

O USO DA LINGUAGEM NA ANÁLISE MUSICAL

Acácio T. C. Piedade

I. Introdução

Não há vocabulários técnicos irrefutáveis nas ciências humanas e nas artes. E o que há? Aparentemente, centenas de vocabulários e terminologias mais ou menos correntes em termos locais, regionais, nacionais e globais, e em determinadas épocas específicas. Um ensaio ou artigo analítico não pode fazer muito mais do que empregar esses vocabulários e terminologias de forma a tornar o texto compreensível para um público leitor particular: aquele que compartilha estes vocabulários e terminologias com o autor. Nesta micro-relação entre autor e público particular, o vocabulário e a terminologia produzem sentido. Uma tentativa de mapeamento e racionalização de mundo comunicativo pode recair no erro de supor que este uso particular possa ser universalizado e regulamentado. O que se pode fazer com a confusão terminológica?

Há vantagens em aceitar e acatar a confusão terminológica, vou mencionar duas delas. Primeiro, as terminologias livres e confusas refletem um mundo de forças políticas livres e confusas: aceitá-las acaba dificultando o advento de vocabulários “nacionalizados”, os quais muitas vezes são criados como ações defensivas anti-imperialistas, uma estratégia mais geopolítica do que propriamente musical. Segundo, a diversidade é interessante para o mundo e, muitas vezes, as confusões são ricas em testemunhos contrários ou diferentes visões de mundo. Ao invés de tentar corrigir erros, um caminho seria discutir a validade de um termo ou outro, contextualizando e historicizando seu uso, sem pressupor que haja um termo mais válido definitivamente. Creio que atualmente esse é o único caminho a seguir quando se fala da criação e publicação de uma obra de referência do tipo vocabulário técnico ou dicionário de análise musical.

Entretanto, mesmo os artigos mais duros e densos em geral não atentam para a precariedade semântica inerente a estes discursos e buscam alcançar objetividade na análise das obras musicais. Com isso, acabam produzindo verdadeiras fic-

ções, criam mundos imaginários e convidam o leitor para um passeio, engajando-o e tentando persuadi-lo a acatar suas premissas como se fossem coisas naturais. A aderência do leitor a esse cosmos ficcional é o objetivo primário do autor e é uma meta fundamental para que o texto seja inteligível. O texto analítico, como qualquer outro texto, está sempre dentro de um mundo de linguagem habitado pela seu autor e outras vozes internas ou agentes, e portanto os vocabulários que habitam este texto refletem historicidades, subjetividades e nexos socioculturais particulares.

2. Os limites da linguagem: Wittgenstein

Para falar das limitações e dos usos da linguagem, vou fazer alguns comentários sobre os pensamentos do filósofo Ludwig Wittgenstein que eu acho interessante trazer aqui. No dito “primeiro” Wittgenstein, o do *Tractatus Logico-Philosophicus*, de 1921, a linguagem nos fornece um retrato do mundo (Wittgenstein 1968). Mesmo em suas proposições mínimas, a linguagem consiste em retratos da realidade - os fatos. A linguagem tem a mesma forma lógica que o mundo, obedece às mesmas regras da lógica: há um isomorfismo entre mundo e linguagem. Como os limites da linguagem são os limites do pensamento, as proposições lógicas da linguagem são um retrato do mundo e nada mais podem ser - nada podem dizer sobre qualquer outra coisa. Ou seja, as proposições lógicas são tautológicas, elas de fato “não dizem nada”.

Essa conclusão levou a uma idéia que as duas filosofias de Wittgenstein mantiveram: todas as confusões e complicações filosóficas são originadas, na verdade, em erros de linguagem, e nada têm a ver com a realidade. Ou seja, o impasse na compreensão, a confusão nas terminologias e nos vocabulários, ocorre devido ao emprego errôneo de uma palavra em uma situação na qual ela não se aplica. A filosofia de Heidegger, por exemplo, não poderia estar tratando de fatos, mas apenas de fenômenos lingüísticos, sua compreensibilidade decorrendo de uma adesão do leitor às profundezas do universo da linguagem, e não do mundo real.

Uma ressonância imediata no campo da análise musical aqui é uma dupla tautologia: a primeira, essa da própria linguagem, a outra, na descrição de um fato no mundo que é uma música. O uso da linguagem nessa descrição e análise conta com “erros” lingüísticos naturalizados, como por exemplo as metáforas da espacialidade, onde o som pode subir ou descer. Se levarmos a sério o primeiro Wittgenstein, sobre a música não se pode falar, deve-se calar.

