

**COLÉGIO PEDRO II
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA,
EXTENSÃO E CULTURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LATO SENSU – CURSO
DE ESPECIALIZAÇÃO EM PRÁTICAS MUSICAIS NA
EDUCAÇÃO BÁSICA**

Matheus Felipe Mattos Brandão da Costa

DO INEFÁVEL E DO ENCANTAMENTO:
Considerações sobre a música para além da linguagem

Rio de Janeiro
2025

Matheus Felipe Mattos Brandão da Costa

DO INEFÁVEL E DO ENCANTAMENTO:

Considerações sobre a música para além da linguagem

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Práticas Musicais na Educação Básica/ EaD, ofertado pela Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura do Colégio Pedro II, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Práticas Musicais na Educação Básica.

Orientador: Prof. Me. Samuel de Andrade Gomes

Rio de Janeiro

2025

COLÉGIO PEDRO II

PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA, EXTENSÃO E CULTURA

BIBLIOTECA PROFESSORA SILVIA BECHER

CATALOGAÇÃO NA FONTE

C838 Costa, Matheus Felipe Mattos Brandão da
Do inefável e do encantamento : considerações sobre a música para além da linguagem / Matheus Felipe Mattos Brandão da Costa. - Rio de Janeiro, 2025.

66 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Práticas Musicais na Educação Básica) – Colégio Pedro II, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura.

Orientador: Samuel de Andrade Gomes.

1. Educação Musical - Estudo e ensino. 2. Música e filosofia. 3. Música e linguagem. 4. Educação infantil. 5. Expressão. 6. Emoções na música. I. Gomes, Samuel de Andrade. II. Colégio Pedro II. III. Título.

CDD 780.7

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Simone Alves – CRB-7: 5692.

Matheus Felipe Mattos Brandão da Costa

DO INEFÁVEL E DO ENCANTAMENTO:

Considerações sobre a música para além da linguagem

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Práticas Musicais na Educação Básica/ EaD, ofertado pela Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura do Colégio Pedro II, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Práticas Musicais na Educação Básica.

Aprovado em 27 de junho de 2025.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Me. Samuel de Andrade Gomes

EPMEB - CPII

Orientador

Profa. Dra. Vanessa Weber de Castro

EPMEB - CPII

Prof. Dr. Celso Garcia de Araújo Ramalho

PPGM - UNIRIO

Rio de Janeiro

2025

À minha bisavó, Regina Mattos (*in memoriam*), por
aquele sorriso.
A expressividade superou a perda dos
movimentos e abrilhantou o que seria apenas mais
um relato do meu dia com as crianças na escola.
Você me ensinou o que é um gesto de amor.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Samuel de Andrade Gomes, pela gentileza, compreensão e solicitude — e, mais que isso, pela amizade. Obrigado por me confiar a liberdade para que eu explorasse minhas afinidades e por incentivar a elaboração das minhas ideias, enquanto oferecia uma supervisão atenciosa e diversas estratégias que aprimoraram a estruturação e a objetividade do trabalho.

A Celso Ramalho, Anna Fonseca, Vanessa Weber e João Lanzillotti — pessoas que admiro e que são norteadoras do meu caminhar — por me oferecerem tão qualificada leitura, tão prezada escuta. É bastante especial poder contar com a vossa apreciação.

A Clovis Gontijo, pela graça de sua amizade. Obrigado pela revisão primorosa e, como um todo, pela disponibilidade, generosidade, por acompanhar e contribuir de formas tão significantes para o meu desenvolvimento como pesquisador e como ser humano.

A Laura Costa, meu amor, pela dádiva de sua encantadora companhia.

A toda minha família, em especial João Mattos, meu bisavô, por me ensinar meu primeiro instrumento — o assobio; Simone Brandão, minha mãe, pela vida e por me carregar tantas vezes, desde tempos imemoriais; Vera Mattos, minha avó, pelo afeto e por me recarregar constantemente com as melhores energias; Christian Costa, meu pai, pela sua contagiante e valiosa presença.

A Bruno Ferrão, por uma revisão tão cuidadosa e construtiva.

Ao amigo-irmão Igor Rapelo, por termos descoberto juntos o que é infância.

À querida amiga Naiara Barrozo, por poder contar contigo. Pelas palavras sinceras e por ser uma referência para mim.

Aos queridos amigos Bruno Ferreira, Isabella Carvalho, Thiago Terra e Sidney Sohn — meus companheiros de banda e nosso produtor — pela compreensão e por esse obrar em parceria fraternal com pessoas que tanto estimo.

Aos professores e colegas do curso por terem me proporcionado inúmeros aprendizados num ambiente tão alegre e acolhedor. Foi uma honra estudar com pessoas admiráveis: inteligentes, talentosas e gentis. Pudemos cultivar conexões autênticas e compartilhar vivências das quais sempre me lembrarei com muito carinho.

Às fascinantes crianças que me elegeram Tio Matheus, Tio Tatheus, Tio da Música, Tio-Violão, Tio-Pai.

As coisas em geral não são tão fáceis de apreender e dizer como normalmente nos querem levar a acreditar; a maioria dos acontecimentos é indizível, realiza-se em um espaço em que nunca uma palavra penetrou, e mais indizíveis do que todos os acontecimentos são as obras de arte, existências misteriosas, cuja vida perdura ao lado da nossa, que passa.
(Rilke, 2009, p. 22-23)

RESUMO

COSTA, Matheus Felipe Mattos Brandão da. **Do Inefável e do Encantamento: Considerações sobre a Música para além da Linguagem.** 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Práticas Musicais na Educação Básica) — Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura, Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, 2025.

Este trabalho aborda o acontecimento musical em sua natureza inefável. Foi realizada uma pesquisa exploratória de caráter qualitativo por meio da revisão bibliográfica de textos que examinam a música sob um viés filosófico, isto é, que a pensam naquilo que essencialmente a constitui. O estudo objetiva a investigação da possibilidade de a música não se esgotar na ideia de linguagem, buscando compreender o caráter expressivo da música a partir de sua concepção simbólica, descrever a experiência musical com base em uma abordagem filosófica da inefabilidade e do encantamento, e, por fim, promover uma educação musical imersiva que ressalte a espontaneidade do encanto. Quanto à fundamentação teórica, a pesquisa partiu da compreensão de música como discurso em Keith Swanwick (2003, 2014), explorando as suas bases na ideia de forma expressiva proposta por Susanne Langer (1950, 1951, 1953, 1957, 1967), para chegar às noções de inefável e encanto encontradas no pensamento estético de Vladimir Jankélévitch (2018, 2021), bem como a uma leitura empreendida por Jorge Larrosa (2017) da educação como acolhida da novidade radical. Constatou-se que a arte sonora ultrapassa a mera concatenação, a referencialidade restritiva e as acomodações convencionais típicas da linguagem. Verificou-se que a educação infantil se destaca como singular oportunidade de cultivar o encanto, poder característico da música. Nessa sintonia, uma educação musical menos pretensiosa e mais inocente revelou-se um importante compromisso que intensifica a operação contagiante da música — encantamento irresistível, fruto de serena cooperação.

Palavras-chave: inefável; encantamento; linguagem musical; educação musical.

ABSTRACT

COSTA, Matheus Felipe Mattos Brandão da. **On the Ineffable and the Enchantment: Considerations on Music beyond Language.** 2025. Final Project (Specialization in Musical Practices in Basic Education) — Dean's Office for Postgraduate Studies, Research, Extension and Culture, Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, 2025.

This work approaches the musical event in its ineffable nature. An exploratory qualitative study was conducted through a bibliographic review of texts which examine music from a philosophical perspective — namely, texts which reflect on what essentially constitutes it. The study aims to explore the possibility in which music is not referred only as a concept of language, seeking to comprehend music's expressive character from its symbolic conception, to describe musical experience from a philosophical approach to ineffability and enchantment, and lastly, to promote an immersive music education which highlights the spontaneity of enchantment. The theoretical basis begins with Keith Swanwick's (2003, 2014) understanding music as discourse, exploring its roots in Susanne Langer's (1950, 1951, 1953, 1957, 1967) idea of expressive form, leading to the notions of ineffable and enchantment found in the aesthetic thought of Vladimir Jankélévitch (2018, 2021), as well as to Jorge Larrosa's (2017) interpretation of education as a radical novelty. It was found that the art of sound goes beyond mere concatenation, restrictive referentiality, and the conventional accommodations which are typical of language. It was observed that early childhood education stands out as a unique opportunity to cultivate enchantment — a characteristic power of music. In this harmony, a less pretentious and more innocent musical education revealed itself as an important commitment that intensifies music's contagious operation — an irresistible enchantment which comes from serene cooperation.

Keywords: ineffable; enchantment; musical language; musical education.

LISTA DE FIGURAS (ILUSTRAÇÕES)

Figura 1 – O Sol	14
Figura 2 – O Grito	24
Figura 3 – Escultura de VIBRA: Estaciones Sonoras	53

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	MÚSICA PARA ALÉM DA LINGUAGEM	19
2.1	Música como Forma Expressiva	20
2.2	Música como Inefável.....	32
2.3	Música como Encantamento	41
3	DESDOBRAMENTOS EDUCATIVOS.....	48
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
	REFERÊNCIAS	63

1 INTRODUÇÃO

Quando se busca entender um acontecimento musical, a analogia mais comumente utilizada é a da linguagem discursiva. Se falta coesão ao som de uma banda, julgamos que os músicos não devem estar se entendendo ou falando a mesma língua. Quando os estudantes se desviam ou contrariam as expectativas do professor de música, inferimos que houve falta ou falha de comunicação.

A ilustração do evento musical como uma interação dialógica dá conta da naturalidade que experimentamos ao fazer música e da tendência quase instintiva em preenchermos a nós mesmos e os arredores com as mais diversas sonoridades. Fazer música, então, seria como falar, e, para conversar, é preciso que nos façamos entender. Tem que haver sentido.

Assim, frequentemente se considera que tanto melhores serão as músicas ou as aulas de música quanto maior for a clareza ou a quantidade de informação transmitida em um tempo limitado. O músico ou o educador musical assume a forma de um orador que oscila entre um indigente falou-tudo-e-não-disse-nada e um admirável, virtuosístico falou-e-disse.

Destaca-se a figura do *entertainer*, professor-animador, um fenômeno recorrente em diversas disciplinas e que ganha contornos particularmente dramáticos quando tratamos das aulas de educação musical. A alegria e o brincar, componentes essenciais da aprendizagem, acabam sendo embalados, comprimidos e oferecidos como pílulas de um divertimento que é, na verdade, dispersão. E o curso pedagógico termina por se represar em passatempo, entretenimento superficial.

No entanto, ainda que não caiamos nas tentações da retórica — resistindo às facilidades e floreios de um ensino apelativo —, é necessário que problematizemos o paralelismo entre música e linguagem, o que se mostra um desafio logo de início. É que o espelhamento entre essas instâncias é bastante conveniente para uma apropriação mais prática dos saberes.

A linguagem é habitualmente o domínio das correspondências garantidas, e, se a música for tomada como algo equivalente, o que se assegura é que haja um sentido fixo, um ponto de referência que organiza e orienta a pluralidade de eventos musicais. Assim, dois integrantes de um grupo podem concordar que um tom maior é o mais apropriado para sua canção alegre, vibrante. Da mesma forma, o professor se sente no dever de corrigir o aluno que toca forte ao longo de uma música calma.

Apesar disso, qual não será a surpresa de um docente convicto das convenções ao lidar com uma criança? A não ser que se muna de precaução, permanecendo blindado contra os acasos, revestido com a sua couraça — um “rinoceronte na sala de aula” (Schafer, 2011, p. 270) —, ele descobrirá cedo ou tarde que um acorde menor não precisa ser triste e que um simples arpejo maior, tocado de certa maneira, pode despertar um pranto sem porquê, um inconsolável sem-para-quê. Assim, por exemplo, a saudade da mãe e a preocupação insistente com o momento em que a aula vai acabar podem se revelar ressonância da nostalgia e repercussão da finitude.

Quando nos permitimos ser pegos desprevenidos, abre-se a possibilidade de uma aproximação menos rígida entre música e linguagem, fazendo ressoar as suas potencialidades expressivas. E uma leitura cuidadosa do educador musical Keith Swanwick certamente surpreenderá aqueles que — como o autor do presente trabalho —, ao se depararem com sua definição de música como discurso, acreditavam que o educador inglês defenderia uma ideia restritiva de arte enquanto comunicação de sentidos convencionais.

