

AS POSSÍVEIS CONTRIBUIÇÕES DE ROLAND BARTHES PARA A MUSICOLOGIA

Rafael Guedes Ramalho

O objetivo deste trabalho é identificar as possíveis contribuições de Roland Barthes para a musicologia (na linha de linguagem e estruturação musical), a partir dos seus ensaios sobre música reunidos em *O óbvio e o obtuso*.¹ A principal contribuição identificada é o fato de Barthes propor um discurso sobre música centrado na questão da significância musical (nível de sentido musical constituído do espelhamento de significantes musicais), o que lhe permite tratar de uma dimensão da atividade e da experiência musical nem sempre abordada pela musicologia. A viabilização de uma escuta da significância musical para o trabalho musicológico é aqui proposta a partir de: a) as analogias feitas por Barthes entre a escuta psicanalítica e a escuta musical; b) o referente corporal utilizado pelo autor no trabalho com a *Kreisleriana* de Schumann; c) o caráter metafórico do qual o discurso barthesiano se imbuí para abordar questões de significância musical.

APRESENTAÇÃO DO AUTOR

Dentre os principais pensadores franceses da 2ª metade do século XX, Roland Barthes situa-se numa práxis intelectual de difícil classificação, absorvendo as principais correntes de pensamento de sua época sem, contudo, deixar-se rotular como representante de alguma linha de pensamento específica. Suas influências mais importantes são: o marxismo, sobretudo através do teatro de Brecht; a psicanálise freudiana e lacaniana; e a lingüística de Saussure, que rendeu a Barthes os seus empreendimentos semiológicos, influenciados também pelo estruturalismo de Lévi-Strauss. Diferentes referenciais teóricos como estes servem a Barthes não como fins em si, mas como meios de refinar o seu trabalho com objetos de análise igualmente variados, como literatura (seu tema mais freqüente), fotografia, pintura, teatro, música, publicidade, moda.

¹ Barthes, R. *O Óbvio e o Obtuso*. São Paulo: Nova Fronteira, 1990.

Todavia, por trás dessa multiplicidade de metodologias e de objetos de estudo, que caracteriza sua escrita e dificulta a rotulação de seu trabalho, permanece um objeto de fascínio comum, que o seduziu do início ao fim de sua carreira: o fenômeno da significação. Seja através de um estruturalismo semiótico ou de uma sensibilidade psicanalítica, a intelectualidade barthesiana penetra nos mais diferentes textos (seja o texto literário, fotográfico, musical) para ler, em cada um deles, os muitos requintes da significação humana. Para Barthes, a significação é o fenômeno humano que permite olhar o mundo por uma perspectiva desprovida de qualquer metafísica, seja religiosa ou científica. Para alcançar uma postura verdadeiramente crítica e amorosa em relação a sua própria cultura, assim como ao que está para além dela, o autor necessita despir-se da herança milenar de uma metafísica primeiramente calcada em Deus e modernamente em preceitos científicos. Trabalhar com o fenômeno da significação – aquilo que não é dado nem como divino nem como cientificamente natural, mas que ao mesmo tempo possibilita o homem e a cultura – seria uma possibilidade de fazê-lo.

O DISCURSO DE BARTHES SOBRE MÚSICA: SIGNIFICÂNCIA MUSICAL

O principal mérito do discurso barthesiano sobre música é a maneira como o autor coloca frente a frente música e linguagem: a maneira como, no seu discurso, a música se apresenta à palavra e a palavra se apresenta à música. Em primeiro lugar, há o reconhecimento da dificuldade inerente à questão música X fala: “é muito difícil falar sobre música (...) é muito difícil conjugar a linguagem, que pertence à ordem do geral, e a música, que pertence à da diferença”.² Porém, o que esta dificuldade demanda não é tanto a criação de uma nova linguagem ou metalinguagem para a música, mas a mudança do “próprio objeto musical, tal como se apresenta à palavra: modificar seu nível de percepção ou de intelecção: deslocar a zona de contato entre a música e a linguagem”.³

É dessa mudança do objeto musical tal como se apresenta à palavra, desse deslocamento da zona de contato entre música e linguagem, que acreditamos resultar a principal contribuição de Barthes para a musicologia. A relevância desta contribuição consiste em: a) acolher a questão de como falar sobre música (um problema fundamental e inerente a qualquer prática musicológica) de maneira radical; b) tratar do problema de como falar sobre música enquanto uma questão de mudar o objeto musical tal como se apresenta à palavra, de deslocar a zona de contato entre

² Barthes, op. cit., p. 248.

