta Linguagem*» – *Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag), pp. 241-53
- KNEIF, Tibor (1973), «Anleitung zum Verstehen eines Klangobjekts», in *Musik und Verstehen*, editado por P. Faltin e H-P. Reinecke (Colónia, Arno Volk), pp. 148-70
- KNEPLER, Georg (1977), *Geschichte als Weg zum Musikverständnis* (Leipzig, Reclam, 1982)
- KRAMER, Lawrence (2013), «Speaking of Music», in *Speaking of Music. Addressing the Sonorous*, editado por Keith Chapin e Andrew H. Clark (New York, Fordham University Press), pp. 19-38
- KRISTEVA, Julia (1974), *La Révolution du Langage Poétique – L’avantgarde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé* (Paris, Éditions du Seuil)
- LANGER, Susanne K. (1957), *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* (Cambridge MA, Harvard University Press)
- LEINKAUF, Thomas (2010), «Leibniz’ Abhandlung ‘Meditationes de cognitione, veritate et ideis’ von 1684 – eine Diskussion mit Blick auf den ‘Tractus de intellectus emendatione’ des Baruch Spinoza», in *Metaphysik und Methode. Descartes, Spinoza, Leibniz im Vergleich*, editado por Thomas Kisser (Stuttgart, Steiner), pp. 107-24
- LERDAHL, Fred e Ray JACKENDOFF (1983), *A Generative Theory of Tonal Music* (Cambridge MA, MIT Press)
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1964), *Mythologiques I: Le cru et le cuit* (Paris, Plon)
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1978), «Mito e música», in *Mito e significado* (Lisboa, Edições 70, 1987), pp. 67-77
- LEVMAN, Bryan G. (1992), «The Genesis of Music and Language», *Ethnomusicology*, 36/2, pp. 147-70
- LOOS, Helmut (2015), «The Municipal Church Music of Leipzig», in «*Estes Sons, esta Linguagem*» – *Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag), pp. 137-46
- LUCKNER, Andreas (2012), «Wortferne Kunst und doch im Umkreis der Sprache zu Hause. Überlegungen zu einer Philosophie der Musik, ausgehend von einer Sentenz Albrecht Wellmers», in *Musik und Sprache – Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses*, editado por Christian Grüny (Weilerwist, Velbrück Wissenschaft), pp. 51-72
- LUHMANN, Niklas (1984), *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie* (Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1988)
- LUHMANN, Niklas (1995), *Die Kunst der Gesellschaft* (Frankfurt a. M., Suhrkamp)

- LUHMANN, Niklas (1998), *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, 2 vols. (Frankfurt a. M., Suhrkamp)
- MACHADO NETO, Diósnio (2015), «The Role of Mário Vieira de Carvalho in the Renewal of Lusophone Musicology. From Ideological Action to the Legacy of Resistance Through the Analysis of the Social Function of Music», in «*Estes Sons, esta Linguagem*» – *Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag), pp. 93-107
- MAFFESOLI, Michel (1982), *A sombra de Dionísio: Contribuição para uma sociologia da orgia* (Rio de Janeiro, Edições Graal, 1985)
- MAHRENHOLZ, Simone (2004), «Sein oder Sagen? Struktur und Referenz in Musik und Sprache», in *Musik jenseits der Grenze der Sprache*, editado por Christian Berger (Freiburg im Breisgau, Rombach), pp. 47-62
- MAHRENHOLZ, Simone (2012), «Was macht (Neue) Musik zu einer ‘Sprache’? Die Metapher der Sprachähnlichkeit und ihr Verhältnis zum musikalischen Denken», in *Musik und Sprache – Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses*, editado por Christian Grüny (Weilerwist, Velbrück Wissenschaft), pp. 109-18
- MAIER, Michael (1999), «Die Elemente von Sprache und Musik – drei Vergleiche», in *Musik und Sprache*, editado por Albrecht Riethmüller (Laaber, Laaber Verlag), pp. 141-55
- MATTHESON, Johan (1739), *Der vollkommene Cappelmeister* (Hamburg, Christian Herold)
