

## Luzes sobre a música a partir da filosofia da linguagem

### *Lights on Music departing from the Philosophy of Language*

#### **Flavio Barbeitas**

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil  
[flaviobarbeitas@ufmg.br](mailto:flaviobarbeitas@ufmg.br)

**Resumo:** Já se falou que a finalidade da musicologia compreenderia a descoberta do que a "linguagem musical" nos ensina do ser humano que seja diferente daquilo que a linguagem falada e outras manifestações e instituições primordiais dele nos ensinam. Nesses termos, parece óbvio que tal tarefa depende muito do que se entende por "linguagem". Não obstante o paradigma da linguagem ter sido um bordão na concepção musical ocidental, a comparação tendeu mais a enfatizar certas "carências" e "lacunas" da música, apresentando-a inequivocamente como inferior e mais limitada quanto, por exemplo, a uma eventual função cognitiva. O presente artigo pretende rediscutir essa questão à luz de contribuições contemporâneas do pensamento sobre a linguagem, notadamente na obra de alguns filósofos italianos, como Giorgio Agamben, Paolo Virno e Adriana Cavarero.

**Palavras-chave:** relação música-linguagem; logocentrismo e performatividade; voz e filosofia da linguagem.

**Abstract:** It has been said that one of the main goals of musicology could be the discovery of what "musical language" teaches us about the human being that is different from what is taught by spoken language and other manifestations and institutions. In these terms, it seems obvious that this task depends on what one means by "language." Despite the fact that the paradigm of language has turned into a catchphrase in Western musical conception, this comparison tended to emphasize more certain "deficiencies" and "gaps" of music, presenting it unequivocally as inferior and more limited as far as a possible cognitive function goes. This paper aims at revisiting this issue in the light of contemporary contributions of thinking about language, especially in the works of some Italian philosophers such as Giorgio Agamben, Paolo Virno and Adriana Cavarero.

**Keywords:** music and language relationship; logocentrism and performativity; voice and philosophy of language.

Data de recebimento: 12/12/2015

Data de aprovação final: 15/04/2016

*O fim supremo [da musicologia] seria evidentemente descobrir o que a linguagem musical nos ensina do ser humano que seja diferente do que a linguagem falada, a religião ou o direito nos ensinam dele. No dia em que, mesmo parcialmente, se tiver atingido esse fim, poder-se-á dizer que a musicologia está na posse de um método.*

François LESURE (1961)

## **1 – Questões filosóficas no âmbito da musicologia contemporânea**

A musicologia contemporânea, já há algumas décadas, se debate com a questão do significado da música, dividida entre buscá-lo na estrutura interna da obra ou no contexto sócio-histórico-cultural em que o enunciado musical se apresenta. A bem da verdade, pode-se dizer que a contenda, na esteira da convicção de mudanças paradigmáticas a fundamentar uma ciência reformada e pós-moderna (SANTOS, 2002), já conseguiu um desenlace nitidamente favorável ao segundo grupo. Com ele, decaí a crença numa possível objetividade da musicologia, garantida pelos resultados, por exemplo, da análise da obra musical, em benefício de uma hermenêutica crítica que nem sequer se restringe à música propriamente dita, mas que visa em igual medida o próprio discurso musicológico, ciente de que é ele que cria e molda o seu objeto. Em outras palavras, a crença predominante é de que é possível, mediante um exercício crítico incansável, prevenir-se contra juízos subjetivos que esconderiam, sob a máscara da objetividade, discursos com pretensão hegemônica, uniformizadores e culturalmente condicionados.

Nessa linha, a música não porta consigo significados determinados por sua própria "natureza", estrutura interna ou pelo jogo dos elementos sonoros e da temporalidade de que é feita. Antes, ela obtém real significação da trama social que configura o seu entorno, existindo propriamente *na cultura*, em ação conjunta com o restante das práticas sociais.

Quem «usa» a música, isto é, quem a faz ou realiza, quem a transmite ou medeia, quem a recebe; que música é «usada», isto é, produzida, recebida e mediada, quando, onde, de que maneira e porquê; qual a sua relevância na constituição e reconstituição da vida social em contextos mais latos de actividade social e qual a relevância destes para a constituição e reconstituição da comunicação musical (que é também, e sempre, actividade social) — eis as perguntas que se coloca a nova musicologia. Parte-se do pressuposto de que as configurações de sentido musical são configurações relacionais e mutáveis, sujeitas a processos de semantização, des-semantização e re-semantização inseparáveis tanto das estruturas e processos como dos contextos histórico-sociais da comunicação (CARVALHO, 2001, p.225)

Sem praticamente nada de muito significativo a opor a essas convicções (neo)musicológicas – até pelo contrário, partilhando com elas do esforço para diminuir o intervalo, ainda existente, de nível, profundidade, interesse e alcance dos estudos musicais quando comparados à média da crítica literária ou cultural – guardo apenas uma reserva cética quanto a ter-se praticamente abandonado, na musicologia, a indagação sobre aquilo que, ao menos em tese, pode ser específico da música como fenómeno ou, digamos, como linguagem. É como se agora todas as fichas do entendimento musical fossem jogadas exclusivamente na roleta sociocultural, sem que se questione de que modo mesmo a música – ainda que limitada à nossa experiência ocidental – age especificamente sobre esse terreno, de que maneira ela compõe a experiência estética que é diferente do modo como o faz a literatura, por exemplo, ou qualquer outro discurso, arte ou mídia contemporânea. Esses questionamentos hoje existem, é verdade, mas em geral submetidos e condicionados aos usos dos sujeitos envolvidos, como a sinalizar de que não se deve, em nenhuma hipótese, falar em música em termos minimamente abstratos. E a ponto de o termo "música" (assim, no singular) já estar praticamente proscrito de qualquer reflexão sobre o assunto, em benefício de "música(s)" ou, ainda com mais ênfase na tão desejada neutralidade, "fatos sonoro-musicais".

Considerando-se que a própria estética é agora primordialmente abordada no terreno das subjetividades, parece que ficaram não só para trás, mas praticamente sepultados, os tempos em que formulações como esta, de Vladimir Jankélévitch, tinham força suficiente para estimular o pensamento: “a música testemunha o fato de que o essencial

em todas as coisas é *um não sei quê* de intangível e inefável; ela reforça em nós a convicção de que a coisa mais importante do mundo é mesmo aquilo que não se pode dizer” (JANKÉLÉVITCH, 2001, p. XIII). Devotada ao entendimento da(s) música(s) na(s) sociedade(s), a musicologia se apartou completamente das investigações de cunho mais filosófico, que parecem interessar, hoje, a um reduzido e hermético círculo de eruditos. Admito a eventual primazia para as questões contemporâneas e globais dos olhares sociológicos e antropológicos, não advogo nenhum retorno cego a uma pura e simples autonomia estética, e nem estou tão interessado assim, ao menos neste texto, nas obras musicais na qualidade específica de usinas de significados à espera de renovadas interpretações. Ao mesmo tempo, mantenho alguma cautela em relação às certezas que vejo difundidas numa investigação da música *exclusivamente* disposta na trama social – seja recuando as análises a princípios não-artísticos, seja levando em consideração as várias mediações envolvidas em qualquer criação ou processo artístico – sem que se tenha um mínimo de atenção à dimensão inescapável que constitui o modo próprio de ação da música.