³ Ibidem, p. 238.

música e linguagem; c) deslocar a zona de contato entre música e linguagem através do nível de sentido da significância.⁴

Compreende-se melhor o nível de sentido da significância diferenciando-o de dois outros níveis de sentido, o da comunicação e o da significação:

Parece-me que há três níveis de sentido a distinguir. Um nível informativo (...) este é o nível da *comunicação*. (...) Um nível simbólico: (...) este 2º nível em seu conjunto, é o da *significação* (...) É tudo? Não. (...) Leio e sou tomado por um evidente, errático e teimoso 3º sentido. Desconheço seu significado, pelo menos não consigo dar-lhe um nome. (...) Em oposição aos dois primeiros níveis, o da comunicação e o da significação, este terceiro nível é o da *significância*. (...) O sentido simbólico impõe-se a meu espírito por uma dupla determinação: ele é intencional e é tomado de uma espécie de léxico geral dos símbolos. (...) Propenho denominar este signo completo o *sentido óbvio*. (...) Quanto ao outro sentido, aquele que é “demais”, que se apresenta como um suplemento que minha inteligência não consegue absorver bem, simultaneamente teimoso e fugidio, proponho chamá-lo o *sentido obtuso*.⁵

Apesar de o nível da significância (o *sentido obtuso*) não ser colocado como um privilégio da música (pois é um potencial de todas as formas de expressão e percepção humanas), o autor deixa claro que, na música, este nível de sentido se impõe como em nenhuma outra arte ou forma de expressão. Isso fica mais claro no ensaio *A escuta* (1976), onde os três níveis de sentido, diferenciados na citação acima (comunicação, significação e significância), são entendidos a partir de três níveis de escuta: dos índices, dos signos e da significância: 1) Na escuta dos índices “nada distingue o animal do homem”, pois é aquela em que “o ser vivo dirige sua audição para índices”, para alertas sonoros que, selecionados e avaliados em uma “situação espaço-temporal”,⁶ revelam ora o perigo, ora a satisfação da necessidade; 2) A escuta dos signos “é uma decifração; o que se tenta captar pelo ouvido são signos; aqui é sem dúvida a vez do homem”,⁷ o lugar da cultura, da religião, e da linguagem, onde

⁴ Uma preocupação análoga com a relação entre música e linguagem é encontrada em Seeger, Charles, *Studies in musicology*, Los Angeles: University of California Press, 1977, p. 16, 112: *The core of the undertaking is the integration of speech knowledge in general and the speech knowledge of music [...] with the music knowledge of music. [...] To compensate for the inevitable bias of speech presentation, musicology must find, whenever it can, a bias of music presentation. As speech 'looks at' music, so, music must 'look at' speech.*

⁵ Barthes, op. cit., p. 45-47.

⁶ Ibidem, p. 217-218.

⁷ Ibid., p. 217.

a escuta é necessariamente mediada por determinados códigos; 3) diferentemente da escuta dos índices e dos signos,

Em terceiro lugar, o que é escutado (...) não é um significado, objeto de reconhecimento ou de decifração, é a própria dispersão, o espelhamento dos significantes, que voltam sem cessar, a uma escuta que, sem cessar, produz novos significantes sem que desapareça o sentido: esse fenômeno de espelhamento chama-se significância.⁸

Se “os sons não são signos”, a música “não é um sistema de signos” – não constitui um objeto de decifração e “não pertence ao regime semiótico”.⁹ Se o signo, na definição de Saussure que Barthes aproveita, é uma combinação de significado com significante,¹⁰ o que há na música é um jogo de espelhamento de significantes, sem significado. Daí o nível de sentido que orienta a escuta musical ser da ordem não da significação, mas da significância.