As compreensões de Swanwick assumem a música em seu caráter dinâmico, a partir de uma organização fundamental que está desvinculada de comprometimentos utilitários. Os processos musicais são destacados por sua virtualidade, mas as novas conexões e transformações produzem incessantes ressignificações que remetem sobretudo às dinâmicas da própria vida.

Susanne Langer, considerada por Swanwick como uma de suas principais referências, foi a autora cujo estudo se mostrou indispensável para este trabalho, com o intuito de compreender melhor algumas noções utilizadas pelo pesquisador inglês. A estadunidense sustenta o entendimento da música como atividade simbólica, intrinsecamente significativa.

Não se trata de lançar uma âncora, de se reportar fixamente a conteúdos externos, nem é como se a expressão musical funcionasse ao modo de um espremedor de sensações, empreendendo uma mera reatividade emotiva. O que Langer nos possibilita é pensar o fundamento da música enquanto articulação de formas, expressividade a partir de similitudes, congruências entre os padrões de ocorrências das sonoridades e da senciência humana.

Para além de informação, de conformidade às atribuições convencionais, o que acontece é uma interatividade imediata, recurso intuitivo que conecta instâncias que

aparentemente não teriam qualquer relação. Afinal, como explicar a generosa variedade de humores que nos tomam ao acompanhar os passeios e insinuações de uma melodia caprichosa? É gratuito, injustificado, imerecido!

Faltam palavras, ou sobram palavras, para dizer o que se passa. Falamos muito sem que nada ainda se tenha dito, proclamando sobretudo a indizibilidade do que permanece por dizer. O que passa leva um tanto de nós, cessa um tanto de tudo, nos deixa com quase nada e, no entanto, ainda que não saibamos exatamente o que ocorreu, nem como se deu, sabemos que algo tem acontecido.

Nada melhor, nesse caso, do que a companhia de Vladimir Jankélévitch. O filósofo francês nos conduz por esse percurso em que nos deparamos com eventos fugazes ao mesmo tempo que nos lembra de que as miudezas, as supostas insignificâncias são aquilo que mais merece ser pensado.

É preciso atentar para o fato de que quase-nada não é nada: embora a música escape às delimitações e desvaneça ao toque, parece ainda ser possível conceber um instante, um limiar de contato: presente gracioso que nos brinda com a singela apreciação. Não se trata de premiação garantida, nem interdição absoluta, e sim de uma fresta, simples ocasião que chega para aqueles que sabem com ela se aconchegar.

Não raro os acontecimentos mais tocantes são os mais sutis. Nesse sentido, há uma vivência em sala de aula de que me recordo em especial. Um aluno, Miguel¹, tendo por volta de dois anos, me chamava a atenção por não se movimentar tanto quanto os seus coleguinhos. Enquanto o restante da turma do Mini Maternal se esticava para alcançar os instrumentos, engatinhava pela sala e se sacodia energicamente, Miguel permanecia praticamente imóvel, com uma serenidade invejável.

Seu olhar, entretanto, era pura vitalidade. Desde o momento em que eu pisava na sala até o fechamento da porta na saída, seus olhos me acompanhavam com um interesse constante. Era como se mergulhassem fundo tranquilamente, como se aquela conexão lhe fosse tão natural quanto respirar.

Porém, não era eu o autor do elo que havia se estabelecido entre nós. Mal sabia ou pressentia que não era alguma espécie de preparo, mas antes o desamparo e o desajeitamento que me irmanavam com meu companheiro. O fato é que entre nós,

¹ Nome fictício.

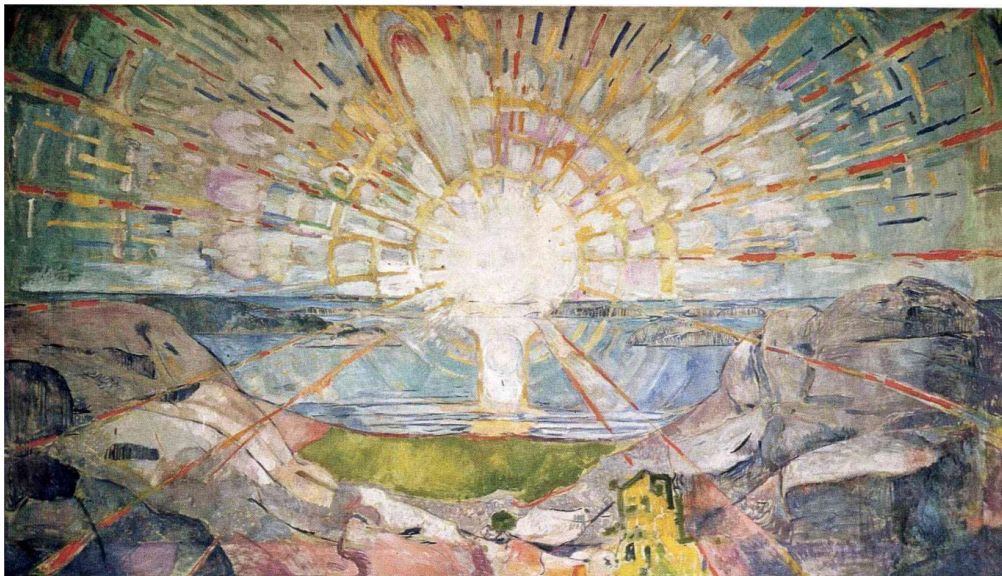
e ao redor, e vindo de dentro, havia se instaurado uma terceira não-pessoa, uma presença difusa, detalhe inapreensível.

Também não parecia ser curiosidade, busca por saciedade, aquilo que me olhava por trás das janelas daquela face, mas antes uma disposição, um estar-tomado e envolvido, co-movido: encantado. Um não-sei-quê tinha ocorrido, repentinamente transcorrido, levando consigo Miguel e tio Matheus, embora tão logo os houvesse deixado. A música, acontecimento encantatório, nos havia contagiado.

E, como não raro os eventos mais memoráveis são os menos capturáveis ou armazenáveis, os registros fotográficos ou mesmo videográficos das aulas nunca me pareceram fazer jus à riqueza inacumulável, embora sempre renovável, de nossas tão singulares experiências.

Da mesma forma, não se pode encontrar o poente — ou a aurora — de Edvard Munch em nenhuma das melhores fotos já tiradas, naquelas com a maior definição, em que foram realizados os mais finos ajustes. As pinceladas tocaram — foram tocadas por — algo que nossos mecanismos não podem capturar e que não podemos senão espiar em seus quadros. E são todos os ocasos que nos tocam de alguma forma — os que presenciamos, os que não vimos e os que jamais veremos —, irrepetíveis em sua preciosidade infinita, quando nosso peito se aquece com a entrevisão de *O Sol*.

Figura 1 – O Sol



Fonte: Munch, 1911.

Sendo, de todas as artes, a menos palpável e a mais íntima, a música nos interpela com a condição de que não confinemos seu chamado no âmbito da

comunicação. Assim como quem faz música não precisa querer dizer nada com isso, quem dá aulas de música terá que lidar com dolorosas frustrações se pretender transmitir como um dado aquilo que não se pode saber senão aproximativamente, já que se trata de algo que por sua própria natureza lhe escapa.

Quando a educação musical é instrumentalizada, a espontaneidade pode ser sufocada pela extração de utilidade, pela busca de fórmulas e receitas. Nesse caso, as questões mais instigantes se tornam problemas a serem resolvidos, ou então linhas, itens e seções de um planejamento intransigente, bem como justificativas para a formatação em um currículo abstrato que exige adequação às suas grades.

A conversão dos meios em fins transformaria o manancial criativo em um pântano: contenção de ideias, coleção de dados e acúmulo de informação com foco na produtividade. O professor encarnaria um manual e incorporaria a demanda por velocidade de processamento, sem perda de tempo — um tempo quantizado, quantificado, controlável —, em nome da eficácia mecanicista, reverenciando a eficiência (economia de energia, corte de despesas e maximização de ganhos) mercadológica.

No sentido contrário, é necessário cultivar uma aliança com a inocência, reafirmando o compromisso autêntico com uma aprendizagem sensível e acolhedora. As reverberações de tal disponibilidade amplificam a diversidade irreverente, intensificam a novidade fluente e nutrem as potencialidades criativas mais próprias da educação musical.

Engajamo-nos em defesa de um se-fazer-sentir que não precisa fazer sentido, de um se-enveredar no qual temos de nos demorar, perder tempo (com prazer) ou nos perder para nos encontrarmos. Lançamo-nos nesse caminho sempre por fazer, a ser diligentemente trilhado e profundamente vivenciado. Apreciamos esse percurso que não possui uma única direção ou sentido, mas que vai e vem, hesita, pende, e no qual eventualmente somos tomados, atravessados, agraciados com um quase-nada, um não-sei-quê de valor inestimável. E seguimos encantados pela música.

Imersos em nossos questionamentos, esbarramos com uma pergunta que nos guiou ao cerne da presente pesquisa: que concepções poderia a Música revelar para além da acepção de linguagem, por meio de uma experiência que envolva o encanto e o inefável? Com o intuito de realizar um estudo acadêmico que ousasse destrinchar essa questão, optamos por fazer uma pesquisa exploratória com abordagem qualitativa. Para tanto, nos fundamentamos em Gil (2011, p. 27), que nos explica que:

Pesquisas exploratórias são desenvolvidas com o objetivo de proporcionar visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato. Este tipo de pesquisa é realizado especialmente quando o tema escolhido é pouco explorado e torna-se difícil sobre ele formular hipóteses precisas e operacionalizáveis.

Sendo esta uma primeira abordagem nossa em relação a tal temática, consideramos que a decisão metodologicamente mais acertada consistiria em nos atermos à pesquisa bibliográfica. Encontramos respaldo, ainda em Gil (2011, p. 50), para tal escolha:

A pesquisa bibliográfica é desenvolvida a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos. Embora em quase todos os estudos seja exigido algum tipo de trabalho desta natureza, há pesquisas desenvolvidas exclusivamente a partir de fontes bibliográficas. Parte dos estudos exploratórios podem ser definidos como pesquisas bibliográficas, assim como certo número de pesquisas desenvolvidas a partir da técnica de análise de conteúdo.

Para este trabalho, definimos como objetivo geral investigar a possibilidade de a música não se esgotar na ideia de linguagem. Desse objetivo, decorrem os seguintes objetivos específicos:

- Compreender o caráter expressivo da música a partir de sua concepção simbólica;
- Descrever a experiência musical com base em uma abordagem filosófica da inefabilidade e do encantamento, e
- Promover uma educação musical imersiva que ressalte a espontaneidade do encanto.

Para além da relevância de se pensar a Música filosoficamente e da importância de intensificar as nossas conexões com essa musicalidade distintiva, consideramos necessário justificar a importância do estudo do tema por meio de buscas por produções acadêmicas em periódicos, bem como em bancos de teses e dissertações de referência.

Em um primeiro momento, fizemos buscas pelos termos "inefável" e "encantamento" nos sites da Revista da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) e da Revista Música na Educação Básica (MEB), e elas não geraram nenhum resultado. Procuramos por variações como "inefabilidade", "encanto" e por termos que poderiam remeter à mesma experiência, como "mística", "mágica", "charme", "atração", "maravilhamento", "graça", "fascínio", "espanto", "admiração" e "enlevo". Ainda assim, a busca não teve resultados. Buscando por termos como "mistério" e

"curiosidade", encontramos um ou dois artigos nos quais essas palavras só aparecem uma vez, acessoriamente, ao longo dos textos. A busca pela palavra "graça", por sua vez, resultou apenas em artigos em que "Graça" era o nome da autora.

Em seguida, foi realizada uma busca no Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) com o escopo mais amplo possível, por produções acadêmicas que contivessem o termo "inefável" em qualquer campo, desde 1964 (ano mais antigo que se poderia selecionar). Obtivemos 96 resultados. Apenas nove dizem respeito à música como inefável, sete deles consistindo em comentários à obra de Jankélévitch: um artigo de autoria de Ricardo Nachmanowicz; um artigo de José Martins; três artigos do pesquisador Clovis Gontijo; e dois artigos revisando a tradução de Gontijo dos seguintes livros: *A Música e o Inefável* (Jankélévitch, 2018) e *Em Algum Lugar do Inacabado* (Jankélévitch; Berlowitz, 2021).