No texto que ora apresento, gostaria de dar forma a essa cautela com o auxílio de um grupo de filósofos italianos cujas reflexões fundamentais sobre a linguagem me possibilitam revisitar a fecunda e inesgotável relação desta com a música. Refiro-me principalmente a Paolo Virno, Giorgio Agamben e Adriana Cavarero, cada um deles com perspectivas, alcances e interesses específicos sobre o tema, mas que podem ser reunidos aqui com o intuito de fazer um contraponto, que espero produtivo, ao padrão dos estudos musicais contemporâneos. De Virno, pretendo abordar a ideia de negatividade da linguagem, de indeterminação da faculdade de linguagem; de Agamben, a autorreferencialidade, a confiabilidade do *logos* e a performatividade; finalmente de Cavarero, o tema da voz e do processo histórico de desvocalização do *logos*, um percurso que levou a filosofia, segundo a autora, a "tapar os ouvidos".

O que tem a ver a linguagem com a música? E como a filosofia da linguagem pode elucidar o que quer que seja sobre a música? Inicialmente, vale reler o que diz François Lesure na epígrafe que escolhi para este texto: se o fim supremo da musicologia deve ser a descoberta do que a "linguagem musical" nos ensina do ser humano que seja

diferente daquilo que a linguagem falada e outras manifestações e instituições primordiais dele nos ensinam, quero crer que o incontornável dessa tarefa passe pela compreensão que temos de "linguagem".

Dada a histórica força paradigmática da linguagem nos estudos artísticos em geral, era natural que também a música se visse compelida a marcar suas semelhanças e diferenças numa comparação com ela. O tema, aliás, é bem antigo: antecede o surgimento das disciplinas modernas e recebeu encaminhamentos até certo ponto variados na tradição filosófica do ocidente. É impossível retomá-los aqui, mas não seria ousado dizer que, por via de regra, eles tenderam a identificar ou mesmo a enfatizar "carências" e "lacunas" da música, principalmente quando o terreno do confronto era a função cognitiva presente na linguagem. Justamente o interesse dos autores citados para a rediscussão da relação entre música e linguagem é que essa função cognitiva aparece bastante redimensionada no âmbito de uma visão, digamos, mais integral do fenômeno linguístico. Assim, diferentemente do que se configurou nos anos 1970 como a hegemonia de um padrão semiótico nos estudos musicais, o que ambiciono, respaldado por esses autores, é sustentar que a função cognitiva, ainda que um traço indiscutivelmente decisivo da linguagem, não atua isoladamente de outros. E estes, bem mais desprezados, são, porém e curiosamente, muito próximos dos traços que reputamos *musicais* e que compõem o que em geral se define como *musicalidade*. Nesse sentido, creio que a relação possível entre linguagem e música que emerge das leituras de Virno, Agamben e Cavarero, certamente não está destinada a acentuar o "defeito" da não referencialidade musical, mas, pelo contrário, em indicar que, ao menos em certa medida, *a música(lidade) habita a linguagem*.

## **2 – Paolo Virno: negatividade, indeterminação, faculdade de linguagem**

Começo, então, pela ideia de uma negatividade primária da linguagem, tese esboçada por Ferdinand de Saussure e retomada com força por Paolo Virno. Por ela, vemos que a língua não é apenas um sistema de diferenças em que os termos diferem uns dos outros, senão um sistema que apresenta a diferença como elemento constituinte de todo e qualquer termo. Se houvesse somente a diferença *entre* os termos linguísticos, poderíamos pensar que cada um estabeleceria uma positividade qualquer, sendo, *por essa razão*, distinto de todos os demais. Porém, a radicalidade da *diferença* na linguagem é precisamente esta: desde a sua origem (origem que permanece, que se sustenta sempre em seu funcionamento), na língua só há – e só pode haver – diferença; nela, nada há de substancial nem tampouco vige qualquer ponto positivo de partida ou de base. Além e em função disso, a língua é uma "atividade sem obra", o que a aproxima da ideia de performance como mais adiante veremos. Isso significa também que não há uma delimitação de seu objeto em termos de um campo de aplicação determinado, tal como ocorre com todas as demais instituições (Direito, Estado, matrimônio, moda...). É por isso que a língua pode ocupar-se tanto do que existe, quanto do que é apenas possível, do que ainda não existe ou do que foi apenas pensado, imaginado etc. Em síntese, Virno classifica a língua como "pátria do não-ser" e afirma que ocupar-se da língua requer ter em mente, obrigatoriamente, a sua negatividade primária (VIRNO, 2013).

Embora o tema da diferença saussureana tenha tido enorme fortuna, como se sabe, no Estruturalismo, ele foi em certa medida amenizado no e pelo campo dos estudos linguísticos. E isso por motivos quase óbvios: o interesse da Linguística era precisamente afirmar-se como ciência. Ocorre que ciência alguma consegue fundar-se sobre a negatividade, ocupando-se do "não-ser". A proximidade de tal impasse empurrou a Linguística a convenientemente evitar qualquer análise que viesse a direcionar a questão da diferença para o ponto em que ela (Linguística) deveria fatalmente se confrontar com os seus limites e adentrar o terreno da Filosofia.

Já Virno se debruça sobre a questão justamente por ser um filósofo e por interesses claramente ligados a um aproveitamento das noções conjugadas de diferença e

negatividade para o conceito de "natureza humana" que, em seu entender, deveria ser retirado do ostracismo para um uso consciente nas ciências sociais. O tema é amplo e poderia nos desviar muito da argumentação central deste texto. Todavia, uma rápida síntese se faz necessária para esclarecer o alcance que o aprofundamento da noção de negatividade da linguagem é capaz de ocasionar na comparação com a música e para a devida contextualização das formulações de Paolo Virno. O conceito de *faculdade de linguagem* é aqui essencial. Ele chegou a ser esboçado brevemente por Saussure e é compreendido por Virno da seguinte forma: vem a ser a genérica potência de enunciar, independentemente de qualquer língua determinada. A faculdade de linguagem, que é o lado apenas potencial (*dynamis*) e biológico da linguagem, é o elemento capaz de distinguir o próprio conceito de linguagem das específicas línguas histórico-naturais. Isso por que a *faculdade* não é assimilada nem ao ato comunicativo em andamento (discurso, *parole*) nem à sua prefiguração virtual e sistemática (língua, *langue*). Ela apenas atesta, no interior de cada enunciado, a potência de enunciar, a pura e simples possibilidade de dizer, a "dizibilidade".