CONTRIBUIÇÕES DA ESCUTA PSICANALÍTICA

Como trabalhar com música a partir da escuta da significância? Como esta qualidade de escuta pode ser musicologicamente viável, operável? Nossa proposta é identificar quais são os atributos da escuta da significância e como eles podem ser absorvidos pela prática musicológica. Dada tal tarefa, o mais significativo de se notar é que a teorização mais ampla que Barthes faz da escuta da significância (encontrada em *A escuta*) tem como paradigma a escuta psicanalítica. Segundo o autor, a escuta psicanalítica é aquela que, modernamente, melhor pratica a escuta da significância, por não esperar “signos determinados, classificados: não aquilo que é dito ou emitido, mas aquele que fala, aquele que emite”. Uma escuta que se lança “sem cessar no jogo da transferência, de uma significância geral, que já não é concebível sem a intervenção do inconsciente”.¹¹ Diferenciando-se de uma escuta de índices ou de signos, e articulando-se num jogo de significantes “que circula, que permuta, que desagrega, por sua mobilidade, a malha estabelecida (...) imposta à palavra”,¹² a escuta psicanalíti-

⁸ Ibidem, p. 228.

⁹ Ibid., p. 275.

¹⁰ “O signo é, pois, composto de um significante e um significado. O plano dos significantes constitui o plano de expressão e o dos significados o plano de conteúdo” (Barthes, R. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1997).

¹¹ Barthes, op. cit., p. 217.

ca compartilha com a escuta musical do *status* de paradigma da escuta da significância. Contudo, é através da escuta psicanalítica que o autor melhor conceitualiza a escuta da significância. Assim, seguiremos o caminho de Barthes para, através da escuta psicanalítica, encontrarmos os atributos da escuta da significância que interessam à escuta musical e à prática musicológica.

Barthes descreve a escuta psicanalítica como uma atenção flutuante, como uma escuta flexível, entre o engajamento teórico e o deixar vir, que permite prestar ouvido à insistência singular de um elemento maior do inconsciente:

A originalidade da escuta psicanalítica consiste nesse movimento de vaivém que faz a ponte entre a neutralidade e o engajamento, a supressão de orientação e a teoria. (...) Desse deslocamento (...) nasce, para o psicanalista, algo como uma ressonância que lhe permite 'prestar ouvido' ao essencial: o essencial sendo não deixar passar despercebido (...) "o acesso à insistência singular e muito sensível de um elemento maior de seu inconsciente".¹³ O que é designado como um elemento maior que se entrega à escuta do psicanalista é um termo, uma palavra, um conjunto de letras que remetem a um movimento do corpo: um significante.¹⁴

Este estilo de escuta poderia ser assim transposto para a musicologia: uma escuta musicológica que, flexível num espaço intermediário entre a teoria musical e a singularidade de uma obra, permite prestar ouvido à insistência singular e muito sensível de um elemento maior do devir musical de uma obra: um significante musical, ou ainda, um conjunto de significantes musicais espelhados entre si de forma muito específica.

A escuta psicanalítica é localizada por Barthes no "movimento de vaivém" situado "na articulação entre o corpo e o discurso",¹⁵ de modo que "o que é oferecido para ser ouvido por essa escuta é (...) a trama inconsciente que associa o corpo como espaço de um discurso".¹⁶ Analogamente, uma escuta musicológica situada na articulação entre o corpo e o discurso estaria atenta à trama inconsciente que associa o corpo que ouve e/ou toca como espaço de um discurso musical.

¹² Ibidem, p. 228.

¹³ Citação de S. Leclair feita por Barthes, op. cit., p. 224, sem referência bibliográfica.

¹⁴ Ibid., p. 224-226.

¹⁵ Ibid., p. 225.

¹⁶ Citação de Denis Vasse feita por Barthes, op. cit., p. 225, sem referência bibliográfica.

O que é assim revelado é uma escuta não mais imediata, mas defasada, transplantada ao espaço de uma outra navegação (...) que é a narrativa, o canto não mais imediato, mas narrado. A narrativa, construção mediata, retardada: é o que pratica Freud ao descrever seus casos (...) obedecendo à própria teoria da nova escuta: o texto freudiano está carregado de imagens.