- MATURANA, Humberto R. (1978), «Biology of Language: The Epistemology of Reality», in *Psychology and Biology of Language and Thought: Essays in Honor of Eric Lenneberg*, editorado por George A. Miller e Elizabeth Lenneberg (New York, Academic Press), pp. 27-63
- MENNELL, Stephen (1989), *Norbert Elias. An Introduction* (Oxford, Blackwell, 1992)
- MEYER, Leonard B. (1956), *Emotion and Meaning in Music* (Chicago, University of Chicago Press)
- MIKLAUTZ, Elfie (2012), «aaaaaaaaaaaa – Musik will uns hören», in *Musik und Sprache – Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses*, editado por Christian Grüny (Weilerwist, Velbrück Wissenschaft), pp. 89-107
- MOLINO, Jean (1975), «Facto musical e semiologia da música», in *Semiologia da música*, prefácio de Maria Alzira Seixo, tradução de Mário Vieira de Carvalho (Lisboa, Vega), pp. 109-64
- MONELLE, Raymond (1991), *Linguistics and Semiotics of Music* (Chur, Harwood Publishers)
- MONELLE, Raymond (2000), *The Sense of Music: Semiotic Essays* (Princeton, Princeton University Press)
- MONELLE, Raymond (2006), *The Musical Topic: The Hunt, Military and Pastoral* (Bloomington, Indiana University Press)
- MONTEIRO, Ricardo (1998), *O sentido na música: Semiotização de estruturas paradigmáticas e sintagmáticas na geração do sentido musical* (Dissertação de doutoramento, Universidade de São Paulo)
- MONTEIRO, Francisco (2015), «Jorge Peixinho: Towards an Ethics of the Avant-garde», in «*Estes Sons, esta Linguagem*» – *Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag), pp. 401-14
- MORENO, Jairo (2013), «On the Ethics of the Unspeakable», in *Speaking of Music. Addressing the Sonorous*, editado por Keith Chapin e Andrew H. Clark (New York, Fordham University Press), pp. 212-41
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1987), *Sémiologie générale et sémiologie* (Paris, Christian Bourgois)
- NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang (2010), *Der sprachhafte Charakter der Musik* (Colónia, Verlag Dohr)
- NIETZSCHE, Friedrich (1872), «O nascimento da tragédia», in *Obras escolhidas de Friedrich Nietzsche* (Lisboa, Relógio d'Água, 1997), vol. 1, pp. 5-211
- NUSSBAUM, Charles S. (2007), *The Musical Representation. Meaning, Ontology, and Emotion* (Cambridge Mass. - Londres, Mit Press)

- OBERHOFF, Bernd (ed.) (2005), *Die seelischen Wurzeln der Musik. Psychoanalytische Erkundungen* (Gießen, Imago Psychosozial-Verlag)
- PADDISON, Max (1991), «The Language-Character of Music: Some Motifs in Adorno», *Journal of the Royal Musical Association*, 116/2, pp. 267-79
- PAIXÃO, Ana (2008) *Retórica e técnicas de escrita literária e musical em Portugal nos séculos XVII-XIX* (Dissertação de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)
- PAIXÃO, Ana (2015), «A Musical Reading of Pessoa: *O menino da sua mãe* by Fernando Lopes-Graça», in «*Estes Sons, esta Linguagem*» – *Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag), pp. 197-215
- PATEL, Anniruddh (2008), *Music, Language, and the Brain* (Oxford, Oxford University Press)
- PEIRCE, Charles S. (1994), *Pierce on Signs: Writings on Semiotic*, editado por James Hoopes (Chapel Hill - North Carolina, University of North Carolina Press)
- PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis (2001), *A Mousiké: Das origens ao drama de Eurípedes* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian)
- PERLE, George (1977), «The Secret Programme of the Lyric Suite», *The Musical Times*, 118, pp. 629-32, 709-13, 809-13
- PINTO, Tiago Oliveira (1991), *Capoeira, Samba, Candomblé. Afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia* (Berlin, Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz)
- PLATÃO (s.d.), *A República*, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996)
- PLATÃO (s.d.), *As Leis* (Bauru SP, Edipro, 1999)