Ora uma vez que Virno liga a "natureza humana" não a qualquer coisa de positivo, imutável e forte, mas sim à privação de um ambiente natural, ao abandono em um mundo, à ausência de correspondência biunívoca entre percepção e ação – ausência que é típica de um organismo não-especializado como o humano –, a faculdade de linguagem se apresenta como a base dessa natureza, justamente por ser uma potencialidade indeterminada, uma lacuna:

Típico do animal humano é um conjunto de carências e lacunas: inadaptação àquele não-ambiente que é o *mundo*, experiência de vazio e de ausência, e assim por diante. As ciências sociais, na medida em que se apropriam da noção de "natureza humana" (mas ampliando-a e tornando-a crível), devem ter em vista dois aspectos concomitantes: a lacunosidade ou carência da nossa espécie e, junto com isso, as diversas (historicamente diversas) reações socioculturais a ela, ou seja, as diversas tentativas de remediá-la e de amenizá-la. (...)  
A faculdade de linguagem, se entendida corretamente, é um índice da mais genérica não-especialização do animal humano, do fato de ele

possuir um "mundo" em vez de um "ambiente" e de precisar lidar com uma infância duradoura. (VIRNO, 2003, p.84-85) <sup>1</sup>

A negatividade da linguagem – por ser primária – se contrapõe ao senso comum que entende a língua como um dispositivo eminentemente representativo, em que as características semântico-denotativas teriam clara prevalência. Voltarei logo a esse tema ao analisar o que Giorgio Agamben tem a contribuir para a discussão. Antes, gostaria ao menos de ilustrar que também a música pode ser interpretada como um fenômeno essencialmente negativo. Para isso, recorro a um poema do português Eugênio de Andrade, intitulado precisamente "É assim, a música":

A música é assim: pergunta,  
insiste na demorada interrogação  
– sobre o amor?, o mundo?, a vida?  
Não sabemos, e nunca  
nunca o saberemos.  
Como se nada dissesse vai  
afinal dizendo tudo.  
Assim: fluindo, ardendo até ser  
fulguração – por fim  
o branco silêncio do deserto.  
Antes porém, como sílaba trémula,  
volta a romper, ferir,  
acariciar a mais longínqua das estrelas.  
(ANDRADE, 2005, p.562)

O poema destaca que a música é uma interrogação em sentido absoluto, puro, que não define seu objeto. Não se sabe – e nunca se saberá – sobre o que ela pergunta. Não obstante, e aqui aparentemente surge uma oscilação da negatividade, ela "vai dizendo tudo". Mas "tudo" o quê? Ignora-se igualmente, pois ela se concretiza na forma efêmera de uma clarão que imediatamente se esvai no "branco silêncio do deserto" – sem

---

<sup>1</sup> Todas as traduções neste trabalho são minhas. Os textos originais em italiano são apresentados em notas de rodapé. "Tipico dell'animale umano è un insieme di carenze e lacune: inadattamento a quel non-ambiente che è il *mondo*, esperienza di vuoto e dell'assenza, e via dicendo. Le scienze sociali, nella misura in cui fanno propria (ma ampliandola, così da renderla credibile) la nozione di "natura umana", devono tenere sempre presenti due aspetti concomitanti: la lacunosità o carenza della nostra specie e, insieme, le diverse (storicamente diverse) reazioni socioculturali a essa, ovvero i diversi tentativi di ovviarla e di lenirla. (...) La facoltà di linguaggio, se correttamente intesa, è un indice della più generale non-specializzazione dell'animale umano, del suo avere un 'mondo' anziché un 'ambiente', del suo dovere sbrigarla con una infanzia duratura."

sombra de dúvida o mais negativo, pela reiteração do vazio, dentre os versos do poema. Tudo o que a música consegue, em termos próximos à linguagem, é o esboço de uma sílaba, uma incompletude semântica que, de resto, se faz presente na mais longínqua das estrelas.

A ideia central do poema se enfileira com o que Jankélévitch indicara na afirmação que citamos anteriormente. A música torna patente que a essência do real é um *não-sei-quê*, algo inexprimível, que existe, porém não alcança o estágio da palavra. Ela nos persuade como que por encanto, sem apelo ao raciocínio lógico, quase como que de algum lugar anterior ao *logos*. Todavia e em função do que acabo de dizer, é crucial assinalar uma diferença, até aqui, entre a negatividade da linguagem e a da música. Embora a linguagem, como a música, não produza obra alguma e não venha a constituir um ponto positivo de partida, há uma pretensão de ligação com a realidade tal que lhe garante a própria legitimidade. Ou seja, analisada como um sistema em si, a linguagem não deixa dúvidas quanto à negatividade primária, mas o seu vínculo com as coisas, também este originário do ponto de vista humano, tende a mascarar, digamos assim, o caráter negativo em benefício de um poder "representativo" (ou "iluminante", caso se prefira) muito forte. "A linguagem é a morada do ser", na célebre formulação de Martin Heidegger. Tudo se passa como se, supostamente recuados em relação à linguagem, pudéssemos flagrar certa defasagem na sua relação com o real, mas um recuo assim é de fato impossível, pois nem sequer podemos nos conceber independentemente da linguagem e não existe qualquer estado humano pré-linguístico que fundamentasse uma experiência apartada desse suposto artificialismo. Recoloca-se, assim, o impasse de toda linguística a um passo de se transformar em Filosofia; impasse que Giorgio Agamben renomeou como *experimentum linguae*, e que definiu da seguinte maneira: a possibilidade única de experimentar os limites da linguagem não fora dela, "na direção de seu referimento, mas em uma experiência da linguagem como tal, na sua pura autorreferencialidade".<sup>2</sup> (AGAMBEN, 2001, p. X)

---

<sup>2</sup> "[... i limiti del linguaggio non sono cercati al di fuori del linguaggio,] in direzione del suo riferimento, ma in un'esperienza del linguaggio come tale, nella sua pura autoreferenzialità."

