

> A ÚLTIMA *COISA* HUMANA? A MÚSICA NA FRONTEIRA ENTRE HUMANIDADE E ANIMALIDADE

ANDREIA MARIN

UNIVERSIDADE FEDERAL DO TRIÂNGULO MINEIRO

MARCOS CÂMARA CASTRO

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Resumo >

O presente texto é tecido nas inquietações sobre o limiar entre humanidade e animalidade. Depois das discussões sobre a linguagem, a modulação das emoções, a consciência da morte e a própria razão, identifica-se um resto que continua a ser defendido por alguns como característica exclusivamente humana: a música. As reflexões aqui apresentadas: têm origem na dissociação entre reprodução/imitação e produção musical, a partir de uma assertiva de D'Arezzo; ganham reforço nas provocações de Chabanon sobre o caráter não-imitativo da música e suas condições nos animais, selvagens e crianças; encaminham-se para as ideias de Derrida, de onde são destacadas as distinções entre bestialidade e soberania e a crítica ao singular genérico animal, e de Merleau-Ponty, com os conceitos de mundo percebido e *Unwelt*.

Palavras-Chave >

Animalidade; humanidade; música; indeterminação.



> A ÚLTIMA COISA HUMANA? A MÚSICA NA FRONTEIRA ENTRE HUMANIDADE E ANIMALIDADE

Andreia Marin

> aamarinea@gmail.com

Doutora em Ecologia e Recursos Naturais
Universidade Federal do Triângulo Mineiro

Marcos Câmara Castro

> mcamara@usp.br

Doutor em Artes
Universidade de São Paulo

Introdução

Grande é a distância entre músicos e cantores: estes cantam os sons que a natureza ordena; aqueles conhecem essa ordem. Pois cantar aquilo que não se conhece é próprio dos animais¹ (D'AREZZO, 1999, p.330).

As bestas, que não conhecem música são, talvez, o último provocador imposto à suspeitada essência humana. À revelia da opinião dos humanos, as bestas ouvem e cantam, em seus mundos impenetráveis. Algo no animal humano, como uma incontornável curiosidade, faz com que direcione seus ouvidos. Uma escuta rudimentar, um pressentimento das sonoridades de mundos que não pode penetrar. Não obstante, ele teima em negatar tudo aquilo que não é, soberanamente, humano. E, assim, a última e (supostamente) inabalável coisa humana – a música – é restituída ao lugar destinado aos inalcançáveis: a metafísica. E, no momento em que a guarda nesse reduto seguro e definitivo, ouve, inquieto, os rumores confusos de sons pulsando nos mundos, persistentemente, concretos.

¹ *Musicorum et cantorum magna est distancia: isti dicunt, illi sciunt quae componit musica. Nam qui canit quod non sapit, diffinitur bestia* (D'AREZZO, 1999, p.330).

O apelo à dimensão metafísica, historicamente, resguarda a intenção humana de contornar tudo que a consciência não consegue determinar e inserir no jogo das totalizações. É sempre um equívoco extrair do limite de alcance de nossa inteligência algo indeterminado que destinamos, necessariamente, a uma idealização. Exemplifiquemos: humanidade e animalidade são conceitos que demarcam determinações constituídas pelo humano, sem que ele tenha sido capaz de penetrar na experiência de mundo dos animais. Trata-se, portanto de uma estratégia de autorreferência não fundamentada. Não obstante, uma suposta essência humana extraída dessa demarcação diferencial, torna o humano convencido de que ela não se limita ao mundo fático, possuindo uma extensão suprassensível. É essa incansável idealização, que marca o esforço de pensamento humano, a base da naturalização de discursos que se alastram no campo da ética e da estética.

A música, ainda quando tomada a partir de uma redução a um fenômeno estritamente humano, como na perspectiva erudita europeia, escapa. A filosofia esforça-se para apresentar sua determinação precisa e, ainda que de forma frágil e, por vezes, equivocada, sistematiza a compreensão de suas nuances, no limite do mundo habitualmente humano, ou seja, como atividade humana. Mas, ainda assim, a música se expande para fora dos limites do discurso filosófico e da concepção eurocêntrica do fenômeno musical. Talvez porque, como nos sugere Small, as perguntas estejam sendo feitas a partir de um pressuposto não adequado, a saber, o de que a música seja algo como uma coisa, a resultante de uma abstração, o que se revela no termo “obra” com que é recorrentemente referida. Contrapondo-se a esse movimento de abstração, no texto *Musicking*, reforça que não existe tal coisa como a música: “a aparente coisa ‘música’ é uma invenção, uma abstração da ação, cuja realidade desaparece assim que é examinada de perto” (SMALL, 1998, p.2)². Fazendo uma análise sobre a concepção de música impressa na atmosfera dos concertos, marcada por essa abstração, Small destaca ainda o caráter, muitas vezes evidente, de uma experiência superficial baseada na contemplação da beleza, comunicação de ideias ou de emoções, que reforça o traço ritualístico da música, ancorado na dramatização dos mitos do grupo social, dos quais se destacam a centralidade da performance e a desconexão com o mundo exterior (SMALL, 1987, p.8).

Ao que parece, Small força uma restituição do fenômeno musical ao mundo vivido, experimentado coletivamente, fazendo-nos suspeitar, assim, de algum uníssono com as filosofias contemporâneas em destaque no presente texto, que denunciam a supremacia da inteligência e a ilusão de substituição do mundo vivido pela representação.

2 “The apparent thing ‘music’ is a figment, an abstraction of the action, whose reality vanishes as soon as we examine it at all closely” (SMALL, 1998, p.2).

Aponta, nesse sentido, um hábito de pensar por abstrações, tomando de uma ação o que parece ser a sua essência e nomeando-a (SMALL, 1998, p.2). Esse processo de representação, nomeação e reificação é revisto em vários momentos na filosofia contemporânea, o que inclui os pensamentos de Merleau-Ponty e Derrida destacados na sequência.

Para além dos conceitos de arte como imitação, representação, reprodução, expressão de afetos, impressões, comunicação de sentidos, linguagem, a música permanece não totalizada. Esse campo de indeterminação que ela faz pressentir justificou um discurso romântico assumido por um humano que, incapaz de lidar com tal indeterminação, conferiu-lhe um caráter de mistério que sugere, quase conseqüentemente, seu tratamento no limiar da metafísica. A tentativa de contorno desse tratamento do fenômeno musical, sedimentado especialmente na cultura erudita, mas também manifesto como ressonâncias em quaisquer concepções antropocêntricas de música, é ponto de partida para o enfrentamento das questões que aqui serão desenvolvidas, movimentadas pela especulação sobre uma concepção ampliada de música que acolha dimensões não humanas.

Falar da inacessibilidade da música ao humano e da impossibilidade de totalização atreladas a essa aura de mistérios, revelações ou emanações do campo metafísico nada tem a ver com as ideias exploradas neste texto. Tal inacessibilidade é tomada como ponto de partida, mas para demarcar um descentramento humano na sua relação com os outros, em seu próprio mundo, ou com os mundos fáticos que não pode conhecer. É inegável que existem os seres que genericamente chamamos animais, mas não podemos conhecer totalmente seus mundos, simplesmente porque não temos neles a necessária penetração. Analogamente, não podemos conhecer totalmente a música, senão como fenômeno humano, o que não nos autoriza a reduzi-la a essa dimensão fenomenológica. Podemos explorá-la com nossa inteligência nos limites do fenômeno que é ela para nós, humanos, mas não podemos a seu respeito negar ou afirmar qualquer coisa que escape a esse limite, embora testemunhemos seus sinais em mundos que não podemos penetrar, como o mundo dos animais. Não há aí, nada de misterioso e não se trata de vozes reveladoras de musas ou deuses soprando em nossas consciências algo atrelado a nossas intuições sensíveis. Trata-se, apenas, de assumirmos o pequeno alcance de nossas consciências.