Posteriormente, usamos a variação "inefabilidade", abarcando ainda todos os campos, desde o ano mais antigo selecionável: 1970. Obtivemos 21 resultados, com apenas dois deles tratando de música — dois artigos adicionais tendo Gontijo como autor.

Procuramos, a seguir, por ocorrências do termo "indizível". Com a maior amplitude de busca, se estendendo até 1985, foram encontrados 172 resultados, com apenas dois trabalhos se referindo à música — um deles já encontrado anteriormente, de autoria de Gontijo, e o outro escrito por Leandro Tavares e Francisco Hashimoto.

Decidimos, então, realizar buscas combinando termos: (I) "inefável" e "educação"; e (II) "inefável" e "aprendizagem". Continuamos sem limitar o escopo, sem restringir por campo ou área, sendo de 1996 o resultado mais antigo. A busca I resultou em dez ocorrências, a II teve apenas um resultado, e nenhum dos trabalhos listados tratava efetivamente do inefável na experiência educativa. Isso confirma a ausência de resultados nas plataformas das revistas de educação musical — ABEM e MEB — e, além disso, mostra que a escassez de pesquisas nesse sentido se estende ao campo da educação em geral.

Procedemos para uma nova tentativa de buscas amplas, sendo a produção mais antiga de 1995, agora combinando os seguintes termos: (I) "encanto" e "aprendizagem musical"; e (II) "encanto" e "educação musical". A primeira busca encontrou apenas um artigo, que também consta entre os cinco resultados da segunda busca. Nessas ocorrências, não se investiga o "encanto": esse tema não

aparece com consistência e não é conceitualizado.

Em seguida, utilizamos a plataforma Sucupira procurando por resultados novos que contivessem as palavras-chave do presente trabalho. No campo "produções", quando utilizamos termos como "música inefável" e "inefabilidade musical", foram encontradas cinco produções bibliográficas: três de autoria de Gontijo — um capítulo de livro, uma tradução e um artigo em periódico —, um capítulo em livro, escrito por Daniel Abeche, e um trabalho completo em anais, de autoria do pesquisador Victor Vale. Encontramos também cinco produções técnicas, mais especificamente apresentações de trabalhos, todas possuindo Gontijo como autor. No campo "teses e dissertações", obtivemos dois novos resultados tratando do inefável e da estética musical: uma tese, do pesquisador Mário Junior, e uma dissertação, de Felipe Anunciação, orientada por Gontijo.

Prosseguimos com as buscas, agora usando termos como "música encanto" e "encanto musical". No campo "produções" encontramos oito ocorrências adicionais — entre produções técnicas, bibliográficas e artístico-culturais — as quais mencionam o encanto ou o encantamento, porém não o conceituam; e uma produção artístico-cultural: "Recital 'O Encanto do Inacabado: A Música em V. Jankélévitch' - divulgação pesquisa [sic] sobre a obra do filósofo e musicólogo francês Vladimir Jankélévitch", cuja autoria foi atribuída a Clovis Gontijo, Rodrigo de Queiroz, Luis Moncada, Thelma Lander, Michelle Cassia, Arlem Moreno, Carlos dos Reis, Cenira Schreiber e Fernando Brito.

Ao buscar o termo "encantamento musical", obtivemos um resultado relacionado à educação musical: o texto "De que maneira pensar a música como conteúdo escolar? O encantamento musical na sala de aula pelas atividades do subprojeto de música do PIBID". Porém, essa é mais uma ocorrência em que o encantamento musical não é examinado especificamente, com profundidade. Nessa produção, a palavra "encantar" só aparece duas vezes, e a palavra "encantamento", apenas uma vez no corpo do texto — nenhuma delas acompanhada de definição.

Nota-se especialmente a escassez de estudos que investiguem com rigor a operação encantatória da música na educação musical, isto é, que esmiúcem sua natureza inefável — expressividade que não se confina à transposição discursiva —, elaborando as possibilidades de saber cintilante e revigorante que nos são generosamente oferecidas nessas ocasiões.

2 MÚSICA PARA ALÉM DA LINGUAGEM

Uma especialização, seja ela qual for, implica considerável familiaridade com determinada área. O fato de ser especialista numa prática sugere que houve apropriação de conteúdos ao ponto de eles se tornarem significativos e se desdobrarem concretamente, produzindo efeitos que justificam tal empreendimento.

Quando se trata da prática musical, entretanto, esse enquadramento pode não ser adequado, por uma série de razões. Música não é algo de que se possa apropriar — não sem que ela “escorra por entre os dedos”. O seu acontecimento não é tão mapeável, estando em jogo uma materialidade elusiva. E há que se pensar em que medida a autonomia da arte musical seria resguardada se a colocássemos a serviço da aquisição de alguns saberes e valores selecionados.

Por sua vez, a Base Nacional Curricular Comum (BNCC) precisa sustentar a operacionalização do ensino das artes, já que

é um documento normativo que define o conjunto orgânico e progressivo de **aprendizagens essenciais** que todos os alunos devem desenvolver ao longo das etapas e modalidades da Educação Básica, de modo a que tenham assegurados seus direitos de aprendizagem e desenvolvimento (Brasil, 2018, p. 7).

Na tentativa de abarcar tamanha pluralidade, é inevitável que o documento apenas tangencie aquilo que algumas manifestações artísticas possuem de mais próprio, o que certamente é o caso da música.

Arte, para a BNCC, pertence à área de linguagens — “está centrada nas seguintes linguagens: as Artes visuais, a Dança, a Música e o Teatro” (Brasil, 2018, p. 193). E a música é mesmo habitualmente compreendida como ferramenta de comunicação: aqueles que a compõem pretendem dizer algo, se esforçam para que sua obra faça sentido, para que seja adequadamente executada, e esperam ser razoavelmente compreendidos.

Essa acepção de “música” é bastante conveniente, tendo em vista que estabelece um âmbito prático, fortemente determinado pelas relações sociais, pelas demandas do meio em que estamos inseridos e pelas nossas reações, respostas aos problemas que a realidade nos apresenta.

A consideração das singularidades de uma manifestação artística é essencial, mas traz o risco de isolar essa arte como um luxo, uma abstração, um capricho que não seria encarado, por exemplo, como prioridade de investimento. Por outro lado,

quando é tratada como linguagem, a música assegura sua utilidade ao se assemelhar, por exemplo, à língua portuguesa e à língua inglesa, indispensáveis em um mundo de inumeráveis conexões, informações e, sobretudo, negociações.

A categorização da música como linguagem também promete inteligibilidade ao vasto campo de nossas experiências, cuja diversidade complexa não seria, portanto, indescritível, mas sim assinalável, analisável, passível de leituras que decifriariam os eventos musicais a partir de determinadas convenções.

Se a BNCC trata a música como “forma de expressão” (Brasil, 2018, p. 54), como uma das diversas linguagens existentes, isso se dá no sentido de uma semiose, isto é, “um sistema de signos em sua organização própria” (Brasil, 2018, p. 486). A música, semiose sonora, seria um caso de significação, e o documento considera

importante que os jovens, ao explorarem as possibilidades expressivas das diversas linguagens, possam realizar reflexões que envolvam o exercício de **análise dos elementos discursivos, composicionais e formais de enunciados nas diferentes semioses** (Brasil, 2018, p. 486).

Entretanto, um distanciamento em relação à utilidade insistiria em colocar uma questão: a música pode ser lida como linguagem, mas é essencialmente linguagem? E o educador musical Keith Swanwick, em sua busca pela “natureza da experiência musical” (Swanwick, 2003, p. 14), se encaminha para a definição dessa arte não como linguagem, mas como discurso.

2.1 Música como Forma Expressiva

Segundo Swanwick (2003, p. 16), “música é uma forma de discurso impregnado de metáfora”. Não é linguagem — âmbito em que a comunicação se assenta na adequação a significados, na conformidade ao que se espera que uma coisa queira dizer. Essa arte rejeita a literalidade dos diálogos corriqueiros e é preciso atentar para o seu caráter transitório e sugestivo, “o fenômeno dinâmico da metáfora [que] serve de base a todo discurso” (Swanwick, 2003, p. 23).

Fica bem claro o débito de Swanwick para com Susanne Langer (Swanwick, 2003, p. 15), filósofa e educadora estadunidense. Ambos sustentam que o fundamento de toda compreensão de mundo é um processo simbólico. Nossas experiências, — as mais imediatas e, especialmente, as mais elaboradas — não consistem num caos indefinido ou numa infinidade de informações difusas. Tudo que nos aparece se dá numa determinada organização, segundo um contorno, e deixa em nós uma marca,

um traço.

Quando conversamos, não percebemos apenas uma massa sonora ou uma variedade de barulhos: nós distinguimos palavras, frases, relações. Assim também, ao escutar uma música, não é um turbilhão sonoro que se apresenta para nós, mas notas, melodias, temas, estilos. Isso, certamente, não quer dizer que toda experiência suponha deduções, como se precisássemos efetuar cálculos ou nos certificar da validade de nossos raciocínios para, digamos, escutar um acorde.

Para Langer, toda experiência é racional, embora nem sempre envolva raciocínio; ou, como diz o pesquisador Wayne Bowman, “coisas como a música podem não participar dos processos intelectuais ‘racionativos’ característicos do pensamento proposicional, mas dizer que algo é ‘pré-racionativo’ não é dizer que é ‘pré-racional’” (Bowman, 1998, p. 205, tradução nossa)². Isso significa que não sabemos o que são os dados dos sentidos a não ser a partir das configurações que assumem para a nossa estrutura de cognição. Cada coisa, para que nos apareça como uma coisa, já dá sempre de si um aspecto, uma imagem. É o caso das múltiplas nuances ou tons “de verde” que aparecem unificados como uma só cor: verde.

Antes de qualquer conceito, há concepção; não à maneira de uma anterioridade temporal, mas enquanto condição de possibilidade. Essa capacidade basilar de distinguir, de conceber objetos, é a imaginação — “aquele órgão menos conhecido de intuições diretas, a imaginação, pelo qual percebemos diferentes eventos, cada um sob sua própria *Gestalt*, na mistura fluida da experiência” (Langer, 1950, p. 516, tradução nossa)³. É ela que garante, por exemplo, que escutemos “lá” e não quatrocentas e quarenta vibrações por segundo.

O que se obtém por meio da imaginação, a imagem, entretanto, não é mera figura. Ela nem mesmo precisa ser visual. Trata-se de configurações, de representações dos eventos. Cada ação ou sentimento manifesta um padrão de ocorrência que faz com que seja minimamente identificável e exprimível: quando me sinto alegre, por exemplo, digo que estou radiante, isto é, reconheço em mim algo da ordem do brilho ou de uma disponibilidade resplandecente.

Podemos chamar tais padrões de atividade — e frequentemente os chamamos

² “things like music may not partake of the ‘rationative’ intellectual processes characteristic of propositional thought, but to say that something is ‘pre-rationative’ is not to say that it is ‘pre-rational’”.

³ “that less known organ of direct intuitions, imagination, whereby we perceive different events, each under its own *Gestalt*, in the fluid welter of experience”.

— de formas. As formas organizam nossas percepções, ao se oferecerem como possibilidades fundamentais de distinção. Por meio delas, podemos dizer que uma coisa é uma coisa e não outra. São, assim, garantias de reconhecimento e de interpretações partilhadas enquanto consistem em rastros, marcas que os eventos deixam em nós; e podem passar despercebidas ou ser atualizadas em primeiro plano, na nossa consciência.

Todas as experiências deixam um resíduo em nós, um vestígio, uma representação que pode não entrar de forma consciente, mas que pode ser ativada em outras situações: a *schemata* de experiências passadas (em grego, *schema* significa “forma” e, em alemão, uma palavra correlata, *schemen* significa “fantasma, espectro”). Elas assombram nosso sistema nervoso e muscular. Qualquer novo movimento, pensamento ou sentimento ocorre no contexto de nossa história pessoal e cultural, e isso é possível pela referência aos *schemata* residuais de muitas outras experiências similares. Muitas delas estão localizadas na infância — segundo Anthony Storr, um tempo de estados emocionais extremos e, normalmente, além da recordação (Swanwick, 2003, p. 34-35).

A música — e a arte em geral — é, para Langer, uma “forma simbólica não-discursiva” (Langer, 1950, p. 516, tradução nossa)⁴, e, para Swanwick, trata-se de uma modalidade de discurso. Mas a discordância entre os dois é apenas aparente: enquanto o pesquisador inglês trabalha com uma acepção geral de “discurso”, a estadunidense toma esse termo em um sentido preciso.