### 3 – Giorgio Agamben: a confiabilidade do *logos*

O tema da autorreferencialidade volta a nos aproximar da música. Basta, para tanto, lembrar a famosa anedota que narra um Beethoven instado a relatar o que a sonata recém tocada ao piano "queria dizer" – e, ante o inusitado da pergunta, não viu alternativa a, mudo, tocar novamente a obra inteira. Não com a mesma familiaridade concebemos uma linguagem autorreferente. A menos que sejam visados os seus usos menos centrais hoje em dia, como o poético, estamos sempre e prontamente inclinados a acolher e a naturalizar o alcance referencial como o mais vital e corrente da linguagem. E, no entanto, a autorreferencialidade posta em questão por Agamben – e por ele considerada não um caso isolado ou marginal, mas atuante em situações insuspeitas, decisivas e originárias como veremos – constitui-se precisamente através de uma suspensão do caráter denotativo da linguagem a fim de se pautar por outro modelo de verdade. É o que demonstra o tema dos performativos (*speech acts*) que Agamben tão bem analisa em *O sacramento da linguagem*, livro dedicado ao caso limite do juramento.

[os performativos] representam na língua o resíduo de um estágio (ou, então, a co-originariedade de uma estrutura) no qual o nexos entre as palavras e as coisas não é do tipo semântico-denotativo, mas performativo, enquanto, assim como no juramento, o ato verbal efetiva o ser. Não se trata (...) de um estágio mágico-religioso, porém de uma estrutura antecedente (ou contemporânea) à distinção entre sentido e denotação que talvez não seja, como estamos acostumados a pensar, um caráter original e eterno da língua humana, mas uma produção histórica (que, como tal, nem sempre existiu e poderia um dia deixar de existir). (AGAMBEN, 2011, p.65 - grifo meu)

Os traços a destacar aqui são dois. O primeiro indica que o *performativo* é basicamente um enunciado no qual o ato verbal efetiva o ser, isto é algo que passa a ter efeito simplesmente porque foi pronunciado e veio à palavra. Nesse sentido, o que nele está em jogo não é a função semiótica e cognitiva, mas a garantia de veracidade e de realização. Pelo segundo traço, vê-se que a denotação não necessariamente é um aspecto original e eterno da língua humana, mas uma produção histórica. Na tese de Agamben, o juramento, como um performativo exemplar, não decorre apenas da

inconfiabilidade dos homens, e sim de uma razão ainda mais primordial que é a própria consistência da linguagem medida pelo nexos e pelo vínculo que une as palavras e as coisas. A antiguidade do juramento como instituição o faz imbricar-se inevitavelmente com a religião e o molda segundo os princípios da palavra de Deus, pelo que tenta-se adequar a linguagem humana ao modelo divino, tornando-a, tanto quanto possível, crível.

O nome de Deus nomeia o nome que é sempre e só verdadeiro, a saber, a experiência da linguagem de que não podemos duvidar. (...) Nesse sentido, todo nome é um juramento; em todo nome está em questão uma 'fé', porque a certeza do nome não é do tipo empírico-constatativo, nem lógico-epistêmico, mas cada vez põe em jogo o empenho e a prática dos seres humanos. Falar é, antes de mais nada, jurar, crer no nome. (AGAMBEN, 2011, p.64)

Ora, o que Agamben precisamente enfatiza aqui é que a experiência performativa da linguagem é a mais originária, precedendo todos os mecanismos institucionais (Direito, Religião) destinados a garantir, com penas e coações, a confiabilidade do *logos*. A linguagem é também uma questão de fé e de crença, não apenas de lógica e de ciência. Constituem originariamente o *logos* tanto a *asserção*, com seu valor essencialmente denotativo e cuja verdade se mede com parâmetros objetivos, quanto o que Agamben chama de *verificação*, condição na qual "o sujeito se põe em jogo como tal, vinculando-se performativamente à verdade da própria afirmação" (AGAMBEN, 2011, p.68).

O tema do juramento, nesse cenário, se impõe como fundamental para Agamben – e como ilustrativo para o que aqui nos interessa – justamente por mostrar o quão decisivo foi – e é – para o homem o empenho em garantir a veridicidade das palavras. De resto, a investigação arqueológica levada a cabo pelo filósofo italiano não circunscreve a questão a um passado remoto e já equacionado, justamente porque a linguagem é parte da antropogênese e, como tal, não pode equivaler a um acontecimento que se realiza uma vez por todas: "ela está sempre em curso, pois o *homo sapiens* nunca cessa de se tornar homem..." (AGAMBEN, 2011, p.19). A eficácia e a veridicidade da palavra recoloca em outras bases a questão da linguagem por retirá-la de um âmbito puramente cognitivo, como um problema de adequação entre significante e significado, para elevá-la a um patamar de tal forma decisivo que o

homem, ao descobrir-se falante, se viu na encruzilhada da verdade e da mentira e "se empenhou em responder pelas suas palavras com sua vida, em testemunhar por elas na primeira pessoa" (AGAMBEN, 2011, p.80).

Se antes dizíamos que a negatividade da linguagem se dissimulava sob as vestes de um forte poder representativo que a vinculava ao real, agora já estamos em condição de questionar esse vínculo, não para dizer que ele não existe, mas para evidenciar o quanto ele pode depender de uma fé, de uma crença, de um rito, de uma performance. Ao menos, é possível recuar diante da naturalidade com que a denotação – que praticamente inexistente na música – é tida como elemento prevalente da linguagem. E podemos também acrescentar outro traço comum, além da negatividade, entre linguagem e música: a natureza performática.

A performatividade, ainda que demonstrada por Agamben como um elemento originário, teve seu interesse contido entre os estudiosos basicamente até que a análise dos performativos ganhasse corpo na Linguística e na Filosofia da Linguagem, na trilha de autores como Émile Benveniste e, principalmente, John Austin e John Searle. Esse recalque, por assim dizer, não foi acidental. Para Adriana Cavarero, ele é parte de um processo bem mais amplo, disparado como ato inaugural da metafísica e cultivado em séculos de filosofia ocidental. Trata-se de uma autêntica estratégia de depuração do *logos* na direção de um *discurso lógico*, este totalmente separado dos falantes e de um natural enraizamento vocal para se refundar no pensamento puro e no significado mental. Por essa estratégia, segundo Cavarero, a filosofia se estabeleceu "*chiudendosi le orecchie*", tapando os ouvidos.