Não há mistério no mundo, entre os animais. Também não há mistério na música: “a música é maravilhosa, mas não misteriosa”, diz Goehr (2012, s/p), enquanto rechaça a idealização e mistificação da música em *The imaginary Museum of Musical Works*. A música mistificada vem, segundo a pensadora, de uma tradição do romantis-

mo e de uma postura filosófica do século XIX que tenta colocar a música onde ela não é explicável, afastando-a da dimensão concreta da produção musical, sempre marcada pela historicidade. Em considerações tecidas sobre o trabalho de análise musical, destaca que a intenção analítica é a de produzir relatos sobre a identidade das obras baseados em uma “idealização do mundo da música”, não levando em conta a preocupação com “o que é contado como um trabalho no mundo real”, nem com “a existência de qualquer obra no mundo real que satisfaça as condições teóricas” presentes nas análises. Reforça que “idealizações são, afinal, ideias derivadas de nosso conhecimento de exemplos do mundo real”, o que deveria conectar, incondicionalmente, qualquer teoria a obras musicais reais (GOEHR, 1992, p.36).

Goehr, portanto, reclama para o campo da criação musical, como fazer humano imerso em sua historicidade, o pensamento e o discurso analítico sobre a música. Tem toda razão, uma vez que a história das especulações filosóficas demonstra que, ao abandonar essa dimensão mundana e prática, os pensadores recaíram na tentação da idealização. Isso não justifica, no entanto, impedir qualquer especulação sobre a música para fora desse limite da música enquanto produção humana situada, se ela evita essa redução idealista imediata, afastando a intenção de totalização e apontando, ainda que como sinalizador, a possibilidade de uma dimensão não humana da música. Dizer que pode haver música não reduzida a um fenômeno humano não pressupõe idealizá-la e mistificá-la. Ao contrário, pode apontar para a facticidade de um mundo musical que, por falta de recursos práticos e mesmo corporais, o humano não pode conhecer totalmente. O que não pode ser conhecido não pode ser negado ou afirmado. Mas, de fato, a autora tem razão ao chamar a filosofia e o discurso analítico para o lugar onde ele pode, efetivamente, conhecer algo sobre a música humana, o que é preferível a lançá-la, junto com o pressuposto da essência humana, na dimensão suprassensível.

O âmbito de mistério que o humano prevê na música nada tem a ver com uma dimensão suprassensível de onde viria, ao modo agostiniano, alguma espécie de inspiração divina que resultasse a sonoridade reveladora de alguma verdade. Também não se justifica em um reduto salvaguardado do Ser, de onde emergiria, na ocasião de uma clareira, à visibilidade no mundo, ao modo heideggeriano. Também não encontra fundamento convincente na pura expressão da vontade, insinuando-se invasivamente na dimensão da representação, como na lógica schopenhaueriana. Todas essas especulações, que carregam consigo, explícita ou veladamente, algo da aura metafísica, revelam não o suposto mistério da música, mas a potência de um reencontro com o mundo fático, mundo da vida, que revela, mais que esconde, uma amplitude subsumida no

esforço da consciência. Esse mundo que “somos tentados a esquecer”, e que é colocado novamente diante de nós pela arte (MERLEAU-PONTY, 2004, p.2).

Quando aqui nos propomos a questionar o fenômeno musical como aquilo que o humano requer como um seu próprio, depois de ser forçado a suspender várias propriedades como limiares entre humanidade e animalidade, temos em vista uma música pensada e dita na lógica das oposições binárias que marcam o pensamento ocidental. Se analisarmos o discurso impresso na história da música, poderemos identificar como essa lógica binária impera, aparecendo sempre na forma distintiva entre “nós” e os “outros”. Essa é uma questão amplamente discutida, especialmente quando essa história se encaminha para o desenvolvimento da etnomusicologia.

Bastos (1995, p.19), quando apresenta a abordagem inaugural sobre etnomusicologia de Adler, de 1885, identifica a especulação antropológica e musicológica voltada para “discursos voco-sonoros humanos”, que aponta para o binômio “nós” e “outros”. O segundo termo da oposição indica os povos não europeus, como povos primitivos e orientais, refletindo a lógica colonialista e evolucionista, segundo a qual os “outros” eram considerados estágios anteriores aos europeus. No avanço das discussões sobre diferentes abordagens que se seguiram às de Adler, cita a tipologia sugerida por Nettl, já em 1956, que diferenciou a música de interesse etnomusicológico em oriental, folclórica e primitiva, e encaminha: “o social que a etnomusicologia busca não se encontra no terreno do familiar (do “nós”), mas no da extrema alteridade” (BASTOS, 1995, p.30). No texto *Musicalidade e Ambientalismo na redescoberta do Eldorado e do Caraíba...*, Bastos (1996, p. 157), identifica a época da invenção da ciência e do homem livre, século XVI, como concretização da relação “nós/outros”, ancorada no primeiro colonialismo e expresso na literatura mítica ocidental. Nos séculos subsequentes (XVII-XIX), a expressão mítica ganharia espaço na música ocidental considerada como universal. Segundo ele, sejam quais forem os critérios adotados por essa ou aquela exegese da música ocidental, “há um ponto em que todas elas entram em acordo: na afirmação da distintividade especial dessa música com relação às ‘exóticas’” (BASTOS, 1996, p.158). Voltar-se para esses “outros” significaria defrontar-se com o que chamou “dilema etnomusicológico”, operado a partir dos binômios correspondentes sonoro-não sonoro e expressão-conteúdo: a expressão como elementos sonoro ilustrativo do conteúdo, social e político. O plano expressivo da música estaria fora da cultura, não constituindo comportamento social, como visto nas teorias de Merriam, às quais Bastos se opõe para defender que a música é um sistema comunicativo, um produto social tanto por seu conteúdo como

por sua forma (BASTOS, 1995, p.36). A música no ocidente teria, segundo ele, um caráter individual e não social. Isso não só diferencia o centro universalizante das diferenças manifestas em grupos sociais considerados exóticos, como sedimenta a ideia de primitivismos associados a essas diferenças. É importante, nesse contexto, considerar que o termo “primitivo” está, em nossa linguagem, alocado na distinção natureza-cultura, estando deslocado muito mais para a dimensão natural que humana, o que aqui será inevitavelmente problematizado.

A perspectiva do fenômeno musical que aqui abordaremos, como algo que pode se desnaturalizar no enfraquecimento da fronteira humano-não humano, certamente pode ter como exemplo radical essa concepção ocidental da música, inteiramente comprometida com as oposições binárias “nós-outros”, “sonoro-não sonoro”, “universal-particular”, “civilizado-selvagem”, mas para apontarmos para a tentativa de alcance de nossas especulações, teremos que ampliar o termo “nós” para tudo aquilo que nomeamos humano e “outros” como qualquer ser colocado, pelos automeados humanos, do lado oposto dessa fronteira ilusória. Dessa forma, o binômio se radicaliza e nossas questões colocam em xeque não somente a música do homem europeu e seu ocidentalismo, mas qualquer cosmovisão onde a música, ainda que alimentada pelas vozes de uma natureza não humana, seja considerada um fenômeno estritamente humano. Não poderia ser diferente em um esforço reflexivo que coloca como ponto de partida a possibilidade de uma música não humana, ou ao menos, a impossibilidade de sua negação.

Há, portanto, dois motivadores da presente escrita, que se entrecruzam sob a mesma problematização: a animalidade e a música são temas frutíferos para a idealização que, quase sempre, é feita a partir da centralidade e caráter positivo de uma essência humana que se destaca da animalidade e que quer encontrar seu próprio reflexo na música. O animal, assim, é aprisionado na negatividade gerada pelo princípio de exclusão: não é humano porque não comunga os próprios da essência humana que ele mesmo definiu. A música, por sua vez, é reduzida a fenômeno humano, resultado que não é mais que um resquício da indisposição de assumir uma possível expansão da música que escapa aos limites do fenômeno. Ambos os temas nos deixam, no entanto, um rastro de senões e paradoxos, uma vez que se insinuam a todo momento na facticidade do mundo compartilhado por humanos e não humanos e povoado por sonoridades motivadoras de muitas inquietações.