Swanwick reconhece que a sua utilização do termo “discurso” não é estrita, rigorosa: não se trata do “sentido técnico e usual” (Swanwick, 2003, p. 18). A ideia é contar com uma noção ampla e flexível, a ponto de abarcar as múltiplas experiências comunicativas e remeter às transações envolvidas nesses processos. Como afirma o educador, “discurso é um termo genérico, útil para toda troca significativa” (Swanwick, 2003, p. 18).

Por sua vez, Langer demarca que “a música é apenas vaga e inexatamente chamada de linguagem” (Langer, 1953, p. 31, tradução nossa)⁵. Não é próprio da música assinalar objetos, estabelecer julgamentos ou noticiar fatos; nem há correspondência unívoca entre as formas musicais e qualquer estado de coisas. Não há correlações fixas, visto que as convenções não podem se assentar em meio às mais diversas associações, entre tantas combinações possíveis. “A linguagem no sentido estrito é essencialmente discursiva; [...] ela difere do simbolismo sem-palavras,

⁴ “non-discursive symbolic form”.

⁵ “music is only loosely and inexactly called a language”

que é não-discursivo e intraduzível” (Langer, 1951, p. 79, tradução nossa)⁶.

O que há de artístico na música não é o fato de ela ser uma reatividade, uma resposta automática, como acontece quando sentimos um odor desagradável e sabemos que tem algo queimando no forno; ou quando notamos uma desafinação a partir da sensação incômoda ao ouvir certa melodia. Ela também não se conforma a ser um mero indicador de emoções, um reflexo deste ou daquele estado de ânimo, já que, dessa maneira, seria rasa enquanto simples questão de hábito, de costumes.

É em virtude das inúmeras possibilidades de articulação dos elementos de uma obra, bem como da multiplicidade interpretativa que isso implica, que, para Langer, a arte não se presta a ser mera válvula de escape e nem índice, apontamento para um certo estado de coisas. Ela ultrapassa a ancoragem, o atrelamento convencional do signo e se redefine constantemente a partir da concepção simbólica, como esclarece o filósofo Clovis Gontijo (2021, p. 22-23):

Verificamos que os signos têm a função de comunicar, indicar e anunciar. Por outro lado, os símbolos também nos permitem mencionar, conceber, formular, recordar. Os signos conduzem à ação ou a uma reação, enquanto os símbolos dirigem-se prioritariamente ao pensamento. Os signos caracterizam-se por uma relação “um a um”, o evento que anuncia e o objeto que é anunciado, aspecto que demonstra sua estrutura de referencialidade. Ao negar o confinamento do símbolo à única função de referência, Langer parece-lhe atribuir leque mais amplo de sentidos, ou seja, em lugar de uma univocidade, uma plurivocidade. Esta seria uma das razões que levaria a autora a preferir o emprego do termo “*import*” ao termo “significado” (*meaning*) em referência à arte (compreendida como símbolo ou forma expressiva)

Para chegar à compreensão da música como forma simbólica, é preciso, portanto, considerar que ela não existe em função de satisfazer nossas necessidades. Não é um simples eco, reforço de nossas perspectivas individuais ou garantia de estabilidade das relações, dos contextos sociais em que estamos inseridos. Ao contrário, o que ela tem de mais característico é a possibilidade de modelação, reconfiguração — e, portanto, de transformação das mais variadas ordens ou acomodações.

A percepção envolvida no processo artístico é direta — defende Langer —, porque nossa lida com a obra de arte é um caso de contemplação. Uma pintura não nos aparece em conformidade com os nossos interesses, mas independentemente deles; sendo assim, tanto é possível apreciar um quadro esquisito, desagradável em

⁶ “Language in the strict sense is essentially discursive; [...] it differs from wordless symbolism, which is non—discursive and untranslatable”.

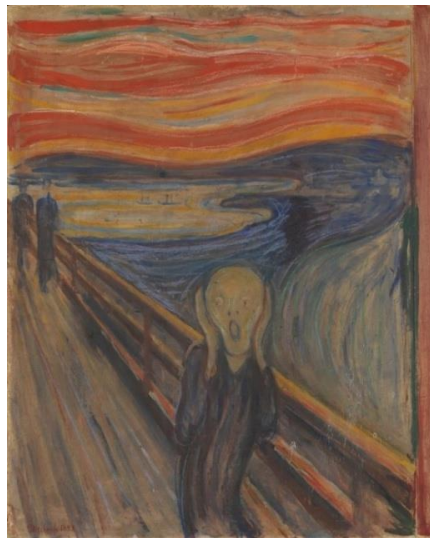
certos sentidos, quanto reconhecer a qualidade de obras que envolvem perspectivas bastante diferentes, por vezes conflitantes com nossas visões de mundo.

Como alicerce da arte, temos a desvinculação das coisas de sua praticidade cotidiana. Um salto, por exemplo, não integra a dança enquanto mecanismo — não é simplesmente por ser a consequência de estímulos ou por integrar um encadeamento de ações. Ele se torna artístico quando a sua existência factual dá lugar à percepção de uma pura aparência, uma forma que pode instigar ou reconfigurar diversas conexões simbólicas. Logo, o salto deixa de ser um mero movimento para se tornar um gesto, o que envolve uma intenção expressiva. Nas palavras de Langer:

Todo movimento de dança é gesto, ou um elemento na exibição do gesto — talvez seu contraste mecânico e realce, mas sempre motivado pela semelhança de um movimento expressivo. [...] Gesto é a abstração básica por meio da qual a ilusão da dança é criada e organizada (Langer, 1953, p. 174, tradução nossa)⁷.

O mesmo vale para a arte pictórica. É o caso da figura que grita no quadro de Munch, embora, para nós, seja muda. Aí está a diferença em relação a um acontecimento real, no qual poderíamos não apenas ouvir os sons do ambiente, mas também inalar a maresia ou sentir a textura das vestes.

Figura 2 – O Grito



Fonte: Munch, 1893.

Aquilo que está representado na obra de arte não é a coisa em sua materialidade, nem se reduz a uma cópia de como as coisas são na realidade. Há

⁷ “All dance motion is gesture, or an element in the exhibition of gesture — perhaps its mechanical contrast and foil, but always motivated by the semblance of an expressive movement. [...] Gesture is the basic abstraction whereby the dance illusion is made and organized”.

uma sensação de ilusão na origem de toda experiência artística, tendo cada arte a sua modalidade própria de visagem.

Entretanto, “ilusão”, conceito fundamental da filosofia da arte langeriana, não é compreendido por Langer como engano. Não é como se a arte possuísse menos realidade que as coisas em si mesmas — tal qual um faz-de-conta (Langer, 1957, p. 29-30, tradução nossa) —, ou como se envolvesse sempre decepção. Pensar assim seria ainda estar demasiadamente atrelado à lógica de correspondência, de conformidade a expectativas. A questão é qualitativa, haja vista que a atividade artística é de outra natureza: não da correspondência a significados e sim da concepção simbólica.

Onde sabemos que um “objeto” consiste inteiramente na sua semelhança, que além de sua aparência ele não tem coesão e unidade — como um arco-íris, ou uma sombra — nós o chamamos de um mero objeto virtual, ou uma ilusão. [...] há tal concentração na aparência que temos a sensação de ver a pura aparência — isto é, uma sensação de ilusão (Langer, 1953, p. 49, tradução nossa)⁸.

A arte opera em um nível fundamental, tornando perceptível “a pura aparência das coisas” (Langer, 1953, p. 49, tradução nossa)⁹, isto é, as formas com que as coisas se apresentam para nós — e sem as quais não seria possível qualquer distinção. Os objetos concebidos artisticamente não precisam se endereçar necessariamente ao sentido da visão, já que formas não são figuras e sim semelhanças. Assim, o paradigma desse poder simbólico é o sonhar, pois sonhos

não consistem inteiramente em imagens, mas tudo neles é imaginário. A música escutada num sonho vem de um piano virtual sob as mãos de músico aparente; toda a experiência é uma semelhança de eventos. Ela pode ser tão vívida quanto qualquer realidade (Langer, 1953, p. 49, tradução nossa)¹⁰.

Enquanto arte, a música também empreende uma suspensão da concretude para engendrar suas obras. O que a caracteriza essencialmente não é o manuseio de materiais sonoros — afinal, podemos concatenar vozes, sons percussivos ou melódicos, formando conjuntos suficientemente organizados em que um movimento

⁸ “Where we know that an ‘object’ consists entirely in its semblance, that apart from its appearance it has no cohesion and unity — like a rainbow, or a shadow — we call it a merely virtual object, or an illusion. [...] there is such a concentration on appearance that one has a sense of seeing sheer appearance — that is, a sense of illusion”.

⁹ “the sheer appearance of things”.

¹⁰ “do not consist entirely of images, but everything in them is imaginary. The music heard in a dream comes from a virtual piano under the hands of an apparent musician; the whole experience is a semblance of events. It may be as vivid as any reality”.

segue o outro de maneira adequada, sem que haja musicalidade. E é preciso, por exemplo, destacar o tique-taque de sua existência maquinal, do funcionamento burocrático das engrenagens, para que esse som venha a ser um elemento musical numa canção como *Time* (1973)¹¹.

Quando se trata do tempo, aliás, notamos que a regularidade dos ponteiros parece ter uma obsessão: apontar aquilo que em última instância não aporta, não se fixa. E assim, a marcação insistente se revela como uma provocação. “Correndo para surgir atrás de você novamente” (*Time*, 1973, tradução nossa)¹², o tempo não é uma sucessão de pontos, um conjunto de posições assinaláveis, mas sim um escoamento que tudo arrasta e nos deixa frequentemente sem saber onde estamos. Incapturável, o tempo não pertence ao âmbito dos fatos, não se confina num mecanismo — ele remete a uma virtualidade, a uma existência independente da esfera das ações rotineiras.

Dentre as artes, a música ocupa um lugar de destaque. Ela nos permite a percepção direta do tempo, a intuição da transitoriedade em que ele consiste essencialmente — não como um mero deslocamento ou intervalo entre instantes, mas como a própria passagem, a mudança. “Tal passagem só é mensurável em termos de sensibilidades, tensões e emoções; e ela não tem meramente uma medida diferente, mas uma estrutura completamente diferente do tempo prático ou científico” (Langer, 1953, p. 109, tradução nossa)¹³. Está em jogo o poder musical de tornar perceptível, de uma vez só e como uma totalidade, a estrutura do tempo vivido, do tempo profundo.

Por meio de suas formas sonoras, a música oferece representações das qualidades temporais. Ela cria um domínio, instaura uma virtualidade em que é possível a experiência desse tempo interior, abstraído dos acorrentamentos utilitários. A ilusão primária¹⁴ que a música estabelece é a sensação de que suas próprias formas estão em movimento, que são imagens, semelhanças sobretudo da transformação temporal. “A música torna audível o tempo, e sensíveis sua forma e continuidade” (Langer, 1953, p. 110, tradução nossa)¹⁵.

¹¹ Referimo-nos à música *Time* da banda Pink Floyd. Nela há uma trama expressiva interessante. O som do tique-taque, que simboliza o tempo, é realizado no baixo por Roger Waters ao alternar palhetadas para cima e para baixo em cordas abafadas (Waters, 2020).

¹² “Racing around to come up behind you again”.

¹³ “Such passage is only measurable in terms of sensibilities, tensions, and emotions; and it has not merely a different measure, but an altogether different structure from practical or scientific time”.

¹⁴ “The primary illusion of music is the sonorous image of passage, abstracted from actuality to become free and plastic and entirely perceptible” (Langer, 1953, p. 113).

¹⁵ “Music makes time audible, and its form and continuity sensible”.

Essa natureza cambiante justifica que Swanwick considere a música como “forma de discurso impregnado de metáfora” (2003, p. 16), já que, consistindo num processo convidativo, a metáfora aproxima as coisas por suas similaridades e, assim, promove a interação dos traços que cada acontecimento deixa em nós. É o que acontece quando tocamos suavemente as teclas do piano numa frase, procurando exprimir gotas que se precipitam nas folhas em um dia chuvoso. Dessa maneira, ressaltamos uma ideia de leveza, de suavidade que reconhecemos em ambas as experiências: no tamborilar as teclas e na garoa em contato com as folhas.