- PLATÃO (s.d.), *Timeu-Crítias*, tradução do Grego, introdução e notas de Rodolfo Lopes (Coimbra, Imprensa da Universidade, 2010)
- PROUST, Marcel (1913-1927), *Em busca do tempo perdido*, tradução de Pedro Tamen, 7 vols. (Lisboa, Relógio d'Água, 2003-5)
- RANCIÈRE, Jacques (2000), *Le partage du sensible* (Paris, La fabrique)
- RANCIÈRE, Jacques (2001), *L'inconscient esthétique* (Paris, Galilée)
- RANCIÈRE, Jacques (2004), *Malaise dans l'Esthétique* (Paris, Galilée)
- RANCIÈRE, Jacques (2008), *Le spectateur émancipé* (Paris, La fabrique)
- REBUSCHAT, Patrick *et al.* (2012), *Language and Music as Cognitive Systems* (Oxford, Oxford University Press)
- REDNER, Harry (2015), «The Civilizing Process – According to Mennell, Elias and Freud: A Critique», *Thesis Eleven*, 127/1, pp. 95-111
- REIS, Jaime (2015), «Perception and Reception of Emanuel Nunes's Musical Practice», in «*Estes Sons, esta Linguagem*» – *Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag), pp. 377-83
- RIBEIRO, Paula Gomes (2015), «Reviewing Music Sociology in the Light of Its Recent Epistemological Challenges», in «*Estes Sons, esta Linguagem*» – *Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag), pp. 41-57
- RIENÄCKER, Gerd (2015), «A Lesson – To Learn From?», in «*Estes Sons, esta Linguagem*» – *Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag), pp. 79-91

- RIETHMÜLLER, Albrecht (1999a), «Vom Logos in Sprache und Musik. Erinnerung an Johannes Lohmann», in *Musik und Sprache* (Laaber, Laaber Verlag), pp. 121-31
- RIETHMÜLLER, Albrecht (ed.) (1999b), *Musik und Sprache* (Laaber, Laaber Verlag)
- ROBERTS, Ian (2012), «Comments and a Conjecture Inspired by Fabb and Halle», in *Language and Music as Cognitive Systems*, editado por Patrick Rebuschat (Oxford, Oxford University Press), pp. 51-66
- ROBINSON, Jenefer (2005), *Deeper than Reason: Emotions and its Role in Literature, Music, and Art* (Oxford, Oxford University Press, 2007)
- RODRIGUES, Helena (2005), «A festa da música na iniciação à vida: Da musicalidade das primeiras interações humanas às canções de embalar», *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 17, pp. 61-80
- ROSA, Hartmut (2016), *Resonanz – Eine Soziologie der Weltbeziehung* (Berlim, Suhrkamp)
- ROUGET, Gilbert (1985), *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession* (Paris, Gallimard)
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1755), «Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes», in *Oeuvres Complètes*, editado por Jean Starobinski (Paris, Gallimard, 1964), vol. 3, pp. 109-223
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1768), «Dictionnaire de Musique» [1749-1764; publ. Novembre de 1767, Veuve Duchesne, com a data de 1768], in *Oeuvres Complètes* (Paris, Gallimard, 1995), vol. 5, pp. 603-1192
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1781), «Essai sur l'origine des langues», in *Oeuvres Complètes* (Paris, Gallimard, 1995), vol. 5, pp. 371-429
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1995), *Oeuvres Complètes* (Paris, Gallimard), vol. 5
- SAUSSURE, Ferdinand de (1916), *Cours de Linguistique Générale* (Paris, Payot, 1976)
- SACHS, Curt (1943), *The Rise of Music in the Ancient World — East and West* (New York, Norton)
- SCHAFER, Murray (1977), *The Tuning of the World. The Soundscape* (New York, Random House)
- SCHLERATH, Bernfried (1999), «Musik als Sprache», in *Musik und Sprache*, editado por Albrecht Riethmüller (Laaber, Laaber Verlag), pp. 15-21
- SCHNEBEL, Dieter (1993), «Der Ton macht die Musik oder: Wider die Versprachlichung», in *Anschläge – Ausschlüge. Texte zur Neuen Musik* (Munique, Carl Hanser Verlag), pp. 27-36
- SCHNEIDER, Reinhard (1980), *Semiotik der Musik* (Munique, Wilhelm Fink Verlag)
- SCHOPENHAUER, Arthur (1819), *Die Welt als Wille und Vorstellung*, editado por Ludger Lütkehaus (Zurique, Haffmanns Verlag)