1 Uma música primitiva: animais e selvagens cantam

No texto *Da música em si e em sua relação com as palavras, as línguas, a poesia e o teatro*³, Chabanon⁴, ao se perguntar se a música imita, destaca a possibilidade do significado da música como uma linguagem natural do homem. Nesse contexto, se pergunta: “com que intenção a natureza teria concedido essa linguagem natural ao homem e ao animal?” (CHABANON *apud* TOMÁS, 2011, p.18). Essa especulação permite a consideração de que o autor tenha como pressuposto, além de uma intencionalidade na natureza, a extensibilidade da linguagem musical aos animais: “constato que o charme dessa arte não existe apenas para os dotados do entendimento e da palavra, uma vez que os animais também são sensíveis a ela. Esse instinto musical é reconhecido nos gatos e nas aranhas” (CHABANON *apud* TOMÁS, 2011, p.37). Na sequência, acrescenta: “os cervos, diz Plutarco, emocionam-se ao som da flauta. Para excitar o garanhão ao lado de sua fêmea, toca-se uma ária. Os golfinhos elevam a cabeça fora da água e fazem diferentes movimentos corporais ao som dos instrumentos, muito perto dos histriões”. Cita ainda a ritmicidade nos elefantes, a percepção de sons específicos por bois, cavalos, golfinhos, leões-marinheiros, etc., além de ousar presumir a apreciação musical em cães e a afirmar as impressões musicais nas aves: “existem milhares de exemplos particulares do instinto musical em pássaros” (CHABANON *apud* TOMÁS, 2011, p.37).

Continuemos a seguir Chabanon com a suspeita de um princípio de exclusão implícito em suas considerações sobre o instinto musical. Logo após especular sobre a percepção sonora de várias espécies animais, compara o que considera um instinto musical em animais e crianças: “o instinto musical reconhecido nos animais é ainda mais sensível em uma criança recém-nascida. Essa frágil criatura, cuja razão está, por assim dizer, como os membros, envolvida nos linhos da infância, experimenta os sons antes mesmo de ter uma ideia clara e distinta...” (CHABANON *apud* TOMÁS, 2011, p.37).

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

4 Michel Paul Guy de Chabanon (1730-1792) foi um violinista e teórico da música, nascido na República Dominicana, que desenvolveu seus trabalhos em Paris, dentre os quais se destacam a atuação no *Concert des Amateurs*, a composição da ópera *Séméle*, além de vários escritos sobre teoria e estética musical. Nas suas reflexões teóricas, se evidenciam: a contraposição ao conceito de imitação em música, vigente até o século XVIII, segundo o qual a composição musical imita e aperfeiçoa a natureza; a crítica à exigência de significados expressos na música, garantidos pela linguagem verbal. Defendeu, a partir dessas questões, contra os pensamentos de Dubos e Batteux vigentes à época, a legitimidade da música instrumental como arte não representativa, livrando-a do papel imitativo. De acordo com Tomás (2011, p.14), colocou-se contra premissas defendidas pelos enciclopedistas: “a origem unitária da música e da palavra; o papel subalterno da música na ópera; a não diferenciação entre linguagem verbal e musical, e o papel imitativo designado a esta última”. Essa valorização da música instrumental, em seu caráter não representativo, marcaria o desenvolvimento da música romântica. A valorização das sensações despertadas pelas características físicas dos sons marcou a ideia de expressão musical, direcionando a análise do fenômeno musical para as emoções suscitadas na alma e sua posterior tradução racional.

Detenhamo-nos aqui antes de seguirmos o próximo passo do autor. À sua época, e claramente influenciado pela imagem do infante na modernidade clássica, representada por uma incompletude, um humano a quem falta razão e onde muito dos instintos ainda não estão regulados pelo entendimento, Chabanon pode suspeitar, sem mediações, da proximidade entre a criança e o animal. De fato, o uso pleno da razão, bem como a modulação dos instintos e das emoções, além, claro, do uso adequado da linguagem, são características colocadas no limiar entre o humano e o não-humano. A afirmação daquilo que é próprio da humanidade permite ao humano, de forma autorreferente, destacar-se da animalidade e, além disso, enxergar uma escala crescente e hierárquica da incompletude da criança à plena humanidade do adulto, da animalidade como falta à humanidade como plenitude. Trata-se, portanto, de um limiar ancorado em um princípio de exclusão.

Avançando para o próximo passo de Chabanon, encontraremos os selvagens. Antes de os encararmos, no entanto, nas profundezas das selvas, podemos relembrar o que, na história ocidental, passou a ser chamado o fenômeno das crianças selvagens. Notemos que há duas imagens associadas que se unem pela própria incompletude: a criança, a quem ainda falta naturalmente a humanidade plena, sucumbiu à animalidade, ficando retida na imagem do selvagem, ser aprisionado em seus instintos, como qualquer outro animal. Sobre os selvagens, considera: “se nos transportarmos para as florestas onde habitam os povos ferozes e indisciplinados, lá também encontraremos a música, companheira inseparável do homem e, como ele, reduzida aos instintos mais selvagens”. E, logo após, acrescenta: “a incoerência do canto e das palavras é percebida nas canções dos negros que habitam nossas colônias, os quais transformam em canto todos os eventos que presenciam. Todavia, seja o evento sinistro ou feliz, a canção não deixa de ter o mesmo caráter” (CHABANON *apud* TOMÁS, 2011, p.39-40).

Importa aqui destacar que o tema de Chabanon nesse momento da obra é a não imitação na música. Ele se nega a reduzir a música à imitação quando trata da sua produção por animais e selvagens. Considera que os cantos de guerra e morte dos selvagens não imitam, pois os primeiros não são fortes e ruidosos e, os segundos, não são lentos e tristes. Há, para o autor, mais intencionalidade expressiva nas palavras que nos cantos. Conclui: “para aqueles que a utilizam por instinto, a música não imita e não procura imitar” (CHABANON *apud* TOMÁS, 2011, p.40).

Retomemos, no entanto, alguns detalhes de suas assertivas que escapam ao tema da não-imitação e encontram nossas especulações. Os povos, no interior das florestas, cantam. Para o autor isso basta: fazem música porque cantam, movimentados por instintos não mediados. Esses povos que cantam são indisciplinados, tal como as crianças

e os animais, que não passaram pela educação dos humanos plenos e, portanto, não aprenderam a modular seus instintos e emoções. No entanto, produzem música, uma música rudimentar e sem compromisso com a representação, ou, em outros termos, uma música sem conteúdo intelectual. A razão não está em jogo e, conseqüentemente, esses povos cantam como os animais. A disciplina imposta pela socialização não aconteceu e, portanto, esses povos percebem música como crianças.

Esses povos que cantam são, também, ferozes. Abre-se o precedente: os bárbaros, os insensíveis, os desumanos, os desconectados de valores morais, os canibais, os selvagens, todos cantam. Desassociação considerável entre música e evolução humana. Nada como uma elevação espiritual ou um aperfeiçoamento ético como sinal ou pressuposto para a produção do que, a princípio, seria considerado um próprio do humano. Algo surpreendente para um pensador do século XVIII, o que talvez justifique a quase imediata recaída, no texto, em um conceito estritamente humano da música: “é a estranha necessidade do espírito humano de se atormentar com dificuldades que cria para si mesmo e que ele não pode resolver porque são desprovidas de sentido” (CHABANON *apud* TOMÁS, 2011, p.43).