Ainda que algumas associações sejam tão frequentes ou pareçam tão naturais, a dessemelhança entre as coisas é sempre resguardada no processo metafórico. Justamente a partir desse contraste, uma coisa pode oferecer de si outros aspectos e assumir novas configurações. Por exemplo, em conexões diversas, improváveis, uma experiência passada pode ser reativada de modo a revelar possibilidades inéditas.

O vigor da metáfora consiste no tensionamento entre similitudes e dissimilitudes. Não se trata da constatação de propriedades que este e aquele objeto podem ter em comum, mas sim da concepção de novos objetos. A criação de uma levada no violão, por exemplo, é o desenvolvimento de uma série de possibilidades que se apresentam a partir da conexão entre determinados conjuntos harmônicos e ideias rítmicas. Assim, a “metáfora é um processo capaz de produzir novos *insights*. A metáfora nos permite ver uma coisa em termos de outra, pensar e sentir de novas formas. Esse é o segredo do trabalho criativo nas ciências e nas artes” (Swanwick, 2003, p. 27).

Swanwick compreende a música como uma operação metafórica singular. De antemão, ela não trabalha com sons (multiplicidade desordenada de movimentos). Até para que se perceba algo como uma nota musical, já houve certa abstração que extraiu um aspecto da infinidade de vibrações sonoras, recortou o indefinido e agora nos apresenta uma imagem sonora.

Há uma elaboração dessa potência imaginativa quando as imagens, “semelhanças” (Langer, 1953, p. 75, tradução nossa)¹⁶, não são percebidas isoladamente, mas mobilizadas em conjunto. No caso da música, “‘notas’ são ouvidas como ‘melodias’” (Swanwick, 2003, p. 29). Escutamos as notas com um senso de linearidade, de continuidade — como formas expressivas. Nesse sentido, pode ser

¹⁶ “semblances”.

dito que a música se funda numa visagem, num gesto articulador de ideias, gerando “uma ilusão de movimento, um sentido de peso, espaço, tempo e fluência” (Swanwick, 2003, p. 30).

Essas linhas expressivas, frases, relacionam-se umas com as outras ora estabelecendo um quadro estável — agregados mais consonantes que destacam as similitudes, as “rimas”, em que os gestos reforçam uma intenção comum —, ora desmanchando as expectativas e nos lembrando que qualquer adequação pode ser renegociada em um novo contexto. Esse é o nível estrutural que experimentamos ao reconhecer o jogo de forças desenhado pela música, em que formas produzem inclinações ou relutâncias, movimentos coordenados e integrados numa totalidade flexível, pulsante. Segundo Swanwick (2003, p. 32),

isso é “forma” musical no sentido orgânico. Nossa atenção oscila entre semelhanças de sentimentos (o antigo) e essas semelhanças entrelaçadas em novas combinações. Nesse processo metafórico “dinâmico e aberto”, a música parece quase sempre ter vida por si própria.

Swanwick trata a música como discurso, e não como uma mera combinatória ou um jogo descompromissado. Ela tem significado, é significante. As formas musicais não se ligam apenas umas às outras, mas estabelecem elos com os rastros que experiências passadas deixam em nós. Isso não se dá no modo de um espelhamento, como se fenômenos musicais traduzissem ponto a ponto determinados fatos. É antes como se eventos musicais e traços dos eventos cotidianos se enredassem numa virtualidade onírica, em que semelhanças remetem umas às outras e nos apresentam imediatamente uma renovada pluralidade de aspectos.

A música mostra sua potência instauradora ao fundir qualidades musicais com qualidades de nossos sentimentos e pensamentos, o que permite, por exemplo, que possamos buscar uma melodia esperançosa ou uma progressão de acordes misteriosa. Esses domínios se entrelaçam no processo metafórico, alterando definitivamente, num sentido construtivo, nossas maneiras de entender a música e a vida. Novas experiências são constituídas quando confrontamos esquemas habituais com situações incomuns; e a sensação de movimento dos gestos musicais se combina com as mudanças que caracterizam nossas vivências.

Por sua vez, Langer (1951, p. 78-79) evita tratar a música como discurso e tampouco considera que ela seja uma questão de significado:

[...] sua função simbólica é apenas vagamente chamada de significado,

porque o fator do significado convencional está ausente. [...] A música tem *import*, e esse import é o padrão da senciência — o padrão da própria vida, como é sentida e diretamente conhecida (Langer, 1953, p. 31, tradução nossa)¹⁷.

Os componentes musicais não são dados em conformidade com determinadas sensações ou comportamentos, não dependem de um atestado de adequação, de serem interpretados a partir de convenções. Enquanto formas simbólicas, evidenciam maneiras de sentir, de se comportar, articulam ideias e explicitam certas estruturas. E a expressividade fundamental dessas formas consiste em tornar imediatamente sensíveis as configurações dinâmicas da própria vida, a transitoriedade da existência. O *import* é dado intuitivamente, de uma só vez, como uma totalidade — você “capta a ideia” ou não. Langer (1950, p. 522, tradução nossa) destaca que

uma obra de arte é muito mais simbólica do que uma palavra, que pode ser aprendida e até empregada sem qualquer conhecimento do seu significado; pois um símbolo “apresentativo” *apresenta* seu import diretamente a qualquer observador que seja sensível às formas articuladas no meio determinado¹⁸.

Percebe-se que Swanwick compartilha das visões de Langer, apenas optando por uma terminologia diferente. As formas ligam-se umas às outras, mas seu diálogo é essencialmente com a própria vida — não como uma realidade exterior, mas como padrões de atividade que caracterizam cada acontecimento, sentimento ou pensamento. Nesse sentido, a música integra aspectos, momentos de nossa existência numa unidade consistente, coerente, e, portanto, tem um papel determinante em nossa inserção no mundo.

Ao nos engajarmos nessa dinâmica imaginativa — explorando camadas, elos e operações constituintes —, podemos conceber maneiras singulares de relacionamento com a tradição, repensar arranjos sociais, assumir a cultura como um por-fazer inovador e encontrar nossa própria voz. Descobrimos que os processos metafóricos sempre mobilizam, de certo modo, imagens de nós mesmos, traços que nos compõem e determinam quem somos (quer os notemos ou não).

A música é significativa porque nos compromete profundamente com essa liga,

¹⁷ “[...] its symbolic function is only loosely called meaning, because the factor of conventional meaning is missing from it. [...] Music has *import*, and this import is the pattern of sentience — the pattern of life itself, as it is felt and directly known”.

¹⁸ “A work of art is far more symbolic than a word, which can be learned and even employed without any knowledge of its meaning; for a ‘presentational’ symbol *presents* its import directly to any beholder who is sensitive at all to articulated forms in the given medium”.

essa costura primordial em que estão envolvidas diversas outras formas de vida. Lidar com as tensões é um procedimento comum em que revemos arranjos, buscamos um equilíbrio, adquirimos flexibilidade e promovemos fluidez. Aprimorar nossa sensibilidade é indissociável de saber viver. E assim, sendo simbólicas, as experiências artísticas são fundamentalmente cognitivas, já que nos oferecem *insights*, compreensões diretas de nossas vivências.

Além disso, a virtualidade criada pela arte é um âmbito de compartilhamento de ideias, de perspectivas. Há uma comunidade de mentes criativas conciliando seus pontos de vista, de escuta, ou redirecionando a comunicação a partir dos dissensos. Investimos nossas energias em situações por meio das quais cremos que a convivência seja recompensadora, contribuindo, assim, para a ampliação do vocabulário gestual e requintando a conversação.

Firmamos acordos quanto a determinadas preferências (ornamentos, formas ou estilos que mais nos interessam, que mais nos tocam) e logo renegociamos os termos, produzindo incessantemente novas interpretações. Reconhecemos o valor das experiências, que se estabelece como referencial para os encontros comunicativos, e procuramos acompanhar a correnteza do discurso em suas tendências ou suspensões. Quando o compromisso é autêntico, consolidamos um repertório expressivo que, no entanto, está sempre em vias de consubstanciar-se na fluência característica de toda forma viva.

Em contraponto, a concepção langeriana de música como forma expressiva recebeu críticas de Bowman (1998), que chama atenção para o seguinte conflito: Langer defende a autossuficiência da arte, embora considere que ela possui valor extrínseco (cuja significação possui alguma referência com o âmbito não musical dos “sentimentos”, ainda que não possa ser totalmente abstraída da forma).

Por um lado, as peças musicais habitam seu próprio reino, destacado das coisas concretas, bem como de suas cadeias de causa e efeito. Objetos musicais são existências abstraídas da praticidade, isto é, puras aparências na medida em que se mostram não em vista de nossa ação possível, e sim de uma apreensão das formas, ou seja, de uma contemplação. Essa ilusão musical configura qualidades e eventos de ordem virtual, que se relacionam apenas com outras virtualidades; não há, portanto, multiplicidade sensorial, sensações sendo traduzidas ponto a ponto por acelerações, inflexões ou acentuações musicais.

Entretanto, em última instância, as formas musicais elaboram algo mais que

elas mesmas, visto que, para Langer, de acordo com Gontijo (2023, p. 61),

música é uma forma complexa, capaz de articular, como as demais artes, conteúdos da “vida sentida”, intraduzíveis para a linguagem discursiva, tornando-os concebíveis sonoramente por meio de um processo de abstração distinto do que caracteriza o conhecimento teórico.

Ao parecerem estar em movimento, ao procederem como se tivessem vida própria, as formas expressivas demonstram padrões de comportamento característicos dos seres vivos, da própria vida. É a compatibilidade entre as formas dinâmicas da arte e da vida que nos permite dizer, por exemplo, que acordes passeiam discretamente, transmitem sutileza ou esmaecem como neblina.

A música, em suas operações, remete para algo além de si. Ela se encontra numa posição de subordinação na qual seu valor é determinado por quão distintamente expressa é a “senciência” (Langer, 1953, p. 52, tradução nossa)¹⁹, sendo seu ofício primordial

organizar nossa concepção de sentimento em algo mais que uma consciência ocasional da tempestade emocional, isto é. nos dar um insight daquilo que pode ser verdadeiramente chamado ‘vida do sentimento’ ou unidade subjetiva da experiência (Langer, 1953, p. 126, tradução nossa)²⁰.

Não apenas movente, mas comovente, a relevância da música é conferida a partir da capacidade que esta tem de manifestar aspectos da sensibilidade humana. A música é essencialmente expressiva, e, nesse sentido, a geração e articulação das formas musicais está submetida à representação ou à proporcionalidade com certas dinâmicas da vida.

Esse impasse entre autonomia e heteronomia da arte no pensamento de Langer é, na verdade, a repercussão de uma série de desafios:

primeiro, estabelecer o que as formas do sentimento podem ser (especialmente porque elas parecem ser infinitas em número); segundo, mostrar que (e como, e onde) música e sentimento são de fato isomórficos; e terceiro, mostrar que a similaridade entre os dois é suficiente para ser imediata e intuitivamente apreendida (Bowman, 1998, p. 217, tradução nossa)²¹.

De acordo com Bowman, tais desafios são encarados por Langer de maneira

¹⁹ “sentience”.

²⁰ “to organize our conception of feeling into more than an occasional awareness of emotional storm, i.e. to give us an insight into what may truly be called the “life of feeling,” or subjective unity of experience”.

²¹ “first, establishing what the forms of feeling may be (specially since they seem to be infinite in number); second, showing that (and how, and where) music and feeling are in fact isomorphic; and third, showing that the similarity between the two is sufficient to be immediately and intuitively grasped”.

oblíqua, visto que nos pontos mais decisivos ela é conduzida a uma crescente generalidade ou a uma inexplicabilidade, necessitando de recurso à apreensão intuitiva para garantir a razoabilidade de suas ideias. Para concordar com Langer e conceber a arte como instância cognitiva, precisaríamos aceitar que a compreensão de uma obra de arte se dá de uma vez, numa intuição — que isto que ela dá a conhecer, a vida do sentimento, “ou é intuitivamente conhecido, ou não é conhecido em hipótese alguma” (Bowman, 1998, p. 407, tradução nossa)²².

2.2 Música como Inefável

As objeções de Bowman a Langer apontam contradições e circularidades em seu discurso. Mas, e se isso não for um acidente? O filósofo francês Vladimir Jankélévitch nos mostra que não é possível responder claramente a questões acerca da música por conta da própria natureza musical.