O segundo Wittgenstein, o das Investigações Filosóficas, de 1952, redimensiona o lugar do significado, trazendo-o para o nível da própria linguagem comum (Wittgenstein 1989). Não é mais necessário sair das aparências e descer às profundezas da linguagem para delinear a lógica da sua estrutura gramatical, basta levar o foco de nossos interesses e atenções para os padrões ordinários que usamos cotidianamente. A lógica e o sentido entre realidade e linguagem estão ali, na linguagem ordinária, perto demais para percebermos. Assim, a representação figura-mundo deixa de ser válida: a linguagem não é o retrato do mundo, mas uma espécie de rede formada por inúmeros pedaços de corda que se intercomunicam. As comunidades de fala empregam a linguagem de modo significativo, a linguagem pode dizer algo, mas isto se dá dentro de um universo de consenso onde ocorrem os jogos de linguagem: usar palavras requer conhecer regras do jogo da linguagem, coisa comum a qualquer prática lingüística. Estas práticas estariam embebidas em universos mais largos, que ele chamou de formas de vida, que podemos simplificar aqui com uma sendo diferentes formas de vida cultural¹.

Este Wittgenstein tardio conceitualiza a linguagem e o pensamento humano como fatos incorporados em sistemas sociais de comunidades que os põe em uso, e nestes micromundos são auto-validativos em termos lógicos. É nas culturas particulares, ou “formas de vida”, que as linguagens naturais encontram sua aplicação adequada: os objetivos práticos. Os problemas e teorias filosóficas são produtos da imaginação, são meras “perplexidades” resultantes de equívocos em nossa forma de pensar, erros lingüísticos. A linguagem não pode ser unificada segundo uma única estrutura lógica e formal, este sendo o problema fundamental do *Tractatus*. Para o segundo Wittgenstein, a filosofia deve abandonar a busca da essência da linguagem e buscar desvendar como ela funciona.

3. Ficções analíticas

Saindo um pouco deste universo da filosofia analítica e da grande virada lingüística catapultada por Wittgenstein, mas me mantendo no pragmatismo, vou tratar agora rapidamente de um artigo de Marion Guck intitulado “Analytical Fictions” (Guck 1994). A autora analisa o discurso analítico em três artigos da literatura da área, escritos por autores consagrados. Uma das conclusões mais óbvias que chega é que a objetividade da análise musical nunca foi conquistada: ao contrário, estas três análises contam histórias do envolvimento entre analista e obra analisada.

¹ Para uma discussão interessante sobre Wittgenstein e a noção de cultura, ver Gellner (1998).

Guck discute primeiramente o artigo em que Edward T. Cone analisa o *Moments Musicaux* Nr. 6 de Schubert (Cone 1982). O discurso de Cone trata da música como se envolvesse com outro ser humano: o leitor é disposto como observador do drama interno de um indivíduo, que é a música, narrado pelo autor do artigo. Cone postula que esta obra é uma representação das reflexões de Schubert sobre seu adoecimento com sífilis, e assim, o compositor, como o novelista, compõe uma persona cujas experiências mentais são pintadas musicalmente. Esta ficção analítica retrata o mundo turbulento dos pensamentos deste indivíduo-música.

Já na análise de Allen Forte da *Rapsódia para Viola*, de Brahms, a ficção é completamente diferente (Forte 1983). O artigo é uma espécie de exame de um objeto inanimado dotado de material (motivico) e outros “componentes”, os quais se “combinam”. A obra não é um indivíduo, mas um objeto fabricado. Neste artigo, e em muitos outros deste mesmo autor, o estilo é de relatório técnico centrado nos atributos físicos do objeto que é a música. O uso do modo passivo deleta a agentividade e a subjetividade do compositor, buscando uma neutralidade científica. O tratamento da obra imagina que ela foi produzida por um compositor-engenheiro, que ali cristalizou certos atos que combinam componentes, segmentos e elementos no intuito de criar um artefato.

Com forte base schenkeriana, Carl Schachter analisou o primeiro movimento da segunda sinfonia de Brahms (Schachter 1983) como uma história de envolvimento emocional e intrínseco à apreciação da obra. Contando com a dimensão estética, Schachter descreve o desejo do ouvinte por movimento e sua experiência da tensão como fator motivador, tudo isso usando um vocabulário de expansão, com termos como “alargamento”, “aumentação”, “estendido”, “extensão”, entre outros, que sugerem a exploração do espaço interno na recepção da obra. Aqui não há um compositor-engenheiro, nem um indivíduo-música, mas um ouvinte que tem desejos com respeito à música e que co-habita esse mundo ficcional.