Há, portanto uma diferença fundamental: a música humana comporta um esforço de compreensão, ainda que ela guarde um indeterminável que, como prevê Chabanon, aponta para a ausência de sentido, um incontornável que o entendimento humano não pode facilmente superar; de outro lado, a música não-humana tem sua gênese no instinto, aflorando nos indisciplinados, incompletos, selvagens, animais. Para Chabanon, a ambas está impedida a redução à representação. Humanos e animais não imitam, simplesmente, quando produzem música. Eles se atormentam com a ausência de sentidos, enquanto procuram sua melhor expressão, ou se lançam às indeterminações dos instintos, respectivamente.

Voltemos à epígrafe que abre este texto: cantores cantam os sons que a música ordena e músicos conhecem essa ordem: cantar aquilo que não se conhece é próprio dos animais. Não resvala a ambigüidade do caminho argumentativo de Chabanon nessa distinção, amparada no princípio de exclusão, que toma o conhecimento de uma ordem, ou essência, da música, como um próprio do humano? Se Chabanon vai ao que parece considerar uma primitividade da música, entre selvagens, animais e crianças, não é para positivá-la, embora seja esse o efeito de seu pensamento, mas para demarcar um limiar entre a música rudimentar e a música produzida por humanos que se dão a tarefa de ultrapassar as dificuldades impostas pela sua razão, diante do indeterminado. Uns cantam com seus instintos, outros produzem música mediada pelas provocações de sua razão. Isso justifica sua assertiva inicial no texto, apresentada antes de qualquer

tematização da música primitiva de animais e selvagens: a música se torna arte quando “se torna uma propriedade do espírito” (CHABANON *apud* TOMÁS, 2011, p.18). Para Chabanon, o entendimento humano tece associações entre substâncias simples (naturais), produzindo substâncias compostas onde, como resultado, a obra da natureza desaparece. Fala isso ao iniciar a definição de arte. Na sequência, trata do som isolado e da forma como ele é transformado em composição: “um som em si não tem nenhuma significação, uma vez que não diz nada para o espírito e só existe para os ouvidos. [...] Só encontramos prazer em escutá-lo porque prevemos o efeito que ele deverá produzir em um conjunto melódico” (CHABANON *apud* TOMÁS, 2011, p.29-30). Os procedimentos que conferem sentido ao som é que caracterizam a criação musical humana.

Antes de encaminhar as conclusivas do autor, vale destacar nesse contexto, a relação dessa ideia de oposição entre ação instintiva e mediada pela razão, na criação musical, com a dicotomia acaso e estrutura. Hodeir, discutindo a necessidade de forma e de estrutura na música, se pergunta se é indispensável que, em uma criação musical, a razão imponha uma organização à sucessão de sensações, apontando no atendimento estrito dessa suposta necessidade alguns riscos: “não é de recear que o cuidado exclusivo com uma boa construção possa afastar do discurso musical toda a espontaneidade?” (HODEIR, 2002, p.16). Destaca com isso a preocupação com um foco exacerbado no formalismo, inaugurado já nas polifonias da baixa Idade Média, que precisa ser contornado sem, no entanto, descartar a forma como algo inútil. Se a ação musical não pode ser enclausurada pela forma, também, ao menos para Hodeir, não pode estar inteiramente sujeita ao acaso. Segundo ele, ainda quando, na história da música ocidental, se pretendeu relativizar a necessidade da forma, com a desconstrução do sistema tonal, houve uma ânsia por uma nova ideia de unidade, expressa então em uma organização atonal. Essa unidade, que resulta de um trabalho de criação que agrega elementos diferentes, seria a base do formalismo oposto ao acaso e aos motivos puramente instintivos. Pensamento, ao que parece, análogo ao de Chabanon quando coloca a arte como produção do espírito que faz subsumir as substâncias simples (naturais) em complexidades.

Nesse contexto, apresentamos o encaminhamento das conclusões de Chabanon: “entendemos que a música age imediatamente sobre nossos sentidos, mas o espírito humano, inteligência atenta, ativa, curiosa e reflexiva, mistura-se ao prazer dos sentidos, pois ele não pode ser o espectador ocioso e indiferente” (CHABANON *apud* TOMÁS, 2011, p.18). É, portanto, o espírito quem confere algum sentido à música, garantindo-lhe um caráter imitativo pela busca de relações e analogias com diversos objetos e efeitos da natureza: “nas ações em que a inteligência foi aperfeiçoada, a música ávida, de certo modo, pela aprovação do espírito, esforça-se por lhe apresentar essas relações e

analogias” ainda que dispondo de meios precários para a imitação (CHABANON *apud* TOMÁS, 2011, p.44). Ao que parece, ao mesmo tempo em que amplia a extensão da música a uma dimensão primordial não humana, reforça o limite entre a animalidade e a humanidade.

A partir de intenções completamente distintas, Guido D’Arezzo⁵ (séc.XI) e Chabanon (Séc.XVIII) tratam da música no limiar entre humanidade e animalidade: o primeiro, associando o caráter reprodutor da canção de cantores humanos aos sons imitativos dos animais; o segundo, negando o caráter imitativo desses sons na produção sonora dos animais e selvagens e associando-a a uma disposição do espírito. Ambos, porém, reafirmando o fazer artístico e a produção musical como algo além das pulsões instintivas, protagonizado pela ação humana.

Confusamente, o homem que coloca a música em relação de autorreferência, sinalizando-a com um próprio do humano, tem se debatido com uma dimensão de inacessibilidade do fenômeno musical. Se considerarmos a possibilidade de uma radical ausência de sentido associada ao fenômeno musical, já não caberia mais demarcarmos a distinção entre instinto e produção intelectual. No lugar de alocar a música primitiva, como exemplificada por Chabanon, no campo dos instintos, poderíamos deslocá-la para a dimensão da não necessidade do sentido, onde todos os seres poderiam compartilhar a musicalidade e onde essa caracterização “primitiva” se desnaturalizaria. Porque lá, onde não podemos efetivamente alcançar uma essência musical, seríamos forçados a enfraquecer, mais uma vez, a ideia de essência humana e abrir mão da defesa da música como um próprio do humano.

5 Guido D’Arezzo (992-1050), regente da Catedral de Arezzo (Toscana, Itália) e autor de obras como *Micrologus* e *Prolugus in Antiphonarium*, substituiu o sistema de notação dos *neumas* pelo tetragrama (pauta de quatro linhas usado no canto gregoriano), aperfeiçoado posteriormente, por ele mesmo, no pentagrama, e criou o primeiro o sistema de solmização com a nomenclatura das notas musicais. As *neumas* eram pequenas marcas registradas junto às palavras que indicavam o movimento a ser executado: *virga*, movimento ascendente; *tractulus*, descendente; *gravis*, muito descendente; *punctum*, organizando sons complexos. O sistema de pentagrama, além de conferir maior precisão na notação, uma vez que maximizou a fixação de tonalidade e de relações intervalares, possibilitou a desvinculação da divulgação à tradição oral. Para a nomenclatura das notas, baseou-se em um texto sagrado (Hino a São João) em latim, dos quais usou iniciais como nomes: “*Ut queant laxis Resonare fibris Mira gestorum Famuli tuorum Solve polluti Labii reatum Sancte Ioannes*” (“Para que teus grandes servos, possam ressoar claramente a maravilha dos teus feitos, limpe nossos lábios impuros, ó São João”). A nota *Do* substituiu o *Ut* para, com a terminação em vogal, facilitar o canto. É de responsabilidade de D’Arezzo também a divulgação do método mnemônico de ensino da leitura musical que relaciona partes da mão com nomes de notas (“mão guidoniana”), usado durante muitos séculos, com algumas adaptações. A respeito desse sistema, consultar Souza (2012) e Castro (2013).