Para Jankélévitch, música não é uma coisa. Não se trata de algo que, embora nos afete, compreenderíamos mais distintamente quanto melhor processássemos intelectualmente seus dados. Fugaz, a música só se dá ao mesmo tempo que se retira, sem que possamos assinalar exatamente o que foi responsável por nos sentirmos como nos sentimos. Somos inundados por algo que não conseguimos conter ou prever, já que “toda a música é um floreado, um desvio, uma refinada eflorescência da vida” (Jankélévitch, 2018, p. 116).

Nenhum conceito é propriamente adequado para aquilo que se reconfigura continuamente, indefinidamente. Quando dizemos “aquilo”, inclusive, já caímos na armadilha da linguagem, que não pode tratar da música senão como se esta fosse apenas mais um ente a ser definido e descrito. Insistimos nas tentativas de indicar algo que é tão inconsistente quanto um vapor, mas

não sabemos a qual objeto devemos nos prender, nem a qual objeto devemos visar. Todos se colocam à margem da questão: para começar, o ouvinte que finge escutar... De fato, escutar o quê? Prestar atenção em quê? O ouvinte acredita compreender algo em que, na realidade, não há nada a ser compreendido. O objeto precisamente musical ao qual se dirige essa atenção, sem matéria nem ponto de aplicação, é inatingível, impalpável e, por assim dizer, inexistente (Jankélévitch, 2018, p. 147-148).

Incapturável pelo discurso, a música também não é ela mesma linguagem.

²² “is intuitively known or not at all”.

Jankélévitch está de acordo com Langer, na medida em que ambos reconhecem que essa arte não é matéria de significados literais e designáveis. As obras musicais não ficam restritas a determinadas atribuições, fadadas a veicular noções convencionais ou representar itens particulares. E alguns procedimentos que seriam inviáveis ou indesejáveis no âmbito discursivo são potentes no quesito musical — por exemplo, quando ocorre repetição ou quando mais de uma voz soa simultaneamente. Afinal,

voltar a ouvir e voltar a tocar são meios para se descobrir, interminavelmente, novas relações, correspondências sutis, belezas secretas, intenções escondidas. A superposição polifônica de várias vozes independentes e, no entanto, em concordância umas com as outras, a ambiguidade plurívoca que dela resulta, os subentendidos e alusões que estes níveis superpostos acumulam, os pensamentos ocultos que encerram: eis, sem dúvida, a fonte de um prazer inesgotável (Jankélévitch, 2018, p. 72).

Tanto para Langer quanto para Jankélévitch, a música não funciona como uma concatenação de pensamentos, um desenvolvimento textual. O ofício não se inicia com a junção de alguns materiais, como um jogo de encaixes na qual aumentaríamos a musicalidade do conjunto conforme a adição de novas peças. Pensar assim seria tratar a música como um domínio quantitativo, mera acumulação, desconsiderando suas singulares qualidades articulatórias.

Para que algo seja considerado musical, está em jogo uma pertinência — a sua relação com um contexto. Deve-se ter sempre em vista uma totalidade que envolve os elementos e nos permite determinar o que é ou não congruente. No caso de Langer, esta consiste justamente em “um reconhecimento mais ou menos repentino da forma total a ser alcançada [...] a *Gestalt* total se apresenta para ele [o músico], ele a reconhece como a forma fundamental da peça” (Langer, 1953, p. 121, tradução nossa)²³.

Quanto a Jankélévitch, em vez de enfatizar a “forma”, o autor qualifica essa experiência como geradora de encanto. Sua abordagem é mais fluida, o que lhe permite acentuar a indeterminação e volatilidade do fazer musical. Mesmo quando se trata de canção, ocorre que “a música climatiza o poema, embebendo todas as suas sílabas, impregnando até seus silêncios” (Jankélévitch, 2018, p. 102).

Conectamo-nos realmente com a música quando sentimos um envolvimento que é ao mesmo tempo alastramento, atmosfera que permeia toda obra musical. Como afirma o autor:

²³ “a more or less sudden recognition of the total form to be achieved [...] the total *Gestalt* presents itself to him, he recognizes it as the fundamental form of the piece”.

Quanto ao sentido do sentido, que é encanto, ele sempre se totaliza, isto quer dizer que está onde não está, não é um total equivalente à soma de suas partes, mas uma totalidade indivisa e impalpável. Assim, basta deslocar uma sílaba para dissipar dele a originalidade qualitativa: a anatomia do encanto só pode dissecar resíduos abjetos e miseráveis (Jankélévitch, 2018, p. 102).

A música, então, não é uma posse, mas uma operação dotada de eficácia. Quem procura pelo seu significado e espera localizá-lo em um ponto específico frustra-se de modo inevitável. De sua presença difusa, resta apenas um rastro rarefeito, como um odor — ou melhor, já que isto não tarda em nos cativar: um perfume. “Presente e ausente como Deus” (Jankélévitch, 2018, p. 159), a música está em todo lugar e em lugar nenhum, e sua presença é sobretudo sentida.

Swanwick alerta para o desperdício em se trabalhar a música apenas em termos analíticos. Se ela é como um horizonte — totalidade configuradora —, analisá-la é deter-se em partículas e limitar-se a recortes. E, após as sucessivas quebras na análise, não seria possível reconstruir o todo a partir da colagem de fragmentos.

Ao lidar com essa arte, não precisamos amontoar dados sensoriais, nem variar os cálculos: precisamos de uma outra escuta, ou de uma escuta que seja propriamente escuta. E, assim, quando não é tratada como colcha de retalhos, a música pode se dar como um todo, acontecendo plenamente para a intuição.

A audição de sons como formas expressivas ocorre quando a filtragem analítica é substituída pelo minucioso exame intuitivo. Porque é em tais momentos de liberdade intuitiva que o “espaço intermediário” é aberto, tornando possível o salto metafórico em direção ao significado expressivo. Se sempre ou mesmo frequentemente insistimos em nomear as notas e os intervalos, identificando acordes, lendo motivos rítmicos etc., podemos ficar parados no nível material (Swanwick, 2003, p. 60).

É importante notar mais uma vez: enquanto Langer evita se referir à música por meio de termos como “linguagem”, “discurso”, “sentido” ou “significado”, Swanwick mostra na citação acima que compreende “significado” de forma abrangente. Isso lhe permite tratar a música como um caso específico de significação, isto é, a veiculação de um “significado expressivo”.

Quanto a Jankélévitch, a música, para o filósofo, envolve uma ambiguidade fundamental chamada de expressivo inexpressivo. Isso quer dizer que, embora (I) cada evento musical se baste em suas incursões, não precisando que nada externo justifique suas tendências e repousos, (II) todo acontecimento musical pode ser alusivo, especialmente em sentido retrospectivo. Pode ser que aluda a uma simples inclinação do compositor, um motivo que impulsiona a criação, ou, como é

frequentemente o caso, a música pode evocar emoções ou modos de ser.

Como Langer, Jankélévitch não crê na arte como linguagem ou discurso, isto é, como comunicação de sentimentos ou de outros conteúdos particulares. Assim, “a música ‘expressiva’ só é musical à medida que nunca equivale à expressão unívoca e inambígua de um sentido” (Jankélévitch, 2018, p. 111).

Por outro lado, em sintonia com Swanwick, pode-se dizer que a arte sonora, com seu alto poder de sugestão, “significa algo em geral, sem jamais querer dizer algo em particular” (Jankélévitch, 2018, p. 106). E, dessa maneira, a música, “discurso vago e difluente” (Jankélévitch, 2018, p. 114), seria mais propriamente um modo de expressão do que uma linguagem.

Porém, apesar de esses pensadores mostrarem-se alinhados em diversos sentidos, é preciso destacar uma divergência fundamental. Enquanto Langer e Swanwick tratam a música como um âmbito simbólico — descrevendo o seu funcionamento com apelo frequente a metáforas visuais, espaciais —, Jankélévitch denuncia que se ater à espacialidade é escamotear o caráter fundamentalmente temporal da música.

A maneira como Langer e Swanwick descrevem os procedimentos musicais faz com que a música se aproxime de uma espécie de arquitetura. “Forma” e “estrutura” estão entre os termos mais utilizados em um pensamento que recorre frequentemente a certa espacialidade.

Jankélévitch faria um contraponto: desses esquematismos “o ouvido, com muita frequência nada percebe” (Jankélévitch, 2018, p. 140). É preciso levar em conta que “a música é feita para ser ouvida e não para ser lida, e que a simetria, intuição visual, não é reconhecível por meio do ouvido” (Jankélévitch, 2018, p. 140).

Lembremos que Swanwick pensa a música como processo essencialmente metafórico. Isso é interessante por nos remeter ao seu caráter mutável, e, nesse sentido, à compreensão da música não apenas como forma, mas sobretudo como transformação — não apenas semelhança, mas contraste dinâmico entre similitude e disparidade.

Entretanto, é de causar estranhamento que se busque a natureza de uma arte dos sons a partir de conceitos referentes à visão. Revela-se limitante procurar o fundamento da música na clareza expositiva do *logos*²⁴ ou no jogo imagético da

²⁴ Leia-se: na clareza expositiva do discurso, da linguagem.

metáfora. Incurremos nisso porque, segundo Jankélévitch (2018, p. 138), “o animal falante é um animal visual e só é capaz de compreender com clareza o que projeta no espaço. Não é a metáfora por excelência uma transposição espacial?”.

Nosso vocabulário musical está repleto de índices de uma longa tradição de pensamento que atrela não só a música, mas o conhecimento como um todo ao domínio visual. Quanto à palavra “teoria”, por exemplo, temos que “*theorein é thean horan*: visualizar a fisionomia em que aparece o vigente, vê-lo e por essa visão ficar sabendo e sendo com ele” (Heidegger, 2002, p. 44).

Mas, se colocarmos o costume um pouco de lado, experimentaremos uma sensação de inadequação entre a arte sonora e um discurso tão dependente da visualidade, como nos mostra Jankélévitch (2018, p. 139):

Com efeito, os caracteres geralmente atribuídos à música costumam existir somente para os olhos e graças aos artifícios das analogias gráficas. Simples modos de escrita, resultantes da projeção simbólica do fato musical sobre duas dimensões, servem para caracterizar a “curva” melódica. A melodia que é, fora do espaço, sucessão de sons e pura duração sofre o contágio dos signos horizontalmente inscritos sobre a pauta. Até mesmo o acorde, harmonia de múltiplos sons percebidos simultaneamente, tende a se confundir com a agrupamento vertical das notas que o esquematizam. E as partes, na música polifônica, parecem “se superpor”. Os artifícios do papel pautado acabam por desalojar as realidades acústicas!

O propósito de Jankélévitch, no entanto, não é abolir o uso de metáforas. Isso seria ingenuidade, visto²⁵ que “toda a linguagem está moldada para a tradução de experiências visuais” (Jankélévitch, 2018, p. 138). Não há problema em ilustrarmos das mais diversas maneiras os acontecimentos musicais, desde que estejamos conscientes de que a operação musical é irreduzível aos esquemas e (con)figurações do discurso. De acordo com o autor, “as comodidades práticas às vezes nos impõem a linguagem das metáforas visuais, [...] todavia a consciência de que uma maneira de falar é uma simples maneira de falar já basta para evitar o erro” (Jankélévitch, 2018, p. 62).

Enquanto a linguagem utilizada por Langer e Swanwick remete constantemente à espacialidade, Jankélévitch frequentemente emaranha e torce as expressões para destacar que o núcleo, o magma efervescente da irrupção musical não é o espaço, mas uma temporalidade concreta: o tempo vivido. Isso porque

a ideia de uma densidade, e como vimos, de uma profundidade musical só faz sentido quando posta em relação com o tempo: é o tempo que torna o

²⁵ A própria expressão “visto que” é um exemplo desse enraizamento da linguagem na visualidade.

encanto evasivo e difuso, que torna a ipseidade musical uma presença ausente infinitamente fugaz e decepcionante. Na ordem-inteiramente-distinta da temporalidade musical, o mesmo sempre aparece, por sua vez, outro que ele mesmo! A música não é uma caligrafia projetada no espaço, mas uma experiência vivida como a própria vida. E isto não equivale a recordar simplesmente que a música se dirige ao órgão chamado ouvido? (Jankélévitch, 2018, p. 140-141).

Langer usa metáforas como “imagem” ou “plástica” para tratar daquilo que é mais propriamente temporal. É preciso questionar os pressupostos da linguagem habitual, já que a própria autora afirma que “a maneira como alguém usa as palavras não é arbitrária; ela revela as concepções básicas desse alguém” (Langer, 1953, p. 381, tradução nossa)²⁶.