Guck mostra, com estes três exemplos, como o uso de determinadas formas verbais e terminologias constitui diferentes vocabulários empregados nos textos analíticos. Além dessas três ficções particulares, há muitas outras por aí. Talvez toda a produção nesta área seja bastante ficcional, no seu esforço de tecnicidade e precisão. Há uma grande indefinição já nos próprios conceitos fundamentais, pilares do discurso analítico. Na língua portuguesa, veja-se por exemplo: Performance; Interpretação; Sistema; Modelo; Teoria Composicional, e muitos outros conceitos.

Nos artigos que usam a teoria dos conjuntos, o uso de termos como “equivalência”, “coleção”, “classe”, “vetor”, entre muitos outros, pressupõe uma ficção similar àquela do exemplo de Allen Forte acima. Isso mostra como um modelo analítico carrega junto consigo toda uma discursividade. No fundo, trata-se de retoricidade, pois o esforço todo é para co-mover o leitor e fazê-lo aderir ao discurso.

O próprio termo “análise” pode ser mencionado, já que ficou atrelado ao estudo das estruturas musicais devido à herança formalista. Houve um intenso esforço de purgar a subjetividade do autor e produzir conhecimento com base no método científico, levando à crítica de Joseph Kerman e a todas as transformações ocorridas nos anos 80 (Cook & Everist 1999). Ainda hoje, a análise “histórica”, “cultural” ou “sociológica” é afastada da área de teoria e análise e alocada em outras disciplinas, embora um número cada vez maior de autores trate de aspectos multidisciplinares em suas análises.

4. Conclusões

Minha conclusão principal é que no texto analítico ocorre um esforço do analista para navegar na imensa limitação da linguagem para se falar sobre qualquer coisa, neste caso a qualquer coisa é a música. Na busca de compreensibilidade, sua argumentação, sua tentativa de trazer o leitor-ouvinte para a adesão à idéia, o autor não deveria se iludir: ele está gerando uma ficção que nada tem de objetivo, mas que nem por isso deixa de ter valor enquanto testemunho de uma experiência musical transmitido a uma comunidade que lhe acolhe ou refuta.

Usamos metáforas para tentar falar da música. Isto é inevitável, apesar de ser precário. O uso de metáforas funciona na criação de uma espécie de senso narrativo paramusical, que é onde essas ficções analíticas habitam e se fazem necessárias. Mas é importante que se guarde: no uso da linguagem, a compreensibilidade é cultural, histórica e tênue, a certeza é frágil. Os termos técnicos aqui nada têm de tecnicidade, são ferramentas na fabricação de sentido da ficção analítica. O próprio texto analítico é assim uma narrativa. Edward Cone, Allen Forte e Carl Schachter contam suas estórias, e Marion Guck a estória dessas estórias. E eu?

Se o primeiro Wittgenstein estiver correto, nada do que eu falei faz o menor sentido, não há nada do que eu disse que corresponda a qualquer fato real. Se o segundo Wittgenstein estiver correto (e é este que eu prefiro), não é que eu esteja correto, mas é certo que você conhecem as regras do jogo e, assim, com-

preendem o sentido da minha estória.

Referências

- Cone, Edward T. 1982. “Schubert’s Promissory Note: An Exercise in Music Hermeneutics”. *Nineteenth-Century Music* 5: 233-41.
- Cook, Nicholas & Everist, Mark (eds.). 1999. *Rethinking Music*. London: Oxford University Press.
- Forte, Allen. “Motive and Rhythmic Contour in the Alto Rhapsody”. *Journal of Music Theory* 27: 255-71.
- Gellner, Ernest. 1998. *Language and Solitude. Wittgenstein, Malinowski and the Habsburg Dilemma*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Guck, Marion. 1994. “Analytical Fictions”. *Music Theory Spectrum* 16 (2):217-30.
- Schachter, Carl. 1983. “The First Movement of Brahms’s Second Symphony: The First Theme and its Consequences”. *Music Analysis* 2:55-68.
- Wittgenstein, Ludwig. 1968 [1921]. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: Editora da USP.
- Wittgenstein, Ludwig. 1989 [1952]. *Investigações Filosóficas*. Coleção Os Pensadores, São Paulo: Nova Cultural.