#### **4 – Adriana Cavarero: a desvocalização do *logos***

O tema da voz surge com força nos estudos literários sobretudo com o suíço Paul Zumthor, cujas análises de grande envergadura levaram ao surgimento de um novo campo de estudos, a *vocalidade*. Basicamente, segundo o autor suíço, a vocalidade se distingue da oralidade por se deter na voz não como portadora de linguagem, mas de

valores que lhe são próprios, independentemente da linguagem. Em outras palavras, ressalta-se que embora a palavra venha a ser a principal expressão da voz, ela não é a única e certamente não é aquela com raízes mais profundas. O que é fundamental, todavia, não é tanto a separação entre, de um lado, a voz e, de outro, a linguagem – o fundamental é precisamente a imbricação profunda de ambas as dimensões e o que tal interação produz. Vale a pena seguir as palavras de Zumthor a propósito:

A palavra se articula na voz em um duplo desejo: o desejo de dizer, e o desejo de dizer-se. Quando te diriges a mim, não é apenas porque tens uma informação a me comunicar, ainda que importante; é também para me forçares a reconhecer a tua intenção, a submeter-me a ela e a deduzir tudo aquilo que queres que eu saiba de ti e da posição que ocupas no universo. Daí a tentação contínua a fugir, no diálogo, à servidão mais marcadamente gramaticalizada da linguagem; daí o abandono tão fácil das regras habituais, a evasividade, as meias palavras, as frases incompletas, o balbucio: todos instrumentos de uma flexibilidade certamente indispensável à captura da voz em si, abaixo, no interior e em meio ao trabalho das palavras. (In: BOLOGNA, 2000, IX - grifo meu)<sup>3</sup>

A perspectiva de Adriana Cavarero em seu livro *A più voci, filosofia dell'espressione vocale*, embora aproveitando muito das lições de Zumthor, alimenta-se de outra intenção. Partindo do pressuposto inabalável de que *voz é som* (de resto, o vocábulo grego *phoné*, na época clássica, era comum às vozes humana e animal, bem como a qualquer som audível), ela procura flagrar os momentos decisivos em que essa sonoridade foi marginalizada no império do sentido à medida em que se consolidava a fortaleza do logocentrismo. Inicialmente contrapondo a tradição grega, sobretudo a filosófica, com o hebraísmo e com outras tradições antigas, Cavarero assinala como o horizonte do pensamento arcaico lidava com a voz, confrontando-a prioritariamente com o âmbito dos sons, em vez de fazê-la depender do reino da palavra. Na tradição

---

<sup>3</sup> “La parola si articola dunque, nella voce, in un duplice desiderio: il desiderio di dire, e quello di dirsi. Quando ti rivolgi a me, non è soltanto perché hai un'informazione da comunicarmi, sia pure importante; anche per costringermi a riconoscere questa tua intenzione, a sottomettermi ad essa, e a dedurne tutto quello che tu vuoi che io sappia di te e della posizione che occupi nell'universo. Di qui la tentazione continua di sfuggire, nel dialogo, alle servitù più pesantemente grammaticalizzate del linguaggio; di qui, l'abbandono così facile delle regole abituali, l'elusività, le mezze parole, le frasi incompiute, il farfugliare: tutti strumenti di una flessibilità certo indispensabile alla cattura della voce stessa, al di sotto, all'interno e ad opera delle parole.”

hebraica, bem como entre os islamitas, por exemplo, a leitura do texto sagrado ocorre em voz alta, acompanhada de ondulações corporais, ao passo que no cristianismo, talvez a única dentre as religiões sem nenhuma espécie de dança cultural e já submetido ao regime de um *logos* des-vocalizado, a leitura é silenciosa e imóvel.

Confrontando a tradição filosófica com o tema da voz, a autora percorre vários diálogos platônicos evidenciando as inúmeras passagens que acusam o fabuloso privilégio dado ao reino dos significados, sempre suportado pela noção de visibilidade, em detrimento absoluto do potencial eversivo da musicalidade vocal. Não se trata apenas da expulsão do poeta da cidade, que permanece ainda hoje como o emblema mais célebre da batalha da filosofia pela posse do *logos*. Cavarero relê, por exemplo, o *Simpósio*, em que Sócrates é comparado a Mársias, flautista punido pelos deuses por desafiar Apolo e sua cítara. Na estrutura refinada desse diálogo, o que vemos é a condenação do fascínio vocálico dos discursos socráticos, nivelados aos flautismos de Mársias, para a completa valorização do que seria o interesse verdadeiro que eles possuem, carregam dentro, contêm: o *nous* e as imagens da virtude. O *logos* socrático é aqui convenientemente des-vocalizado, isto é, depurado de sua película sonora para se ver justificado na esfera dos puros significados e na relação direta com o que seria o conteúdo do pensamento. A palavra, em suma, é tida como uma casca acústica – portanto, descartável – da *ideia*.

Em contraponto a Platão e diversos outros filósofos que seguiram a trajetória de recalçamento da voz e glorificação do conceito (entre outros Descartes, Husserl e mesmo Derrida), Cavarero perfaz uma pequena coluna de aedos, de figuras mitológicas como a ninfa Eco, cantores, poetas e um ou outro pensador excepcional. Resta caracterizada em seu livro uma série de oposições (voz/palavra; audição/visão; oralidade/escritura) que não devem ser lidas como invariavelmente antagonistas, muito pelo contrário: fundamentalmente como matizes e referências que moldaram todo um edifício do saber no qual, no entanto, a dimensão acústica em geral e os desafios de ordem musical pouco comparecem.

Talvez em nenhuma outra cena da cultura ocidental a oposição entre voz e palavra, entre *melos* e *logos* tenha ficado tão marcada quanto no episódio homérico das Sereias. Oposição, todavia, que se cristaliza ainda mais no imaginário posterior que cercou o texto ao longo da história – mais do que propriamente como resultado de uma leitura efetivamente informada e rigorosa da Odisseia. É bem verdade que a feiticeira Circe, ao prevenir Ulisses da travessia e ensinar-lhe o modo de passar incólume pelas Sereias mesmo ouvindo o seu canto, acena somente à pura sonoridade vocal, ao circuito sedutor de voz e escuta, som e ouvido. Não alude a nenhum eventual conteúdo verbal naquele canto. Contudo, as Sereias cantam e narram, como elas mesmas evidenciam:

Vem aqui, decantado Ulisses, ilustre glória dos Aqueus; detém tua nau, para escutares nossa voz. Jamais alguém por aqui passou em nau escura, que não ouvisse a voz de agradáveis sons que sai de nossos lábios; depois afasta-se maravilhado e conhecedor de muitas coisas, porque nós sabemos tudo quanto, na extensa Tróade, Argivos e Troianos sofreram por vontade dos deuses, bem como o que acontece na nutrícia terra. (HOMERO, 1979, XII - p.115)

A promessa das Sereias equivale à da Musa. A diferença é que o canto desta chega aos homens mediado pelo poeta, ao passo que a voz daquelas alcança sedutora e diretamente todos os ouvidos humanos. Por isso seria mortal, como punição à pretensão de tudo saber? Talvez. O fato primordial é que canto e relato aqui não se excluem, na contramão do que foi prevalentemente divulgado pela fabulação posterior que confinou a voz das Sereias ao âmbito de um inocente "vocalize". O texto homérico deixa claro que aquela voz não era um "puro" som, fosse ele doce e melodioso, pungente e animalesco, pré-humano ou divino. Muito diferente disso, tratava-se de um canto que não expulsava nem deturpava as palavras, que continuavam inteligíveis e provavelmente potencializadas pela melodia; um canto que era, enfim, capaz de narrar, equilibrando vocalidade e oralidade.