Esse repertório conceitual se justifica quando consideramos que, para a filósofa,

o espaço, na música, é uma *ilusão secundária*. Porém, sendo primária ou secundária, é completamente “virtual”, ou seja, não relacionada ao espaço da experiência real [...] um espaço plástico, artisticamente transformado, mas não visualmente (Langer, 1953, p. 117, tradução nossa)²⁷.

Trata-se, portanto, de um senso de movimentos e posições — como acontece quando percebemos uma melodia subindo ou descendo, quando na realidade física só há vibração dispersa. Essa arte configura os elementos de acordo com certos intervalos e trajetórias, lida com as diversas articulações e envolve o estabelecimento de um campo, mas faz tudo isso virtualmente e sem visualidade necessariamente implicada.

Não se pode tampouco esquecer que o tempo, como ocorre em Jankélévitch, é primordial na concepção langeriana de música, afinal “a ilusão primária da música é a imagem sonora da passagem, abstraída da atualidade para se tornar livre e plástica e inteiramente perceptível” (Langer, 1953, p. 113, tradução nossa)²⁸.

Conceber a música em termos de padrões e deslocamentos metafóricos permite que Langer e Swanwick foquem na sua funcionalidade. Ela se torna, assim, um domínio bastante mapeável cujas articulações estão sob nosso controle. É nesse sentido que Langer afirma que a música permite uma apreensão do sentimento, e não o contrário, porque ela “é mais fácil de perceber e manusear [...] [afinal] sons são bem mais fáceis de produzir, combinar, perceber e identificar do que sentimentos” (Langer,

²⁶ “the way one uses words is not arbitrary; it reveals one’s basic conceptions”.

²⁷ “space, in music, is a *secondary illusion*. But, primary or secondary, it is thoroughly ‘virtual,’ i.e. unrelated to the space of actual experience [...] a plastic space, artistically transformed, yet in no visual mode”.

²⁸ “primary illusion of music is the sonorous image of passage, abstracted from actuality to become free and plastic and entirely perceptible”.

1953, p. 27, tradução nossa)²⁹.

Langer defende a ideia de arte como “educação do sentimento” (Langer, 1953, p. 401, tradução nossa)³⁰, uma via de acesso direto às formas como a existência se organiza. Isso quer dizer que o símbolo artístico nos comove, articulando nossas vivências numa unidade coerente: uma experiência que é ao mesmo tempo profundamente pessoal e sugestivamente global, na medida em que elabora a nossa compreensão do que é a experiência humana. Swanwick concorda:

É precisamente por conta de sua não-literalidade, de sua não-explicita mas profundamente sugestiva natureza, que a música tem tanto poder de nos comover. Não um, mas muitos elementos de experiência podem ser configurados dentro de um simples encontro musical, dando-lhe grande significância. Aqueles que são capazes de responder à música dessa forma falarão, freqüentemente [*sic*], de uma experiência que é transcendental, feita de, mas, ao mesmo tempo, desligada da experiência de vida (Swanwick, 2003, p. 35).

Isso confere à música considerável importância, mas também envolve grande responsabilidade. Se a arte “é de fato a clarificação da vida emocional” (Langer, 1953, p. 409, tradução nossa)³¹, deve haver um rigor na seleção dos elementos, das maneiras de exprimir e dos critérios de avaliação envolvidos nos processos musicais.

É preciso conduzir bem as práticas, já que sensações intrusivas podem turvar as expressões almejadas, trazendo o risco de nos prolongarmos indefinidamente no múltiplo sensível ao invés de propiciarmos a abstração formal. Segundo Bowman, na sua leitura de Langer,

aqui, então, está mais uma indicação do que a educação do sentimento pela música pode significar. Ela educa o sentimento ao objetificá-lo, transformando o que de outra maneira seria uma “emoção sem forma” em algo mais compreensível, mais controlável e, em última análise, mais disciplinado. (Bowman, 1998, p. 220, tradução nossa)³².

Langer enfatiza a organização, elaboração de relações formais com o propósito de constituir sistemas expressivos. Ela considera que a música seja manipulável, coordenável e que “de alguma forma torne o sentimento mais refinado, controlado e ordenado” (Bowman, 1998, p. 253, tradução nossa)³³.

²⁹ “is easier to perceive and handle [...] sounds are much easier to produce, combine, perceive, and identify, than feelings”.

³⁰ “education of feeling”.

³¹ “is indeed the clarification of emotional life”.

³² “Here, then, is further indication of what music’s education of feeling may mean. It educates feeling by objectifying it, transforming what is otherless ‘formless emotion’ into a more comprehensible, more controllable, and ultimately more disciplined thing”.

³³ “somehow renders feeling more refined, controlled, and orderly”.

Diante do desafio de conhecer algo tão efêmero e indeterminado como o sentimento, a autora sabe que “retê-lo e contemplá-lo requer uma imagem que possa ser mantida para contemplação” (Langer, 1967, p. 67, tradução nossa)³⁴. Essa estabilidade, a possibilidade de estabelecer alguns quadros perceptivos — e não apenas experimentar uma vaga transitoriedade —, ela a busca na música, já que “não existe uma imagem simples dos nossos dinamismos internos como existe a das formas e cores percebidas visualmente ou a dos padrões sonoros” (Langer, 1967, p. 67, tradução nossa)³⁵.

Assim como Langer, Swanwick enfatiza a natureza sistemática da música, que remete em última instância aos padrões e estruturas da própria vida. Ele nega ser partidário de uma versão extrema da teoria formalista — visão da música como “uma espécie de jogo, como se fosse uma forma intelectual” (Swanwick, 2003, p. 22) de conteúdos estritamente musicais —, e acredita que

o cume da experiência estética é escalado somente quando a obra se relaciona fortemente com as **estruturas** de nossa experiência individual, quando ela clama por uma nova maneira de **organizar** os **schemata**, ou **traços**, de eventos vividos anteriormente (Swanwick, 1979, p. 36, grifo nosso, tradução nossa)³⁶.

Jankélévitch, por sua vez, nos lembraria que a música não se adequa às nossas projeções: é ela que joga conosco, subvertendo incessantemente nossas concepções, movendo-se em “um devir que exclui toda ideia geral, todo conceito abstrato” (Jankélévitch, 2018, p. 64). E se podemos, compenetrados, nos ocupar com as “formas” musicais, é porque ela, mais que um mero esquema formal, é como uma fragrância que anuncia, que nos permeia e nos envolve, por todo o espaço em um ambiente que é lugar nenhum. Nas palavras do filósofo,

lá onde a inteligência associativa ou espacializante, sobrevoando o devir, distingue diversas partes emolduradas entre um exórdio e uma peroração, o ouvido, na ingenuidade imediata de uma sucessão vivida, de nada se dá conta [...] porque o esquema é coisa mental, não algo audível, nem tampouco tempo vivido (Jankélévitch, 2018, p. 64).

Por outro lado, a musicalidade não é caótica: não se reduz às agitações sensório-motoras nem se resume ao abandono à embriaguez sensual. Não é a

³⁴ “to hold and contemplate it requires an image which can be held for contemplation”.

³⁵ “there is no simple image of our inner dynamisms as there is of visually perceived forms and colors and of sound patterns”.

³⁶ “The peak of aesthetic experience is scaled only when a work relates strongly to the structures of our own individual experience, when it calls for a new way of organising the *schemata*, or traces, of previous life events”.

excitação dos sentidos que constitui essencialmente o acontecimento musical, e o envolvimento que ele nos proporciona não se encerra na desmedida das paixões lânguidas ou violentas.

Embora não se conforme à clareza e à distinção apolínea, sendo antes o ocaso das figuras, um sombreamento, uma transição como o cair da noite, a música também não é espasmo dionisíaco — manifestando, ao invés disso, um certo aspecto ou um contorno, ainda que nebuloso.

A ocorrência musical não se submete a uma austeridade indiferente, mas também não é incontrolável, força inconstante e irrefreável da natureza. Ela envolve ordem, distribuição harmônica, um ato cultural, como obra de Orfeu, poeta mítico que

impõe ao tumulto selvagem da avidez a lei matemática do número, que é harmonia, à desordem do caos sem medida a lei do metro, que é metronomia, ao tempo desigual, ora langoroso, ora convulsivo, ora entediante, ora precipitado da vida cotidiana, o tempo ritmado, mesurado, estilizado dos cortejos e das cerimônias (Jankélévitch, 2018, p. 53-54).

Música é, portanto, não apenas fluência, mas também gerência, gestão que cuida da gestação, da delicada irrupção que é encanto. Trata-se da manifestação de uma ambiguidade, uma tensão indissolúvel. Jankélévitch comenta frequentemente obras de Debussy e Fauré, compositores que exploraram possibilidades limítrofes, limiares, em termos de dinâmica, da discernibilidade musical. Com suas brumas e nuances, eles nos provam que

não existe um meio para se concretizar fisicamente uma sonoridade que é ao mesmo tempo potente e vaporosa, não existe um meio para se revelar apagando, para se desvelar ocultando, para se afirmar subtraindo, para se dizer, conjuntamente, sim e não (Jankélévitch, 2018, p. 165).

Irreduzível à materialidade, o acontecimento musical seria subestimado se supuséssemos que ele poderia ser dissecado por nosso intelecto — que poderíamos moldá-lo e com ele ampliar a rastreabilidade de nossas experiências, capturando seus traços distintivos. Como esclarece o filósofo sobre este elemento imponderável, o encanto: “Não se sabe em que se sustenta, nem em que consiste, nem ao menos se consiste em algo, nem onde o fixar... Não se situa nem no sujeito, nem no objeto, mas passa de um para o outro como um influxo” (Jankélévitch, 2018, p. 152).

O poder em que a música consiste — irradiado por esse encanto — não é como um grande potencial, um atributo ou uma habilidade desenvolvida, mas também não é pontual, um detalhe ou partícula que se poderia identificar microscopicamente. Não

se trata de torrente, correnteza, e sim de ondulação; nem a figura curvilínea, nem os trêmulos elementos, mas antes uma tendência e uma pendência que vigora e que nos inquieta. Esse balanço infinitesimal, o encanto “que um mero sopro é capaz de destruir” (Jankélévitch, 2018, p. 154), não se permitiria ser capturado e, portanto, é abordado por Jankélévitch com uma de suas noções evanescentes (mas não menos rigorosas): o quase-nada (Jankélévitch, 2018, p. 154).

Esse encanto repousa na sonoridade? Ou seria na quietude nostálgica das cadências plagais? Ou talvez no sabor eólico da sensível nessa equívoca tonalidade de Fá menor? Em nada disso! No entanto, eleve a sensível em um semitom, substitua o quarto grau pela dominante, converta em natural o Sol bemol melancólico nos últimos compassos, mude uma única nota no “Ofertório” ou no fim do “Prelúdio em Ré Menor”: tudo se torna prosaico e banal, tudo se achata! (Jankélévitch, 2018, p. 154).

A categoria estética que mais se aplica à música não é a beleza, mas o encanto. Este não se fundamenta simplesmente no arranjo da forma ou numa evidência contemplativa: “é como uma penumbra, particular mescla de luz e mistério” (Jankélévitch, 2018, p. 159). E a cumplicidade com a sua ocorrência é uma espécie de entrevisão, um roçar mais do que um rastreamento, um deixar-se levar que nos conduz a um ordenamento instável. Não há previsibilidade garantida para a criação e a apreciação musical, mas sim algo como um pressentimento, instigado pelo charme de um “divino não-sei-quê³⁷ [...] um não-sei-quê atmosférico” (Jankélévitch, 2018, p. 153).

2.3 Música como Encantamento

Em entrevista ao jornalista Rodrigo Faour, João Bosco descreve o “poder da canção” (Faour, 2017): “eu já conversei com várias pessoas, e uma vez até com o João Donato, e a gente chegou à mesma conclusão: a música, pra gente, é sedução. [...] No fundo, no fundo mesmo, é você entrar dentro da pessoa e fazer daquela alma o que você quer” (Faour, 2017).