2 O canto e a bestialidade

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

No texto *A música e as origens do homem*, Picchi destaca que hominídeos anteriores ao *Homo sapiens*, como os Neandertal (que surgiram há, aproximadamente, 300 mil anos e se extinguíram há 28 mil anos) “possuíam uma linguagem musical que possivelmente foi herdada pelos modernos humanos” (PICCHI, 2008, p.43-48), usando tanto a voz falada como cantada para se comunicar. Cantavam, no entanto, como bestas e não como soberanos, diriam os analistas da essência humana. Cantavam, mas não eram músicos, assim como os pássaros. Numa espécie de instinto grotesco, produziam sons e os articulavam. Mas, os humanos músicos se antecipam a julgar: apenas cantam, instintivamente, como animais que são, “diffinitur bestia”.

O canto que ganha legitimidade passa pela composição, pelos arranjos estruturais da polifonia, pelo uso da voz como instrumento. Cantar ganha status de linguagem que comunica sentidos ou eleva, pela captura dos afetos, o espírito humano. Enquanto o canto mediado se volta para a dimensão do sagrado, a expressão instintiva marca a musicalidade profana. Adenot (2008, p.235) destaca que, em todas as sociedades, a música é carregada de significações que ela não possui intrinsecamente, entre as quais a classificação de sagrado ou profano presente em toda a história cristã, assim que o fato musical é associado ao fato religioso. Essa associação é revelada ainda em dias atuais pelo uso do vocabulário religioso no campo da música: “paixão, vocação, dom, sofrimento, abnegação, consagração de tempo ao instrumento, termos aos quais se junta a palavra trítone do solfejo (o *diabolus* em música). É com essa ideia que a autora tece uma interessante analogia entre os concertos e as cerimônias religiosas, ambos marcados pelo rito, pelo simbolismo e pela valorização do apelo emocional. A música seria algo como uma elevação da condição humana, permitindo atingir a profundidade do ser e da humanidade de cada sujeito, em sentido, obviamente, religioso (ADENOT, 2008, p.237). Os ritos,

fundamentais para a reafirmação da comunhão de pensamento, têm seu lugar tanto na religião quanto na música, demonstrado em seus concertos (ADENOT, 2008, p.244). Os símbolos, por sua vez, são fundamentais para manter em alerta o pensamento religioso, manifestados como materiais que têm a capacidade de durar, o que os mantém vivos nas consciências (ADENOT, 2008, p.242).

Além da dualidade entre sagrado e profano, outras supostas distinções marcam o que aqui estamos chamando de uma música mais próxima da animalidade e outra plena de humanização. Em *The social character of music*, Small (1987, p.25), destaca a prevalência do amor romântico na cultura europeia em detrimento do amor sexual e do desejo, contrapondo o que considera ser um realismo cru e vívido (“o cru e vívido realismo”⁶) característico da cultura africana e afro-americana. Essa diferenciação parece transparecer também nas dicotomias cultura e natureza, razão e instinto, que, em última análise, seriam desdobramento do limiar entre humanidade e animalidade.

Tudo se passa como se humanos cantassem ou próximos dos animais ou dos deuses ou predestinados. As vozes das catedrais se erguem no mesmo impulso com que os híbridos humano-animais, quase sempre monstruosos, são fincados no alto dos edifícios medievos. Ambos, cantos e gárgulas se positivam como estratégias de pedagogização e moralização da vida. Os cantos, suscitando o sublime e os bons sentimentos. As estruturas gargulídes, tornando evidentes a ruína de um humano que sucumbe à animalidade. Mas a música jamais pôde se restringir a uma estratégia de contenção. Ela serviria também aos mais diversos propósitos, desde o encantamento até a tortura.

A música reflete, como outros tantos supostos demarcadores da essência humana, uma distinção recorrente entre humano e animal, entre humanidade e bestialidade. Nos seminários tardios de Derrida, sintetizados no texto *A besta e o soberano*, é questionada uma analogia entre esses termos. Analogia, em uma relação de proporção, “múltipla e sobredeterminada”, que aproxima, ao mesmo tempo em que objetiva uma fronteira abissal, humano e animal. Reforço de uma oposição do homem ao animal: “heterogeneidade, desproporção entre o *homo politicus* autêntico e o animal aparentemente político, o soberano e o animal mais forte” (DERRIDA, 2016, p.33).

Por toda parte em que falarmos da besta e do soberano, teremos em vista uma analogia entre duas representações correntes (correntes, porquanto problemáticas, suspeitas, dignas de serem interrogadas) entre essa espécie de animalidade ou de vivente que nós chamamos de a “besta” ou que nós nos representamos como bestialidade de um lado, e, de outro, uma soberania que é na maioria das vezes representada como humana ou divina, antropto-teológica em verdade (DERRIDA, 2016, p.34).

6 “*the raw and vivid realism*” (SMALL, 1987, p.25).

Essa soberania está inscrita em uma lógica humana, a partir da linguagem humana nas categorias que Derrida cita como prefigurações zoológicas, biológicas, animais ou bestiais. Deslocada dessa lógica humana para a facticidade do vivente, que o humano mesmo é, a analogia se desnaturaliza: “é o vivente da própria vida que frustra a oposição entre a bestice e o seu contrário. [...] O vivente em geral que é ao mesmo tempo besta e não besta, idiota e artiloso, ingênuo e malandro” (DERRIDA, 2016, p.253). Aquém desse deslocamento, há o que Derrida chama de “primeiro lugar de decisão” como um limite demarcado na relação entre o próprio vivente dito animal e o próprio vivente dito humano: “a linguagem, do signo ou da palavra, da manifestação e da compreensão, da interpretação”. Baseados nesses supostos próprios do humano, atribuímos a condição de bestialidade aos animais. No entanto, no momento em que elabora essa acusação de bestialidade como uma avaliação sempre relativa, negativa, depreciativa, em *Points de suspension*, Derrida já havia tratado da ausência de equivalente geral puro, como operador de tradução sem resto dos termos bestice, besta, bestamente. Os termos podem estar ligados a diferentes sentidos como: idiota ou estúpido, significando um negativo de cidadão ou uma condição pré-política, sem laços ou relações; conotação da animalidade; nativo, cidadão simples ou homem ignorante; um efeito de malícia. Há sempre, portanto, na tradução desses termos “um resíduo de intraduzido e de intraduzível” (DERRIDA, 2016, p.251). Não havendo, portanto, como objetivar um único sentido do termo bestice, sendo o seu uso “não constativo, mas performativo”, qualquer avaliação do outro onde se aplique esse termo é indevida:

[...] Se cada ocorrência desse léxico corresponde a uma avaliação [pois *besta*, *bestice*, *bestamente*, é sempre o correlato axiológico de uma avaliação ela mesma sempre relativa, depreciativa, uma injúria, uma denúncia, uma ofensa irônica, etc.], pois bem, então não há equivalente geral que me permita dizer com todo rigor: eis aí o sentido objetivo e ideal disso que eu queria dizer ou fazer ou produzir performativamente essa avaliação, esse juízo de valor, essa acusação, essa *katêgoria*, essa denúncia, esse insulto e essa injúria” (DERRIDA, 2016, p.251).

A injúria da nomeação do outro visando a positivação da própria condição de humano é o ponto de partida das reflexões que o autor apresenta em seu outro texto *O animal que logo sou* (DERRIDA, 2011). Nomear o outro é uma forma de poder que visa a sua contenção em um lugar não mais compartilhável, estabelecendo-se o que ele denomina uma fronteira abissal entre o humano e o animal. Usa o termo *animot* como forma de destacar a ampla variedade de viventes não-humanos, reduzida em uma categoria única.

4 A música na fronteira animalidade-humanidade

Ocorre que as fronteiras são não mais que um recurso estratégico da consciência. Onde são projetados seus inquestionáveis limites, ela testemunha mobilidade e transposição. Basta considerarmos que diferentes povos lidam com cosmovisões perfeitamente distintas do pensamento ocidental, onde esses limites entre humanidade e animalidade se diluem na perspectiva dos viventes.