- SEARLE, John R. (1969), *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (Cambridge, Cambridge University Press)
- SERRES, Michel (2011), *Musique* (Paris, Éd. Le Pommier)
- SILVA, Manuel Deniz (2015), «The Politics of Listening: Some Reflections on the Use of Music Technologies in Early Portuguese Sound Films», in «*Estes Sons, esta Linguagem*» – *Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag), pp. 147-69
- SMALL, Christopher (1998), *Musicking. The Meanings of Performing and Listening* (New England - Hanover, Wesleyan University Press)
- SOEIRO DE CARVALHO, João (2015), «Colonial Experience, Post-Colonial Sound: Makwayela on the Fringe of History», in «*Estes Sons, esta Linguagem*» – *Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag), pp. 255-75
- SPENCER, Herbert (1857), «The Origin and Function of Music», *Essays: Scientific, Political & Speculative*, (London, Williams and Norgate, 1981), vol. 2, pp. 400-51

- SPENCER BROWN, George (1969), *Laws of form* (New York, The Julian Press, 1972)
- STASCHEIT, Andreas Georg (2015), «History of Technology as History of Experience», in «*Estes Sons, esta Linguagem*» – *Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag), pp. 111-7
- STÖCK, Gilbert, Paulo FERREIRA DE CASTRO e Katrin STÖCK (eds.) (2015), «*Estes Sons, esta Linguagem*» – *Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho* (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag)
- STÖCK, Gilbert (2015), «The Unity of Diversity: A Systematic Approach to the Leitmotif Technique of and beyond Richard Wagner», in «*Estes Sons, esta Linguagem*» – *Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho* (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag), pp. 277-89
- STÖCK, Katrin (2015), «The Avant-garde Discourse in the Later Years of the GDR from the Composers' Point of View», in «*Estes Sons, esta Linguagem*» – *Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag), pp. 365-86
- STUHLREHER, Anna (2010), *Wittgensteins Sprachspiel der Emotionen* (Berlin, Kulturverlag Kadmos)
- SZENDY, Peter (2013), «Parole, parole: Tautology and the Musicology of the (Pop) Song», in *Speaking of Music. Addressing the Sonorous*, editado por Keith Chapin e Andrew H. Clark (New York, Fordham University Press), pp. 186-91
- TARASTI, Eero (2000), *Existential Semiotics* (Bloomington, Indiana University Press)
- TARASTI, Eero (2002), *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics* (Berlin - New York, Mouton De Gruyter)
- TARASTI, Eero (2012), *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk To Us* (Berlin - Boston, De Gruyter - Mouton)
- TARASTI, Eero (2015), «Wagner Belongs to All. Reflections on His Body, Person, Profession and Values», in «*Estes Sons, esta Linguagem*» – *Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag), pp. 309-29
- TOMASELLO, Michael (2008), *Origins of Human Communication* (Cambridge, Massachusetts - London, Bradford - MIT Press)
- VICTORIO, Roberto (2016), *Música ritual Bororo e o mundo mítico sonoro* (Cuiabá - MT, EdUFMT)
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1995), «From Opera to Soap Opera: On Civilizing Processes, the Dialectic of Enlightenment and Postmodernity», *Theory, Culture & Society*, 12/2, pp. 41-61
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1996), «No hay caminos? — Luigi Nonos Verhältnis zur Geschichte», in *Das aufgesprengte Kontinuum. Über die Geschichtsfähigkeit der Musik. 31: Studien zur Wertungsforschung*, editado por Otto Kolleritsch (Graz-Vienna, Universal Edition), pp. 187-219
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1999), *Razão e sentimento na comunicação musical. Estudos sobre a dialética do iluminismo* (Lisboa, Relógio d'Água)