Em um trabalho análogo com uma obra musical, seria revelada uma escuta não mais imediata ou linear, mas uma construção mediata, retardada – uma narrativa musicológica. Uma narrativa que, para tratar desse nível de escuta, precisaria falar através de metáforas, de imagens musicais.

O REFERENTE CORPORAL

A proposta de escuta e discurso musicológico que fizemos a partir de *A escuta* encontra eco e aprofundamento em outro ensaio de Barthes, *Rasch* (1975), onde podemos observar o autor trabalhando diretamente com uma obra musical: a *Kreiseriana* de Schumann. Para falar das significâncias musicais da *Kreiseriana*, o autor se vale de uma narrativa (de uma construção mediata e carregada de imagens, como lhe sugere a práxis psicanalítica) muito específica: é uma narrativa que fala da maneira como o discurso musical se apropria do corpo – ou de como o corpo se apropria do discurso musical. *Rasch* é, então, onde podemos observar Barthes colocando em prática, com uma obra musical, o que ele teoriza em *A escuta*.

Ressaltamos dois termos-chave usados em *Rasch*: pulsação e figuras do corpo.

1) Pulsação

O uso que Barthes faz do termo pulsação difere do que se faz tradicionalmente em música, funcionando mais como a metáfora de uma experiência estética do que como um conceito de teoria musical. Correntemente, em música, chamamos de pulsação a cognição da unidade de tempo padrão de um texto musical pelo intérprete ou ouvinte; já para Barthes, “é necessário chamar pulsação a tudo o que faz mover-se rapidamente tal ou tal lugar do corpo”.¹⁷ Sua preocupação não é com a cognição das entidades abstratas da música (sejam entidades métricas, harmônicas, formais), mas com aquilo que a música tem de corporal, tanto para quem toca quanto para quem escuta – com aquilo que na música pulsa:

¹⁷ Barthes, op. cit., p. 269.

O texto musical não é seguido (com contrastes ou ampliações), é explosão: é um contínuo big-bang (...) é necessário que esse bater venha do interior do corpo (...) contra todo esse emotivo sensual que, simultaneamente por metonímia e antífrase, chamamos o 'coração'. Bater, pulsar, é o ato do coração, é o que se produz nesse espaço paradoxal do corpo: centralizado e descentralizado, líquido e contrátil, pulsional e moral. (...) Nas *Kreiserianas* de Schumann, na verdade não escuto nenhuma nota, nenhum tema, nenhum desenho, nenhuma gramática, nenhum sentido, nada do que permitiria reconstruir uma estrutura inteligível da obra. Não, o que escuto são pulsações: escuto o que pulsa no corpo, o que bate no corpo, ou melhor: esse corpo que bate.¹⁸

A proposta do autor não é reduzir a obra musical a uma experiência sonora indiferenciada e incognoscível, mas trabalhar com um nível de escuta que não pode ser traduzido por conceitos de teoria e análise musical: o nível da significância musical ou, mais especificamente, do “plano das pulsações”¹⁹ de uma obra. O trabalho de Barthes, em *Rasch*, é estudar como o plano das pulsações se organiza em uma peça, no caso, na *Kreiseriana*: “a interpretação resume-se no poder de ler os anagramas do texto schumanniano, fazer surgir sob a retórica tonal, rítmica, melódica, a rede das intensidades”.²⁰ O plano das pulsações de uma obra organiza-se anagramaticamente numa “rede de intensidades”, que surge sob uma determinada “retórica” musical (no caso, tonal, rítmica, melódica) sem ser esta retórica. Logo, apesar da rede de intensidades não existir separadamente da retórica, codificação ou sistematização musical que a encobre, não pode ser lida pelos parâmetros desta. Para atender à demanda desse nível de sentido musical, o musicólogo deve ser capaz de ler os anagramas formados pela trama de gestos e significantes musicais de uma obra; deve ser capaz de ler o texto musical, através do corpo e da imaginação, enquanto uma rede anagramática de pulsações. Para o autor, a música é a “arte das pulsações”.²¹

2) Figuras do corpo

De um lado temos a valoração da experiência corporal/significante da música, de outro a tentativa de encontrar o nível de sentido que estrutura e dá sentido a esta experiência. “Na articulação entre o corpo e o discurso”, o autor busca uma rede anagramática de pulsações musicais que nada mais é do que a “trama inconsciente

¹⁸ Barthes, op. cit., p. 265-267.