Do lugar da tradição filosófica ocidental, vislumbra-se a naturalização do que Derrida chama de “uma distinção dogmática entre a referência do ser humano que sou, um ser capaz de consciência, de linguagem, de uma relação com a morte como tal etc., e uma referência ao não humano, incapaz do *como tal* fenomenológico” (DERRIDA, 1992, p.283). De outro lado, para os povos ameríndios da Amazônia, segundo Viveiros de Castro (1996, p.88), não há algo como um conceito de animal genérico e o humano pode fazer a experiência do mundo na perspectiva de outras formas viventes, por admitirem a indiferenciação e não da essencialidade humana: “enquanto nós tendemos a conceber a ação de relacionar como um descarte das diferenças em favor das similaridades, o pensamento indígena vê o processo de um outro ângulo: o oposto da diferença não é a identidade, mas a indiferença” (VALENTIM, 2014, p.72).

Também para Descola, “diferentemente do dualismo moderno que distribui humanos e não humanos em dois domínios ontológicos mais ou menos estanques, as cosmologias amazônicas estabelecem uma diferença de grau, não de natureza, entre os homens, as plantas e os animais” (DESCOLA, 1998, p.26). Descola apresenta, como exemplo dessas cosmologias, os *Achuar* da Amazônia equatoriana, para os quais plantas e animais possuem uma faculdade similar à alma humana, dotando-os de intencionalidade e consciência, o que impede imediatamente a negação de pessoalidade aos viventes não humanos.

A possibilidade de comunicação e de transmutação entre diferentes viventes, prevista no perspectivismo, desconstrói a dicotomia entre natureza e cultura, ao mesmo tempo em que enfraquece a ideia de essência e de fundamento, tão caras ao pensamento ocidental. Na obra *Points de suspension*, Derrida já justificava sua cautela no uso do termo subjetividade por considerar que sempre reforçava a ideia dessa essencialidade humana por exclusão do animal:

Porque eu raramente falei de sujeito ou de subjetividade, mas unicamente, aqui ou ali, do “efeito da subjetividade”? Porque o discurso sobre o sujeito, mesmo onde ele reconhece a diferença, a inadequação, a deiscência na auto-afecção, etc., continua a ligar a subjetividade ao homem. Mesmo se reconhece que o animal é capaz de auto-afecção, esse discurso, obviamente, não lhe dá a

subjetividade – e este conceito então permanece marcado por todos os pressupostos que já vem sendo lembrados (DERRIDA, 1992, p.283).

Se ainda assim defendemos uma fronteira, temos que admitir que ela comporta instabilidades e comunicações. Repete-se aqui, de certo modo, a ideia de fronteira de Gruzinski (2012, p.43) como dimensão porosa, permeável, flexível, que pode ser deslocada, em uma ambiguidade acolhedora do real e do imaginário. Por consequência, “pensar o caos da fronteira e a lógica mestiça é desconfiar do conceito de cultura” (CASTRO, 2013, p.47), que reforça a ideia de permanência e impenetrabilidade. É nessa fronteira que tateamos a massa amorfa que nomeamos não humanidades, ainda que pressentindo sua participação em nossa própria natureza. Nessa fronteira elástica e indefinível, somos forçados a admitir que tudo o que julgamos próprio do homem pode escapar de nossos domínios. É nesse sentido que, repetimos aqui o já insinuado: “existe certamente uma música dos animais, por exemplo, os cantos de pássaros de uma mesma espécie que habitam lugares diferentes” (CASTRO, 2013, p.50).

5 O não-humano e a música

Há música no que é chamado tardiamente natureza, e mais originalmente *physis*, antes da instituição iu da sociedade (teses, nome, técnica) que chamamos de uma obra (composição) ou de uma tradição, ou de um gênero ou código? (DERRIDA, 2003, p.113)⁷.

O fato que música de baleias e humana tem muito em comum, mesmo que nossos caminhos evolutivos não tenham se cruzado por 60 milhões de anos, sugere que a música pode preceder os humanos – que ao invés de serem inventores da música, nós somos retardatários na cena musical (GRAY *et al*, 2001, p.53)⁸.

Derrida se pergunta se haveria música no que se convencionou chamar de natureza. O fato é que, quando falamos sobre música, imediatamente nos referimos à obra musical, encaminhando-nos, sem contorno, para aquilo que a música pode ser na dimensão humana. Mas, nessa dinâmica da representação, onde restariam as sonoridades originárias? Segundo Derrida, assumimos que o som bruto ou “a sonoridade emana das coisas não vivas, tais como o vento, o mar, os tremores da terra e até mesmo as meras

⁷ *Y a-t-il de la musique dans ce qu'on appelle tardivement la nature, et plus originairement la physis, avant cette chose d'institution ou de société (thésis, nomos, tékhne) qu'on appelle une oeuvre composée ou d'une tradition ou d'un genre ou d'un code?* (DERRIDA, 2003, p.113).

⁸ *The fact that whale and human music have so much in common even though our evolutionary paths have not intersected for 60 million years, suggests that music may predate humans—that rather than being the inventors of music, we are latecomers to the musical scene* (GRAY *et al*, 2001, p.53).

materialidades técnicas das máquinas abandonadas, não guiadas pelos vivos, tudo isso não pertence à música” (DERRIDA, 2003, p.113)⁹. É nesse sentido que Derrida formula três questões sobre a música: a questão da vida por oposição à morte, ou, se música pode ser produzida por um não vivente, por exemplo, por aparatos técnicos/máquinas; a questão da diferença interna da vida, vida dita animal, vida humana ou vida divina, ou, se a música é um “próprio do homem”; a questão da obra, ou, se existe música sem obra e uma obra sem técnica (DERRIDA, 2003, p.114). Essa última questão poderia ser traduzida no cotejamento com as indicações de Small, anteriormente apresentadas, a respeito da redução da música à dimensão da obra: Derrida estaria, nos seus termos, se perguntando se existiria música sem produção musical e, essa, sem técnica. Retomemos a defesa de Small: embora historiadores, musicólogos, teóricos e pensadores da estética concebam música como coisa, como obra musical, a maioria dos músicos do mundo não valorizam obras musicais, mas simplesmente tocam e cantam, baseando-se em melodias e ritmos lembrados e em seus próprios poderes de invenção. Nesse sentido, “a natureza e o significado fundamentais da música não estão em objetos, mas no trabalho musical, na ação, naquilo que as pessoas fazem” (SMALL, 1998, p.7-8)¹⁰.

Retomemos o texto de Derrida, que recuperará o pensamento hegeliano para destacar uma escuta não teórica do animal em sua alma natural e sensível (DERRIDA, 2003, p.117). Muitas especulações podem advir das questões por ele colocadas, em especial da segunda, que tem tomado a atenção de pesquisadores em diferentes áreas de conhecimento, desde os antropólogos que investigam a relação humano-animal em diferentes comunidades humanas, até os biólogos que tentam estudar as bases anatomofisiológicas e comportamentais de diferentes espécies animais, com o intuito de evidenciar as dimensões de composição e recepção das sonoridades que pudessem ser consideradas como musicais.

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

⁹ *La sonorité émanant de choses non vivantes, telles que le vent, la mer, les tremblements de terre, et même la pure matérialité technique de machines abandonnées à elles seules, non guidées pas des vivants, tout cela ne relève pas de la musique* (DERRIDA, 2003, p.113).

¹⁰ *The fundamental nature and meaning of music lie not in objects, not in musical works at all, but in action, in what people do* (SMALL, 1998, p.7-8).

Rodrigues (2008), em um texto que discute uma abordagem comparativa da fisiologia das estruturas morfológicas e comportamentais associadas à música, destaca que estruturas semelhantes presentes em diferentes espécies resultam não só uma competência para a linguagem como para a música. Cita a ideia de Pinker (1998, p.534), segundo a qual a música seria uma confecção rara, artesanalmente construída para agradar os pontos sensíveis de pelo menos seis de nossas faculdades mentais, entre as quais, a fala e a percepção do ambiente. Segundo Rodrigues (2008, p.15), a música tem estreitas e importantes relações com o funcionamento de diversos circuitos neurais: “estes não foram selecionados por vantagens adaptativas trazidas pela música, mas permitem, em última instância, sua criação e percepção”. Nesse sentido, destaca que a capacidade de discriminação de timbres tem a ver com a percepção ambiental e que o reconhecimento de sons complexos é importante também para diferenciar singulares vocalizações de animais na natureza, além da própria comunicação entre indivíduos. Encaminha: “se de fato a música tem envolvimento com tantos circuitos neurais, essa propriedade não pode ser uma exclusividade apenas da espécie humana, mas deve estar presente no cérebro de outros animais também” (RODRIGUES, 2008, p.15).