Os gregos, pelo que indicam várias pinturas vasculares, imaginavam as Sereias como mulheres em corpo de ave, não em forma de peixes, como nos foi legado pelo estereótipo do mito. De fato, muito mais crível é um canto que se propaga no ar, emitido por seres adaptados a esse meio e dotados do aparato específico para a produção

sonora, do que por animais mudos – ao menos para ouvidos humanos – como um peixe. A progressiva e irrefreável moldagem do episódio, ao caracterizar um canto sem palavras que só pode embaralhar a mente racional e apelar aos instintos mais básicos e animalescos do homem, é profundamente emblemática da separação havida entre, de um lado, o que é inteligível e seguro por pertencer ao universo da palavra e, de outro, do que é prazer e perigo no mundo abissal da voz reduzida ao puro som.

## 5 - Direções conclusivas

Mesmo que grosseira e assustadoramente sintética, a exposição que fiz de alguns aspectos da reflexão sobre diferentes aspectos da linguagem em Virno, Agamben e Cavarero já é capaz de encaminhar este texto para um desfecho.

O ponto central, me parece, é insistir que os principais elementos da linguagem que privilegiei na análise, a saber, a ideia de negatividade, a autorreferencialidade, a performatividade e a dimensão vocal (sonora), foram progressivamente desprezados na concepção de linguagem que terminou por prevalecer na chamada cultura ocidental, em benefício sobretudo da esfera denotativa, semântica, cognitiva e lógica. Sem querer resumir um assunto complexo como esse a uma banal dicotomia, é de todo modo fundamental observar que os traços que foram, por assim dizer, recalcados podem ser claramente referidos a uma espécie de plano *musical* da linguagem ou, de outra maneira, a dimensões que a linguagem falada claramente compartilha com a música. O trabalho de depuração foi de monumental interesse e repercussão. Por ele, a linguagem assegurou a proeminência da referencialidade e consolidou um nexos com as coisas, legitimando-se como ferramenta imprescindível para o conhecimento objetivo. Não só: principalmente com o rebaixamento do plano sonoro a uma insignificância residual, a linguagem humana pôde ser concebida livre de parentescos incômodos com a animalidade. Já a reflexão aristotélica definia essa disputa ao considerar o âmbito da *phoné* – voz que é signo apenas de afetos, da dor e do prazer – comum ao homem e ao animal, ao passo que a *phoné semantiké*, o *logos*, surgia como distinto e exclusivo

instrumento humano, em razão de sua possibilidade intrínseca de manifestar o conveniente e o inconveniente, o justo e o injusto.

Emancipada do "perigo" animal na exata medida em que abandonava ou tornava imperceptíveis seus componentes *musicais*, a linguagem – acima de tudo aquela que sustenta o conhecimento e que por ele é privilegiada – prosseguiu com seu enraizamento central no plano mental e insonoro da consciência. Fosse aqui a linguagem examinada pela Estética, poderíamos falar de um processo anestético (*anaesthesia*), pelo qual a constituição e adoção de um determinado campo de percepção equivale à condenação à latência ou ao esquecimento de tudo aquilo que lhe excede os limites. (Entre parênteses, vale mesmo dizer que a comparação poderia dar frutos: para ficarmos no nosso tema de interesse, toda uma tradição interessada nas leis do Belo musical ao se debruçar obstinadamente sobre a objetividade das relações sonoras, parecia ancorada neste mesmo modelo de inclusões e exclusões, em tudo semelhante ao linguístico, de modo que aquilo que não pudesse ser detectado em análises das obras era relegado ao campo da total insignificância. Fazer a "anestesia" de todo o mundo circundante à música a fim de possibilitar a estesia da música *em si*, transformada no autêntico objeto da percepção: eis a operação da análise que se pretende intrínseca das obras musicais, e da musicologia nela fundada. No sentido oposto, a fim mesmo de remeter à discussão que abriu este texto, a aposta investigativa que circunscreve o conjunto das questões musicais à trama sociocultural faz também a "anestesia" das outras dimensões que a música apresenta e que a colocam no jogo de uma maneira própria e singular).

Fechados os parênteses, as consequências dessa cisão na linguagem foram devastadoras para uma dimensão musical (sonora, acústica) que pretendesse contar alguma coisa na esfera do conhecimento. Passada a época de um Deus cristão central e inquestionável e de uma conseqüente metafísica em que a música era requerida como elo imprescindível à comunicação com a esfera divina – uma vez em plena modernidade, enfim – os fundamentos do saber, replicando o modelo linguístico, empurraram a música para a periferia. Na raiz desse movimento mais vasto, como não

pensar que a desvocalização do *logos* não tenha servido de modelo inclusive a vários outros, e tão comentados, modelos binários de hierarquia e exclusão (voz/palavra; corpo/mente; audição/visão etc.)?

A reflexão dos autores citados neste texto pode contribuir para a rediscussão quanto à integridade da linguagem como instituição primordial, em que não se deve naturalizar uma voz totalmente absorvida no sistema da palavra, não se deve pensar numa linguagem totalmente devotada à referencialidade, não se deve esquecer a linguagem como atividade sem obra e primariamente negativa. Nessa perspectiva, a linguagem é imbricada com elementos que comumente associamos à música e à musicalidade. De modo que é possível também tornar a pensar a música (ou aquilo-que-na-música-é-música...) como uma realidade muito mais próxima a cada um de nós e ao nosso cotidiano do que nos permitimos conceder.

As hipóteses que esbocei neste texto de alguma maneira encontram respaldo também em uma abordagem da linguística, por assim dizer, mais científica. Refiro-me às teorias concernentes à protolinguagem, isto é, aos sistemas de comunicação usados e tornados gradualmente cada vez mais complexos pelos ancestrais humanos tal como apresentadas por Steven MITHEN (2007). A protolinguagem até recentemente era predominantemente explicada por teorias ditas "composicionais" que a representavam como um grupo de palavras que, se articuladas, o eram por uma gramática muito limitada e rudimentar. A ideia subjacente à teoria composicional era a de uma correspondência entre cada palavra e um determinado conceito mental (como "carne", "fogo", "caça"), sendo que o nexos entre essas palavras, se existisse, poderia prever precariamente regras simples, como "o sujeito sempre vem primeiro". Outras perspectivas para abordar a protolinguagem surgiram com as chamadas teorias holísticas, pelas quais se atribui não a palavras atomizadas, mas a mensagens maiores e mais integrais, o núcleo da significação. Segundo as teorias holísticas, a passagem da protolinguagem para a linguagem tal como a conhecemos, coincidiria justamente com a segmentação dessas mensagens maiores em unidades menores (palavras) que, então passaram a ser combinadas entre elas para formar enunciados com novos significados.