¹⁹ Ibidem, p. 268.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid., p. 272.

que associa o corpo como espaço de um discurso”²² musical. Assim, esta “trama” assume determinadas imagens corporais, determinadas figuras do corpo – o segundo termo chave usado por Barthes em *Rasch*, que queremos ressaltar. Uma figura do corpo é a precisão e a distinção com que a pulsação musical se liga aos movimentos sutis do corpo, a toda sua “cinestesia diferencial”.²³ Na citação seguinte, um exemplo de discurso barthesiano sobre música calcado nas figuras do corpo:

Existirá melhor maneira de sonhar o alongamento do que a 2ª K. ? Tudo concorre para isso: a forma melódica, a harmonia, aqui suspensiva, mais adiante pela extensão das linhas e das dissonâncias. Por vezes, o corpo ‘encolhe’ para, depois, alongar-se melhor: na 2ª K. ou no *intermezzo* dissimulado da 3ª, cujo alongamento faz variar – ou desabrochar, ou repousar? – o corpo atizado, tragado, revulso do início. O que faz o corpo quando enuncia (musicalmente)? Schumann responde: meu corpo pulsa, silencia, meu corpo explode, corta, ou, ao contrário e sem prevenir (é o sentido do *intermezzo*, que chega sempre como um ladrão), alonga-se, tece levemente (como o intermédio da 1ª K.). E, às vezes, até – por que não? – fala, declama, solta sua voz: fala, mas nada diz, porque do momento em que é musical, a palavra – ou seu substituto instrumental – já não é lingüística, mas corporal; diz apenas o seguinte, nada mais: meu corpo está em estado de palavra: quasi parlando. (...) Estas são as figuras do corpo (os “somatemas”), cuja malha forma a significância musical.²⁴

Através da metáfora corporal que orienta o pensamento de Barthes sobre música, encontramos a definição mais precisa e sintética de significância musical: a significância musical é a malha das figuras do corpo de uma obra. Pois “na música, campo de significância e não sistema de signos, (...) o referente é o corpo”.²⁵ Para o autor, a música é a “semântica do corpo musical”.²⁶

DISCURSO METAFÓRICO

Como falar de uma obra a partir do referente corporal? “Enquanto corpo, o texto musical está semeado de pedras: luto para encontrar uma linguagem, uma nomenclatura (...) Nem sempre consigo nomear essas figuras do corpo, que são

²² Eis a experiência musical daquilo que foi conceitualizado a partir da escuta psicanalítica.

²³ Barthes, op. cit., p. 269.

²⁴ Ibidem, p. 270-271.

²⁵ Ibid., p. 272.

²⁶ Ibid.

figuras musicais”.²⁷ Para lidar com tal desafio, “é necessário um poder metafórico (como diria meu corpo senão em imagens?) (...) apenas a metáfora é exata”.²⁸ Como falar de *significância musical*, como falar da arte das pulsações, como falar da semântica do corpo musical, senão através de um discurso metafórico, de uma narrativa de imagens?

Entendemos que as figuras do corpo, como o alongamento e o encolhimento da 2ª *Kreiseriana*, não são conceitos (elaborados a partir de um literalismo seja empirista ou semiológico), mas imagens e metáforas corpóreo-musicais, ou, nas palavras do próprio autor, “quimeras corporais”, “seres musicais”.²⁹ Metáforas capazes de corporificar, em linguagem verbal, os seres musicais que intermedeiam música e corpo: uma música que não significa nada (pois é da ordem da significância e por isso não atende às demandas da significação) e um corpo impregnado de desejo (que é apropriado e se apropria da música como uma escritura do gozo, da fruição – um corpo psicanalítico). Do encontro dessas duas instâncias nasce a significância musical:

A significância musical, de maneira muito mais clara do que a significação lingüística, está impregnada de desejo. No caso de Schumann, por exemplo, a ordem das pulsações é rapsódica (há um tecido intercalado de *intermezzi*): a sintaxe das *Kreiserianas* é a sintaxe do *patchwork*: o corpo, se assim podemos dizer, acumula seu desgaste, a significância tem a rapidez e a soberania de uma economia que se está destruindo; é, pois, objeto de uma semi-análise, de uma semiologia segunda, a semiologia do corpo em estado de música.³⁰

Do encontro entre uma música que não significa nada e um corpo impregnado de desejo, nasce a significância musical como uma “semiologia do corpo em estado de música”. Ora, a “semiologia do corpo em estado de música” não é uma semiologia *stricto sensu* e sim uma metáfora.³¹ Uma metáfora que, obtusamente,³² se apropria da semiologia para falar de algo que a semiologia não abarca: “a partir daí [da significância musical], já não há gramática, já não há semiologia musical: vinda da aná-

²⁷ Ibid., p. 271.

²⁸ Ibid., p. 272.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid., p. 275.

³¹ Efetivamente, todos os termos de origem lingüística ou semiológica que o autor aplica à música em *O óbvio e o obtuso* (“significante”, “significância musical”, “rede anagramática”, “semântica do corpo musical”) funcionam como metáforas ou, pelo menos, possuem um caráter metafórico que transgride e perverte os conceitos da semiologia.

³² Fazendo referência ao “sentido obtuso” tal como postulado pelo autor.

lise profissional – localização e agenciamento dos “temas”, “células”, “frases” – correria o risco de passar ao lado do corpo”.³³ Na música (senão em tantas outras formas de expressão), o autor encontra e ultrapassa as fronteiras da disciplina que ele próprio tomou como um dos principais instrumentos metodológicos de sua produção intelectual: a semiologia.

A semiologia do corpo em estado de música é a práxis metafórica da significância musical, esta que se constitui da malha das figuras do corpo de uma obra, figuras que só podem ser nomeadas pela metáfora. Esta é a lógica barthesiana que nos sugere um “discurso do valor”, um “discurso amoroso” sobre música:

A música, como a significância, não depende de nenhuma metalinguagem, e sim de um discurso do valor, do elogio, de um discurso amoroso: toda relação bem-sucedida – bem-sucedida porque consegue dizer o implícito sem o articular, a deixar de lado a articulação sem cair na censura do desejo ou da sublimação do indizível – pode ser chamada musical. Há coisas que só valem por sua força metafórica; talvez seja este o valor da música: ser uma boa metáfora.³⁴

O valor da música é metafórico e exige uma musicologia metafórica como a de Barthes: onde a metáfora ocupa um lugar não de ornamentação lingüística, mas de força motriz do seu próprio discurso; um lugar não de representação, mas de imanência da complexidade estético-musical de uma obra.

SÍNTESE DAS CONTRIBUIÇÕES

Podemos sintetizar as contribuições de Barthes para musicologia em três níveis:

1) Musicologia e crítica.

Segundo Joseph Kerman, o musicólogo inglês:³⁵

³³ Barthes, *op. cit.*, p. 271. Ver também p. 272: “A semiologia clássica quase não se interessou pelo referente [corporal]; o que era possível (e, sem dúvida, necessário), já que no texto articulado está sempre presente a tela do significado. Mas na música, campo de significância e não sistema de signos, o referente é inesquecível, pois, aqui, o referente é o corpo. O corpo se faz música pelo significante”.

³⁴ *Ibidem*, p. 252.

³⁵ Kerman, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 8-10.

A crítica – o estudo do significado e do valor das obras de arte – não figura nos programas explícitos de musicologia ou teoria. (...) Nos círculos acadêmico-musicais, o termo “crítica” é (...) alvo de suspicácia. A crítica musical séria – crítica da música acadêmica se preferem – não existe como disciplina que, por um lado, se equipare à musicologia e à teoria musical ou, por outro, à crítica literária e de arte. (...) De fato, quase todos os pensadores musicais estão muito aquém das ‘locomotivas’ mais recentes da vida intelectual em geral.