Buscando exemplificações nessa linha, o autor menciona: estudos recentes que evidenciam semelhanças entre a melodia do canto dos pássaros e as melodias produzidas pelo humano; pesquisas com baleias que podem produzir sons rítmicos, de forma semelhante a composições humanas, além de semelhanças explícitas com a criação musical humana, como o tamanho dos cantos, incorporação de elementos percussivos e intercalados com sons determinados, repetições semelhantes a rimas, uso de intervalos entre notas próximo aos empregados pelo humano, ainda que possuam extensão tonal que alcance sete oitavas musicais (RODRIGUES, 2008, p.16). Com relação aos pássaros, vale citar entre os comparativos apontados com música humana: mesmas variações rítmicas e relações tonais; presença de inversões de intervalos; troca de registro de tonalidade e retenção de uma determinada melodia.

No texto *La forme en musique*, Mâche dá importantes contribuições nesse sentido, ao discutir a busca incessante de critérios formais, ainda quando a música comporta instantes imprevisíveis que escapam a toda forma (MÂCHE, 2012, p.266). Para o autor, não se pode falar de formas musicais a partir de aproximações puramente cognitivistas ou escolásticas, que buscam a avaliação de atividades mentais e da análise de regras esquematizantes da composição focadas no academicismo, em detrimento da inovação (MÂCHE, 2012, p.269). É nesse contexto que apresenta sua atenção especial

voltada para os sinais dos animais que revelam, segundo ele, possíveis e perturbadores fenômenos de convergência ou homologia com a criação musical humana. Destaca a existência de vários pássaros cantores que podem ser reconhecidos como músicos, a partir de dois critérios: sonoridades cuja pureza faz lembrar instrumentos agudos como a flauta e o xilofone; procedimentos idênticos àqueles que as culturas musicais humanas sempre exploraram, como a organização de motivos que corresponde a uma sintaxe fundada em um jogo de repetições e variações, enriquecido com transposições, acelerações, ralentandos e ornamentações. A identificação da música animal se faz, segundo Mâche (2012, p.271), geralmente sem ambiguidade.

Mâche segue explorando, além das formas altamente variadas do canto individual e das diferenciações regionais de subespécies, variadas modalidades de repetição e uma curiosa capacidade de imitação interespecífica, marcada, algumas vezes, pelo que parece ser um princípio de alternância formal. Conduzindo, a partir dessa especulação, ao reconhecimento da produção sonora dos animais como produção musical: se os pássaros cantores fossem animais-máquinas (“*animaux-machines*”), a distinção dos elementos repetidos deveriam corresponder a leis puramente estatísticas; se são músicos, as modalidades de repetição podem ser interpretadas como escolhas específicas e individuais.

A organização da repetição segundo regras identificáveis permite comparar sons concernentes a fonemas e sua composição em uma sintaxe. Em vários casos, essa sintaxe supõe uma consciência ao menos rudimentar dos paradigmas que ela manipula (MÂCHE, 2012, p.274)¹¹.

Depois de destacar, adicionalmente, traços de tipo sociológicos na afinidade dos sinais animais com a música, como as polifonias (duos, trios e quartetos intra e interespecíficos, defende que, se considerarmos que as semelhanças entre sinais animais e músicas humanas devam constituir homologias, esses fenômenos convidam a reconhecermos uma verdadeira continuidade entre o humano e o animal, mesmo em um domínio cultural há muito tempo considerado privilégio humano, admitindo, assim, a emergência de fenômenos estéticos em não humanos (MÂCHE, 2012, p.268).

Merleau-Ponty discute a questão da animalidade nas obras *Conversas* (2004) e *A natureza* (2000). Em *O visível e o invisível* (1984) e na *Fenomenologia da percepção* (1999), inclui vários elementos pertinentes ao tema, como o conceito de mundo percebido. Em *Conversas*, enquanto compõe uma crítica à supressão do mundo vivido pre-

¹¹ C'est cette organisation de la répétition selon des règles repérables qui permet de comparer les sons concernés à des phonèmes et leur assemblage à une syntaxe. Dans plusieurs cas, cette syntaxe suppose une conscience au moins rudimentaire des paradigmes qu'elle manipule (MÂCHE, 2012, p.274).

tendida a partir do pensamento cartesiano, destaca que frequentamos o mundo sempre por meio de perspectivas que lhe escondem tanto quanto lhe revelam, “por meio do aspecto humano que qualquer coisa adquire perante um olhar humano” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.30). Por esse viés, chega ao tema do compartilhamento do mundo pelas categorias de viventes definidas pelos humanos a partir de algum princípio de exclusão: os animais; as crianças; os primitivos; os loucos. Seu esforço, a partir daí, é apontar para uma ressignificação do mundo e do próprio homem a partir dessas “formas extremas e aberrantes da vida e da consciência” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.30).

É na tensão desse espaço de ruptura que se busca as características fundamentadoras da distinção, como a capacidade de superar a pura vida orgânica, a razão, a linguagem, a possibilidade de formar mundo, etc. Definir o homem, a partir de uma superação do animal, pressupõe buscar nele aquilo que tem a mais, o que está indubitavelmente ausente nos animais. Jacob von Uexküll (1956) trouxe ideias que representaram a possibilidade de algum desajuste dessa lógica que atrela o conceito de animalidade sempre a um princípio de exclusão. Ao mostrar em detalhes alguns comportamentos animais, enfatizou que há mundos perfeitamente distintos definidos a partir da percepção de cada espécie. O mundo de uma determinada espécie é formado por uma rede íntima de relações entre o animal e seu ambiente – *Umwelt* – que envolve elementos de significação que são opacos ou velados a outras espécies. Não haveria na outridade animal uma falta, senão uma singularidade por vezes inacessível. O *Umwelt* é, nesse sentido, o ambiente onde se dão tais relações, possíveis pela capacidade de percepção (receptora) e de operação (efetora) de cada espécie.

Há um interessante elemento de distinção entre *Umwelt* de diferentes espécies: o tempo (*Merkzeit*). De acordo com T. Uexküll (2004), Jakob von Uexküll definiu o termo “momento” como o intervalo de tempo em que a diferença entre antes e depois não existe ainda. O menor tempo que o homem pode perceber é 1/18 de segundo, já o momento para o caracol é quatro vezes maior, e para o peixe-beta é três vezes menor (UEXKÜLL, 2004, p.25). Dessa forma, no *Umwelt* do caracol os movimentos ocorrem muito mais rapidamente do que para nós, enquanto no do peixe-beta eles ocorrem muito mais devagar.

O termo de Uexküll – *Umwelt* – é também revisitado por Agamben: “o ambiente que é constituído de uma série mais ou menos ampla de elementos que ele chama de ‘portadores de significados’ (*Bedeutungsträger*) ou de ‘marcas’ (*Merkmalträger*), que são os únicos que interessam ao animal” (AGAMBEN, 2013, p.69). Segundo Agamben,

Uexküll não atribuiu nenhum privilégio particular à nossa própria *Umwelt* que pode, inclusive, variar segundo o ponto de vista do qual a observamos.