A princípio, pouca diferença poderia ser percebida entre uma e outra teoria, uma vez que tudo poderia simplesmente depender da mera diferença, em termos de dimensão, que se atribui a "palavras" ou "mensagens", ou seja, ao elemento original da significação. Isto é, enquanto as teorias composicionais privilegiariam como origem as unidades menores de significação que posteriormente iriam se associando em estruturas mais complexas, as teorias holísticas tratam de inverter o processo. Mas não devemos nos enganar: o princípio das teorias composicionais parte de uma forma logocêntrica por excelência, a existência de um conceito mental a ser nomeado por uma palavra, ao passo que as teorias holísticas partem da realidade sonora e de uma atribuição arbitrária de significado a ele.

Não importa muito saber qual é a teoria "verdadeira" – identificação, de resto, provavelmente impossível. Mais vale relacionar ambas as perspectivas ao que especulava Aristóteles nas *Categorias*, em passagem significativamente interpretada, mais uma vez, por Giorgio Agamben como um passo fundador da metafísica ocidental, aquele em que "da realidade concreta da palavra [*parole*, discurso] é isolada a língua [*langue*] como momento da pura significação" (AGAMBEN, 2001, p.57). O Estagirita diferenciava, em seu famoso texto, as coisas que se diziam segundo uma conexão (ex: "homem corre", "homem vence"); de outras que se diziam sem conexão (ex: "homem", "boi", "corre", "vence"). Comenta a respeito Agamben:

Nessa constatação aparentemente óbvia, se realiza um evento de importância fundamental, isto é, o isolamento na linguagem humana de um dizer sem conexão, de um *logos* que não se diz em nenhum discurso, mas que, como língua [*langue*], torna possível a dedução das categorias e a construção da lógica. Na frase que lemos, o verbo "dizer" (*legein*) é usado, de fato, em dois sentidos completamente distintos: no primeiro caso (o dizer com conexão) se trata da palavra [*parole*], do concreto discurso humano; no segundo (o dizer sem conexão) se trata do dizer da língua [*langue*] ou, no máximo, da metalinguagem gramatical (é evidente, de fato, que sem conexão não se diz, realmente, nada). (AGAMBEN, 2001, p.58)<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> "In questa constatazione apparentemente ovvia si compie invece un evento di importanza fondamentale e, cioè, l'isolamento nel linguaggio umano di un dire senza connessione, di un *logos* che non si dice in alcun discorso, ma che, come lingua, rende possibile la deduzione delle categorie e la costruzione della logica. Nella frase che abbiamo letta, il verbo *legein*, dire, viene usato, infatti, in due

E prossegue o filósofo italiano:

A lógica ocidental nasce de uma suspensão, de uma *epoché* da palavra [parole], isto é, da ideia de que algo como "homem, boi, corre, vence" exista realmente na linguagem humana. Ela [a lógica] pressupõe as categorias gramaticais e não pode delas se separar.

Mas enquanto Aristóteles era ainda consciente do fato de que as classificações da lógica valem somente no âmbito da distinção entre língua e palavra [langue/parole], entre dizer sem conexão e dizer com conexão (...), isso foi esquecido pela lógica e pela filosofia sucessivas, que não distinguem mais língua e palavra [langue e parole] e veem na palavra apenas uma ativação da língua.

Esse esquecimento da diferença irreduzível entre língua e palavra é o evento fundador da metafísica. É por meio desse esquecimento que o *logos* pode afirmar o seu incontestável domínio. (AGAMBEN, 2001, p.58-59)<sup>5</sup>

Se é verdade o que diz Agamben, a protolinguagem – linguagem alguma, aliás – não poderia ser explicada ao modo das teorias composicionais simplesmente porque na fala concreta, na *parole*, no discurso humano efetivo não existe uma prevalência tão absoluta e tampouco uma antecedência do significado mental sob a forma de termos atomizados e sem conexão. Significante e significado, som e sentido, não poderiam ser tão impunemente separados.

Eis mais um indício, portanto, de como o logocentrismo – e a preponderância que concede ao significado –, aqui flagrado em seu momento inaugural, criou uma concepção de linguagem vinculada prioritariamente a formulações mentais que elegeram um núcleo principal e hierarquicamente superior para a significação, do qual

---

sensi completamente distinti: nel primo caso (il parlare con connessione) si tratta della parola, del concreto discorso umano; nel secondo (il parlare senza connessione) si tratta del dire della lingua o, tutt'al più, del metalinguaggio grammaticale (è evidente, infatti, che senza *symploké*, senza connessione non si dice, in realtà, nulla)."

<sup>5</sup> "La logica occidentale nasce da una sospensione, da una *epoché* della parola, cioè, dall'idea che qualcosa come "uomo, boi, corre, vince" esista realmente nel linguaggio umano. Essa presuppone le categorie grammaticali e non può esserne separata. Ma mentre Aristotele era ancora cosciente del fatto che le classificazioni della logica valgono solo nell'ambito della distinzione fra lingua e parola, fra dire senza connessione e dire con connessione (...), ciò è stato dimenticato dalla logica e dalla filosofia successive, che non distinguono più fra lingua e parola e vedono nella parola solo una messa in funzione della lingua. Questo oblio della differenza irriducibile fra lingua e parola è l'evento fondatore della metafisica. È attraverso questo oblio che il *logos* può affermare il suo incontestato dominio."

ficou de fora a própria materialidade viva do discurso com todos os seus aspectos marcadamente *musicais*, a começar da sonoridade do significante.

Tal recalcamento da dimensão sonora, embrionariamente lançado no mundo grego, evidentemente viria a ter consequências em todos os níveis, terminando por estabelecer já no ambiente urbano moderno, entre outras coisas, o que hoje tomamos como absolutamente indispensável: a vinculação do trabalho intelectual ao mundo do silêncio, em oposição total à sonoridade (som e ruído) das ruas. A esse respeito, cito trecho de um trabalho da etnomusicóloga colombiana Ana María Ochoa Gautier. Diz ela que...

na Londres da era vitoriana (1837-1901), a divisão sonora entre o espaço público e o privado se converteu na obsessão de alguns intelectuais que queriam conter os ruídos da rua e os músicos ambulantes a fim de converter o espaço doméstico em espaço do silêncio, o espaço de produção intelectual do escritor profissional. A profissionalização do escritor e seu mundo de palavras necessitava da construção de um âmbito de criação silencioso que abrigasse o ruído das palavras internas que deveriam traduzir-se no papel, e esse impulso de profissionalização do escritor era diferente daquele da revolução industrial – atrair as massas para encher as fábricas e, por conseguinte, as ruas de ruídos. Para que crescesse a cidade letrada e suas palavras, era preciso controlar a algaravia das massas que começavam a povoar as ruas.