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (2005a), «A partitura como espírito sedimentado: Em torno da teoria da interpretação musical de Adorno», in *Theoria Aesthetica*, editado por Rodrigo Duarte (Porto Alegre, Escritos Editora), pp. 203-24; republicado in Francisco MONTEIRO e Ângelo MARTINGO (eds.) (2007), *Interpretação musical – Teoria e prática* (Lisboa, Edições Colibri), pp. 15-36
- VIEIRA DE CARVALHO (2005b), «O engano dos significados ou a prisão da linguagem: Da poética musical de Eichendorff à poética musical de Adorno», in *A 4 mãos – Schumann, Eichendorff e outras notas*, editado por Fernando Gil e Mário Vieira de Carvalho (Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda), pp. 53-111
- VIEIRA DE CARVALHO (2005c), *Por lo imposible andamos – A ópera como teatro de Gil Vicente a Stockhausen* (Porto, Âmbar)

- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (2007), *A tragédia da escuta. Luigi Nono e a música do século XX* (Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda)
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (2009), «Meaning, Mimesis, Idiom: On Adorno's Theory of Musical Performance», in *Expression, Truth and Authenticity: On Adorno's Theory of Music and Musical Performance* (Lisboa, Edições Colibri), pp. 83-94
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (2013), «Ethos e Pathos na experiência da música», in *Emoções e crime - Filosofia, ciência, arte e direito penal*, editado por Maria Fernanda Palma, Augusto Silva Dias, Paulo Sousa Mendes (Coimbra, Almedina), pp. 275-300
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (2014), *Escutar a literatura. Universos sonoros da escrita* (Lisboa, Colibri)
- WEBER, Max (1921), «Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik», in *Gesammelte Werke* CD-ROM: Digitale Bibliothek (Darmstadt, WBG), pp. 7997-8154
- WEISS, János (2012), «Versuch einer Theorie des musikalischen Kunstwerkes», in *Musik und Sprache – Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses*, editado por Christian Grüny (Weilerwist, Velbrück Wissenschaft), pp. 119-50
- WELLMER, Albrecht (2009), *Versuch über Musik und Sprache* (Munique, Carls Hanzer Verlag)
- WELLMER, Albrecht (2012), «Über Musik und Sprache: Variationen und Ergänzungen», in *Musik und Sprache – Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses*, editado por Christian Grüny (Weilerwist, Velbrück Wissenschaft), pp. 195-226
- WISNICK, José Miguel (2005), *O som e o sentido. Uma outra história das músicas* (São Paulo, Campo das Letras)
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1921), «Tratado lógico-filosófico», in *Tratado lógico-filosófico - Investigações filosóficas*, tradução e prefácio de Manuel S. Lourenço (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995), pp. 1-158
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1953), «Investigações Filosóficas», in *Tratado lógico-filosófico - Investigações filosóficas*, tradução e prefácio de Manuel S. Lourenço (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995), pp. 159-612
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1984), *Werkausgabe*, 8 vols. (Frankfurt a. M., Suhrkamp)
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1994), *Wiener Ausgabe – Studien Texte* (Viena, Springer-Verlag)
- WOOD, David e Robert BERNASCONI (eds.) (1988), *Derrida and 'Différance'* (Evanston, Northwestern University Press)

Mário Vieira de Carvalho é Professor Catedrático jubilado de Sociologia da Música e investigador do CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa. Sócio-correspondente da Academia das Ciências de Lisboa e membro da Direção da Academia Europeia de Teatro Lírico (Viena). Livro publicado mais recente: *Escutar a literatura. Universos sonoros da escrita* (Lisboa, Colibri - CESEM, 2014).