A disposição do organismo orientada para os sinais do *Umwelt* é também a condição experimentada pelo humano com seu corpo. Se há alguma distinção possível entre animal humano e não humano, ela não está baseada na suspensão dessa condição em benefício da razão, mas em modos específicos de estar no *Umwelt*: “o homem não pode aparecer em sua diferença por adição da razão ao animal” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.345). É o próprio corpo do humano que, segundo Merleau-Ponty, fornece evidência dessa distinção: “a relação animal-homem não será hierarquia simples fundada em uma adição: já existirá uma outra maneira de ser corpo no homem” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.346). O corpo humano, se não está em um espaço exterior ao mundo fornecendo dados para uma ciência do mundo, possibilita uma consciência de abertura ao mundo, de dentro dele: “a carne do corpo nos faz compreender a carne do mundo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.351). A abertura do corpo no mundo é também abertura aos outros corpos: “assim como toco a minha mão tocante, percebo os outros como percipientes” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.352). O mesmo substrato da intercorporeidade: para animais humanos e não humanos, o corpo é como que um órgão do para-outrem.

Considerações finais

Essas considerações nos levam a pensar sobre um certo ocultamento de condições dadas no mundo factual que contrariam as práticas excludentes da natureza e da animalidade, que operamos com o intuito de firmar um lugar central para o humano. Rompemos com a animalidade no momento em que nos demos um nome e atribuímos características que supúnhamos essencialmente e exclusivamente humanas.

Nas margens da música, qualquer vivente, em tese, pode se anunciar ou se pôr à escuta. Nenhum humano pode pressupor ser o único vivente a transitar ativamente nesse espaço. Que se possa admitir a música como um fenômeno humano parece inquestionável. No entanto, restringi-la a esse fenômeno negando sua extensão a uma não-humanidade é uma incoerência, uma vez que tal restrição não passa de mais um mecanismo de positivação autorreferente sem fundamento. Para fazê-lo, seria necessário um alcance da consciência em mundos concretos não penetrados pela percepção humana, o que jamais foi possível. E é nesse sentido que a música não humana não é matéria de idealização, mistificação ou tematização metafísica, mas testemunho da

necessidade de descentramento da consciência e acolhimento do indeterminado e do compartilhamento entre viventes.

REFERÊNCIAS

ADENOT, Pauline. **Les musiciens d'orchestre**. De la vocation au désenchantement. Paris: L'Harmattan, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **O aberto: o homem e o animal**. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

BASTOS, Rafael J.M. Musicalidade e ambientalismo na redescoberta do Eldorado e do Caraíba: uma antropologia do encontro Raoni-Sting. **Revista de Antropologia**, São Paulo, Usp, v.39, n.1, pp.146-189, 1996.

_____. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. **Anuário Antropológico/93**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995. pp. 9-73.

CASTRO, Marcos C. Educação: o campo maior de aplicação da pesquisa em música. **Anais – Simpósio de Estética e Filosofia da Música**. Porto Alegre, v.1, n.1, pp.44-53, 2013.

CASTRO, Joana L. **O sistema numérico como agente de sensibilização á hierarquia do sistema tonal**. Aveiro, Portugal: Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de Aveiro, 2013. Dissertação de Mestrado.

D'AREZZO, Guido. Regule rithmice. In: INSTITUTE OF MEDIAEVAL MUSIC, **Guido D'Arezzo. Regule rithmice, Prologus in antiphonarium, and Epistola ad Michahehem**. Ottawa, Canada: Instituto de Mediaeval Music, 1999.

DERRIDA, Jacques. **A besta e o soberano** (Seminário): vol.1. Michel Lisse, Marie-Louise Mallet, Ginete Michaud (orgs). 1 ed. Rio de Janeiro: Via Verita, 2016.

_____. **O animal que logo sou**. 2.ed. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Ed.Unesp, 2011.

_____. Cette nuit dans la nuit de la nuit... **Rue Descartes**, n.42, Politiques de la communauté, pp.112-127, 2003. <http://www.jstor.org/stable/40978797>. [Consulta: 09 de novembro de 2015].

_____. **Points de suspension**. Entretiens. Elisabeth Weber (org). Paris: Galilée, 1992.

DESCOLA, Philippe. Estrutura ou sentimento: a relação com o animal na Amazônia. **Maná**, v.4, n.1, pp.23-45, 1998.

GOEHR, Lygia. 2012. **Music is marvelous, but not mysterious**. Interview. Aeon Media Group. Prod.Kellen Quin, Interv.Nigel Warburton, Ed.Adam D'Arpino. <https://aeon.co/videos/music-is-marvellous-but-not-mysterious-an-interview-with-lygia-goehr>. [Consulta: 12 de abril de 2019].

- _____. **The imaginary museum of musical works.** Oxford: Claredon Press, 1992.
- GRAY, P.M.; KRAUSE, B.; ATEMA, J.; PAYNE, R.; KRUMHANSL, C.; BAPTISTA, L. The Music of Nature and the Nature of Music. **Science**, v.291, n.5501, p.52-54, 2001.
- GRUZINSKI, Serge. **La pensée métisse.** Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2012.
- HODEIR, André. **As formas da música.** Lisboa: Edições 70, 2002.
- MÂCHE, François-Bernard. La forme en musique. In: CHANGEUX, Jean-Pierre (org). **La vie des formes et les formes de la vie.** Paris: Odile Jacob, pp.265-281, 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas.** Trad. F. Landa; E. Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **A Natureza: notas: cursos no Collège de France.** Anot. Dominique Séglaard. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. **Fenomenologia da percepção.** Trad. Carlos A. R. Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **O visível e o invisível.** Trad. José A. Gianotti e Armando M. Oliveira. São Paulo: Perspectiva. 1984.
- PICCHI, Achille G. A música e os inícios do homem. **Mimesis**, Bauru, v.29, n.2, pp.43-48, 2008.
- PINKER, S. **How the mind works.** 1.ed. London: Penguin Books, 1998.
- RODRIGUES, Felipe V. Fisiologia da música: uma abordagem comparativa. **Revista de Biologia**, v.2, pp.12-17, 2008.
- SEEGER, Anthony. Por que os índios Suyá cantam para suas irmãs? In: VELHO, G. (Org.) **Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- SMALL, Christopher. **Musicking: the meanings of performing and listening.** Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, p.1998.
- _____. The social character of music. In: Sociological review monograph 34. **Lost in music: culture, style and musical event.** London/New York: Avron Levine White, Routledge & Kegan Paul, 1987.
- SOUZA, Maria N.V. **A Evolução da Notação Musical do Ocidente na História do Livro até à Invenção da Imprensa.** Covilhã, Portugal: Departamento de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior, 2012. Dissertação de Mestrado.
- TOMÁS, Lia. **A procura da música sem sombra: Chabanon e a autonomia da música no século XVIII.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- UEXKÜLL, Jacob von. **Mondes animaux et monde humaines suivi de Théorie de La signification.** Illustrations de Georges Kriszat. Traduction et présentation de Philippe Muller. Paris: Éditions Denöel, 1956.
- UEXKÜLL, Thure von. A teoria da Umwelt de Jakob von Uexküll. **Galáxia**, n. 7, pp.19-48,

2004.

VALENTIM, Marco A. **Extramundandade e sobrenatureza:** para uma crítica da antropologia filosófica. In: I Encontro de Fenomenologia: Fenômeno/Mundo, Universidade Federal do Maranhão, São Luís/MA, 2013.

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

The Last Human *Thing?* – The Music Between Humanity and Animality

Abstract: The present text deals with the problem of the threshold between humanity and animality. After the discussions on language, the modulation of emotions, the consciousness of death and the rationality, is identified a rest that continues defended as an exclusively human characteristic: the music. The reflections presented begin with the dissociation between reproduction or imitation and production music, from an affirmation of D'Arezzo. The non-imitative character of music is approached referring to the thought of Chabanon. The distinction between bestiality and sovereignty of Derrida is discussed, followed by the concepts of *Unwelt* and perceived world.

Key-words: Animality; Humanity; Music; Indetermination.

Recebido em 19 de novembro de 2019

Aprovado em 07 de maio de 2020