Assim, a divisão de classes gerada pela Revolução Industrial se viu atravessada por decretos de controle do ruído e da música da rua, que permitiu distinguir entre uma classe média intelectual que então surgia e que requeria um espaço de trabalho qualificado pelo controle do ruído desordenado das massas (...). O entendimento da classe baixa como uma classe cujo *ruído* deve ser contido e ordenado atravessa a aparição da própria noção de massas no século XIX e é um dos campos de luta de distinção da classe média intelectual da época. Temos aqui uma das definições do ruído – como desordem social – e a identificação do trabalho intelectual racional com o silêncio ou com o som socialmente ordenado. (GAUTIER, 2006, p.6-7)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> En el Londres de la era victoriana la división sonora entre el espacio público y privado se convirtió en la obsesión de algunos intelectuales que querían contener los ruidos callejeros y a los músicos ambulantes para convertir el espacio doméstico en el espacio del silencio, el espacio de producción intelectual del escritor profesional. La profesionalización del escritor y su mundo de palabras internas, necesitaba la construcción de un espacio de creación silencioso para darle cabida al ruido de las palabras internas que debían traducirse al papel y ese impulso de profesionalización del escritor era diferente al de la revolución industrial – atraer las masas para llenar las fábricas y, de paso, la calle, de ruidos. Para que creciera la ciudad letrada y sus palabras hacia falta controlar la algarabía de las masas que empezaban a poblar la calle.

Trata-se aqui, como se pode bem notar, da mera culminância de um processo que isolou o trabalho mental e a racionalidade de tudo aquilo que lhe parecia supérfluo e indesejável, mas já porque um isolamento anterior, e mais radical, tivera lugar: o que separou o *logos* de sua concretude sonora. Nada mais do que o conceito mudo, elaborado num silêncio da consciência que devia também predominar no ambiente físico, era necessário ao pensamento racional, à tarefa intelectual, à atividade do homem de letras. Tal processo, contudo – e aqui um parcial reparo ao que escreve Gautier –, não é disparado apenas pela configuração social resultante da Revolução Industrial, senão que já estava decidido muitos séculos antes, no platonismo, como bem demonstrou Adriana Cavarero nos passos que acompanhamos. Mais um exemplo, se ainda fosse necessário, de como a perspectiva sobre a música, o som, a esfera acústica não deveria mesmo se limitar à análise sociológica.

Para realmente finalizar, então, retomo em tom levemente crítico a formulação de Jankélévitch de que tratei antes: a música talvez não precise ser necessariamente configurada na metafísica do inefável, do além ou aquém do *logos*, mas sobretudo partindo da materialidade concreta da linguagem, indissociável de sua integralidade, atuante mesmo no sentido imediato e mediando os seus significados. Reconhecer a musicalidade que atua na linguagem é uma tarefa não banal, que tem potencial para descortinar – ou reforçar os já existentes e promissores – horizontes teóricos para os estudos musicológicos.

## Referências

1. AGAMBEN, G. (2001). **Infanzia e storia; distruzione dell'esperienza e origine della storia**. 2ª ed. Torino, Italia: Giulio Einaudi.

---

Así la división de clases generada por la revolución industrial se vio atravesada por decretos de control del ruido y de la música de la calle que permitieran distinguir entre una clase media intelectual que entonces surgía y que requería un espacio de trabajo calificado por el control del desordenado ruido de las masas (...). La lectura de la clase baja como una clase cuyo *ruido* debe ser contenido y ordenado atraviesa la aparición de la noción misma de masas en el siglo XIX y es uno de los campos de lucha de distinción de la clase media intelectual de la época. Tenemos aquí una de las definiciones del ruido – como desorden social – y la identificación del trabajo intelectual racional con el silencio o con el sonido socialmente ordenado (...).

2. \_\_\_\_\_ (2011). **O sacramento da linguagem; arqueologia do juramento**. Belo Horizonte, Brasil: Ed. UFMG.
3. ANDRADE, E. (2005). **Poesia**. Porto: Fundação Eugênio Andrade.
4. BOLOGNA, C. (2000). **Flatus vocis; metafísica e antropologia della voce**. Bologna, Italia: Mulino.
5. CARVALHO, M.V. (2001). As Ciências Musicais na transição de paradigma. **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**, nº 14, p.211-233.
6. CAVARERO, A. (2011). **Vozes plurais; filosofia da expressão vocal**. Trad. Flavio Barbeitas. Belo Horizonte, Brasil: Ed. UFMG.
7. GAUTIER, A. O. (2006). El contradictorio siglo del sonido. **Margens Márgenes**, jan-jun, p.4-15.
8. HOMERO (1979). **Odisseia**. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural.
9. JANKÉLÉVITCH, V. (2001). **La musica e l'ineffabile**. Trad. Enrica Lisciani-Petrini. Milano, Italia: Bompiani.
10. LESURE, F. (1961). Musicologie, **Encyclopédie de la Musique**, Paris, France: Fasquelles Éditeurs, 1961, III, p.268-269.
11. MITHEN. S. (2007). **Il canto degli antenati; le origini della musica, del linguaggio, della mente e del corpo**. Trad. Elisa Faravelli. Torino, Italia: Codice.
12. SANTOS, B. S. (2002). **A crítica da razão indolente; contra o desperdício da experiência**. Porto, Portugal: Afronatamento.
13. VIRNO, P. (2003). **Quando il verbo si fa carne; linguaggio e natura umana**. Torino, Italia: Bollati Boringhieri.
14. \_\_\_\_\_ (2013). **Istituzione e differenza - entrevista a Paolo Virno**. Disponível em [https://youtu.be/s432m2p6mJA?list=FLBFmEIP50pv0K7V\\_NvKBDA](https://youtu.be/s432m2p6mJA?list=FLBFmEIP50pv0K7V_NvKBDA). Acessado em 01/02/2016

#### Nota sobre o autor

**Flavio Barbeitas** é Bacharel em Música (violão) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1992), Mestre em Música pela mesma instituição (1995), Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais/ Università di Bologna (2007) e Pós-doutor em Musicologia pela Universidade Nova de Lisboa. Professor Associado na Escola de Música da UFMG, atua nos níveis de Graduação e Pós-graduação (linhas de pesquisa Performance Musical e Música e Cultura). Além das atividades propriamente artísticas como intérprete musical (violonista), dedica-se à teoria da música com pesquisas em dois eixos principais: 1) a música na relação geral com a cultura brasileira e com os processos de construção e desconstrução da identidade nacional; 2) a música na relação com outras artes, principalmente a Literatura, a partir de temas como Música e Representação, Música e Linguagem.