Barthes é um exemplo de uma “locomotiva” intelectual do século XX que inclui a música no *corpus* de suas pesquisas. Sua crítica musical está à altura do pensamento contemporâneo mais sofisticado, inclusive pela sua capacidade de criticá-lo (por exemplo, quando já na década de 70 aponta as limitações de uma semiologia musical). Ter o instrumental crítico de seu pensamento como uma possibilidade do pensamento musicológico acadêmico, seria uma maneira de suprir a carência de uma “musicologia crítica”, tal como identificada por Kerman.³⁶

2) Musicologia e psicanálise

Ao identificar na escuta musical a mesma forma arquetípica de escuta da psicanálise, o autor coloca escuta musical e escuta psicanalítica no mesmo patamar. Esta simpatia entre música e psicanálise tem conseqüências maiores do que abrir vasos comunicantes entre as duas atividades. Trata-se da contribuição de um discurso sobre música que ganha a mesma qualidade ou valor de profundidade que tem a psicanálise ou, como também é chamada, a psicologia profunda. Se falar sobre música é o que faz a musicologia, em Barthes imaginamos a possibilidade de uma musicologia profunda.

3) Musicologia e significância musical

Pensar a partir da perspectiva da significância musical confere ao trabalho musicológico mais fidelidade e penetração estética à singularidade musical de uma obra, do que a terminologia genérica da teoria musical o faz. Pois enquanto a terminolo-

³⁶ A proposta de uma musicologia que assumisse o “discurso da diferença”, o “discurso da avaliação”: “Sobre a música, o único discurso possível é o discurso da diferença – da avaliação. Do momento em que nos falamos da música – ou de tal música – como um valor em si, ou, ao contrário – mas, é a mesma coisa – (...) como um valor para todos – (...) sentimos que uma espécie de capa ideológica cai sobre a matéria mais preciosa da avaliação, a música: é o ‘comentário’. Por ser o comentário insuportável, vemos que a música impõe-nos a avaliação, impõe-nos a diferença – a não ser que optemos pelo discurso inútil, o discurso da música em si ou da música para todos.” (Barthes, op. cit., p. 247).

gia “pertence à ordem do geral”, a música “pertence à da diferença”. Ao apresentar à palavra um outro objeto musical – a significância – o autor acolhe e potencializa essa diferença, ao invés de enfraquecê-la, decodificando-a em um jargão analítico. A significância musical, enquanto a diferença e a fruição estética de uma obra, se apresenta à palavra ao mesmo tempo em que é acolhida por um discurso que, por ser mais flexível à sua singularidade musical, é também mais preciso ao descrevê-la: eis o reconhecimento do discurso metafórico como válido e necessário ao discurso sobre música – “apenas a metáfora é exata”. Se o discurso metafórico permite maior flexibilidade e precisão à singularidade musical de uma obra, podemos dizer que a contribuição de Barthes para a musicologia é da ordem da pertinência musicológica à singularidade estética.

Não se trata de negar o legado da teoria musical, mas de saber do que ele dá conta ou não, a respeito da experiência estético-musical em toda sua complexidade. Levando em consideração o reconhecimento de Kerman,³⁷ de que os musicólogos são admirados “pelos fatos que conhecem a respeito da música”, mas não “por sua compreensão da música como experiência estética”, vemos em Barthes uma forma de abordar um nível da complexidade estética da música que os métodos analíticos ou históricos da musicologia normalmente não abarcam. Para a musicologia da linha de linguagem e estruturação musical (à qual este trabalho se dedica), o autor oferece um *koan*: a música não é uma linguagem, mas uma “qualidade de linguagem”:

Qualidade que em nada depende das ciências da linguagem, pois, ao tornar-se qualidade, o que é promovido, na linguagem, é aquilo que não é dito, não é articulado pela linguagem. (...) A música é, ao mesmo tempo, o expresso e o explícito do texto: é o que é pronunciado, mas não é articulado, é aquilo que está simultaneamente fora do sentido e do sem-sentido, inteiro nesta significância.³⁸

³⁷ Kerman, op. cit., p. 2.

³⁸ Barthes, op. cit., p. 252.