Bosco e Donato, artistas que se relacionam intimamente com a música, remetem-nos ao seu caráter provocativo. Nota-se o que ela tem de mais próprio:

³⁷ Assim como o termo “quase-nada”, o “não-sei-quê” não indica um descuido ou uma divagação por parte de Jankélévitch. Essas noções se inscrevem em um exame filosófico meticuloso, um esforço de pensamento que não atenua a complexidade de seus “objetos” e que, por isso mesmo, sabe que só lhe cabe a conceituação enquanto abordagem tangencial, aproximação discreta da realidade efêmera e imponderável das coisas (Jankélévitch, 2021, p. 68-69).

questionar a sua posse, rarefazer, enquanto somos tomados e contagiados por uma pura tendência. Nesses momentos, somos nada além da coincidência com uma incógnita. O ouvinte passa a consistir, sem muito consentir, em nada mais que inclinações emotivas direcionadas por volteios atrativos.

Mas Bosco destaca também a intencionalidade do músico ou do compositor, uma vontade que se serve da música, por exemplo, para a conquista da amada — “serve, inclusive, para reconquistar a mesma mulher” (Faour, 2017). Nesse sentido, o artista não estaria sujeito ao feitiço: ele conseguiria evitá-lo ao menos enquanto exercesse um domínio de seu ofício no sentido da realização de determinados fins, os quais incluem a atividade da sedução.

Jankélévitch, por sua vez, não está interessado nessa espécie de imunidade. É certo que “a música não pode ser concebida sem uma ‘intenção’” (Jankélévitch, 2018, p. 110), mas o seu acontecimento não pode ser premeditado³⁸. Segundo o filósofo, o “que o compositor *ouve* [...] não é algo que possa dominar, mas, sim, algo no qual se envolve temporalmente pela própria dinâmica da música” (Jankélévitch, 2018, p. 144). E isso também diz respeito à significação musical, pois, para Jankélévitch:

A música não subtrai o sentido *para* revelá-lo — pois esse seria o estratagema próprio ao coquetear —, entretanto revela o sentido do sentido: a música revela o sentido do sentido subtraindo-o, e, vice-versa, torna-o volátil e fugaz no ato mesmo pelo qual o revela (Jankélévitch, 2018, p. 95).

Se incessantemente nos escapa, é porque “a música não é secundariamente, mas, sim, essencialmente uma arte temporal” (Jankélévitch, 2018, p. 118). Manifesta a transitoriedade em que consiste o real, as infinitas reconfigurações de tudo o que pensamos conhecer, inclusive do eu — sempre outro de si. Inscrita no devir, está sempre para além de nosso alcance como a impermanência do agora no curso imprevisível do vir-a-ser que tudo rege. Como explica o filósofo,

essa deambulação é sempre um pouco onírica e noturna... Chama-se devir! Fluente, não itinerante: assim é a música. Sua dimensão é, entre todas as outras, a menos manipulável e a mais evanescente, dado que tal dimensão é o devir, já compreendido por Aristóteles como quase inexistente, pois só o pensamos recorrendo a um pensamento crepuscular e como se através da bruma de um sonho. O devir não permite o arredondamento do objeto em

³⁸ É essa gratuidade, despreensão, que faz com que Gontijo opte por traduzir o termo *charme* por “encanto”. Transcrevemos a seguir sua justificativa: “Foi justamente esta característica da espontaneidade, essencial ao conceito jankélévitchiano, que nos levou a traduzí-lo, nesta obra, por ‘encanto’, uma vez que, no Brasil, o substantivo ‘charme’ remete, não com pouca frequência, a um atrativo exercido de modo intencional e deliberado, ou seja, exercitado” (Jankélévitch, 2018, p. 31).

seus limites corporais, é, antes, a dimensão segundo a qual o objeto se desfaz sem cessar: forma-se, deforma-se, transforma-se e logo se reforma (Jankélévitch, 2018, p. 141).

A arte sonora não se identifica propriamente com o âmbito diurno, que representa a abundância da delimitação, da apresentação de coisas consolidadas, com contornos claros, bem definidos. Jankélévitch explora a música como ressonância de aspectos intrinsecamente noturnos, o que lhe permite atentar para as suas ocorrências menos evidentes, considerando as singularidades de seus sombreados e as arestas não aparadas que constituem suas bordas. Isso não significa renunciar completamente à radiância, afinal as horas mais iluminadas do dia são inseparáveis de suas sombras. “Toda a música, mesmo a mais luminosa e ensolarada, é noturna na sua profundidade” (Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 276).

Mas se o banho de sol confere um revestimento liso às coisas, oferecendo-nos objetos à disposição em um quadro estável, a noite cai como uma malha trêmula que encobre revelando: a textura do encanto é uma trama em que os acontecimentos musicais se entrelaçam e desenrolam numa sequencialidade fugaz e numa atmosfera difusa. Jankélévitch (2018, p. 143) ressalta que

o universo musical não se apresenta como algo exposto diante do espírito ou proposto ao espírito: a música, por mais objetiva que pretenda ser, mora em nossa intimidade. Vivemos a música como vivemos o tempo, através de uma experiência frutiva e de uma participação ôntica de todo nosso ser. A noite contribui para transformar o problema especulativo em drama vivido.

Abandonados ao inevitável descompasso — posto que sempre chegaremos atrasados ao encontro marcado com o instante musical —, nos movemos numa nebulosidade que nos envolve à maneira de um permear. Bosco nota que “a música, a canção romântica, ela tem um forte teor de algo subversivo porque ela bagunça com a alma da pessoa” (Faour, 2017), observação que vai ao encontro do poder persuasivo da música identificado por Jankélévitch.

Procuramos acompanhar o ritmo de uma consecução em que a volatilidade é a única constante. E é a própria passagem do tempo como perda irreparável do que já foi, “suave melancolia do irreversível” (Jankélévitch, 2018, p. 100), que se manifesta por meio de Jobim, Miúcha e Buarque na canção de Toquinho e Vinicius de Moraes: “a gente mal nasce, começa a morrer” (Sei lá [...], 1977).

O encanto passa, como o tempo. Não se pôde capturar aquele instante, tampouco se pode recuperar aquele momento. A música gravada nunca será realmente a música tocada naquela ocasião. A mulher amada precisa ser sempre

reconquistada e, de um modo geral, estamos sempre em vias de perder aqueles a quem amamos. Assim, há uma cadência que constitui fundamentalmente a música, como a vida, e que não é encadeamento algum: é declínio fadado à dissolução. Bosco destaca essa dimensão soturna:

Vamos lembrar que Vinicius de Moraes chegou a dizer num verso de um samba, do “Samba da Bênção”, que o samba era a tristeza que balança. Né? Eu acho essa imagem belíssima porque o samba balança, quer dizer, tem o swing, ele tem a levada, ele tem o denço, ele tem o remelexo, mas ele é triste (Faour, 2017).

Entretanto, a tristeza não pode ser desesperança. Imobilidade não tem qualquer coisa a ver com uma experiência que conduz a mudança irrefreável do devir. Música é tensão, é um balanceamento que supõe vivacidade, ainda que sua presença seja evasiva. E o risco de pôr tudo a perder é a condição necessária para que simplesmente vivamos.

Também em sintonia com Jankélévitch (2014, p. 375-386), em sua valorização da música nostálgica, João Bosco afirma: “Toda canção precisa de uma certa dose de tristeza para entrar na alma da pessoa” (Faour, 2017). O fundo de tristeza se instaura na impermanência da qual não podemos escapar, e que faz com que os momentos nos escapem. A música não é uma estância: é antes instância enquanto escorrer dos instantes que se sucedem. Não é o domínio de uma espacialidade, nem sequer virtual, que nos permitiria lidar com alguns moldes, nem há uma plasticidade a se extrair da sua existência fluida.

Uma disposição soturna decorre da fragilidade do encanto. Como sintetiza o filósofo, o “evento fugaz e irreversível, a qualidade evanescente, a ausência, a ocorrência já passada e que nunca mais voltará a ser: estes são os objetos privilegiados da suave melancolia musical” (Jankélévitch, 2018, p. 145). Se, por um lado, o fenômeno musical não é mais que um tremeluzir disperso, uma miríade de agitações que mal chegaram e já se foram, por outro lado, a saudade fica conosco enquanto somos deixados, já que “a música intensifica ao máximo esse perfume inexprimível das lembranças que perturba e embriaga uma alma vagorosamente impregnada pela condição pretérita do próprio passado” (Jankélévitch, 2018, p. 144).

Algo passa a nos acompanhar, a nos preencher e a fazer sentido enquanto ausência. “Naturalmente noturna”³⁹ (Jankélévitch, 2018, p. 142), a música nos oferece

³⁹ A suposta essência noturna da música foi amplamente examinada por Clovis Salgado Gontijo (2017b) no livro *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável*.

um estranho consolo, um recolhimento que é como o esvoaçar de um sonho. Soamos junto com as sonoridades e somos então seres nostálgicos, ansiando pela recorrência de momentos breves, mas preciosos, e tateando em busca de suas repercussões.

O incessante vir-a-ser é perpétuo porque balança entre descontinuidade e continuidade. E se a música, como o tempo, é escoamento, ela também é “duração encantada” (Jankélévitch, 2018, p. 181). Embora não se possa trazer de volta o que partiu — como, irrevogavelmente, não se pode colar um coração partido —, a experiência musical pode se dar como espessura de memória, do repertório mutante de todo o “sendo”, da “fusão do presente e do passado, essa sobrevivência ou ressonância do passado por meio do presente, numa palavra, essa imanência cujo nome é Devir” (Jankélévitch, 2018, p. 93).

Brisas melódicas nos conduzem a um mergulho em que as fronteiras não são mais que espumas, desmanchando-se segundo um ir e vir no qual o retorno nunca é igual à ida. Toda retirada é o anúncio de uma insistência: a persistência de uma diferenciação. E se a música é “arte de reter, a arte da lembrança” (Jankélévitch, 2018, p. 145), recordamos sobretudo que o mesmo só pode retornar como outro. Musicalmente, flutuamos: nas sombras de um alívio corre um assobio, e o frescor desse hálito nos comove como a saudade de tudo que ainda não vimos (Índios, 1986).

Música é mistério: “o importante, de fato, é o mistério alado, o *arcanum maximum*, o *quase-nada*” (Jankélévitch, 2018, p. 154). E uma consulta etimológica nos permite constatar que o “verbo ‘myo’ significa ‘cerrar a boca ou os olhos’, que é de onde vem a palavra *mystes*, ‘quem foi iniciado nos mistérios’, e por conseguinte passou de *mystérion* ao português ‘mistério’” (Losso, 2007, p. 92). Caberia, então, nos questionarmos se a arte sonora é uma linguagem muda na qual nos resta apenas calar — para guardar segredo ou pela impotência em expressar o inexprimível. Ou haveria uma dimensão criativa, positiva, propositiva para o inefável?

Por um lado, o fluxo das sonoridades não nos dá nada que não retire imediatamente. Cada nota, cada acento, cada tempo terá passado antes que percebamos, e, dessa maneira, nossa percepção flerta continuamente com o presente enquanto termina por se conformar com o passado. Isso quer dizer que temos muito e, na verdade, tudo a perder. Invejamos aqueles que terão a sensação de ouvir nossa música predileta pela primeira vez, e talvez nossa insistência em escutar tantas vezes algumas canções revele algo da obsessão por um ineditismo para sempre perdido.

Em contrapartida, a música só pode ser evasiva porque originariamente esteve

presente. Enquanto há música, há o que se esperar, algo diferente prestes a acontecer. Ela é a recorrente inauguração, a força genética que funda obstinadamente os eventos musicais e que os entrelaça numa vigorosa sucessão — funde-os de modo que não há descontinuidade sem reverberação.

Não temos palavras para nomear esse fenômeno que não é mais que a totalidade das alterações dos eventos musicais e, portanto, um todo aberto, em constante reconfiguração. Mas isso só é um impedimento absoluto para uma fala e um pensamento que não estejam cientes de seus limites, procurando moldar a música ao procedimento de enunciação.

De acordo com o filósofo, que ousa refletir e discorrer sobre o inefável,

não estamos mais aptos a pensar a música em *si mesma, ipsa*, que para *pensar o tempo*: aquele que acredita pensar o tempo, no sentido de que o tempo é complemento direto e objeto de um pensamento transitivo, pensa os eventos que estão no tempo ou os objetos que duram, ou seja, não pensa o puro devir, mas, sim, os conteúdos que “devêm”. [...] Em contrapartida, podemos pensar conforme a música, em termos musicais ou musicalmente, ou seja, com a música cumprindo a função de advérbio de modo do pensamento (Jankélévitch, 2018, p. 148-149).

É nesse sentido que a música, para Jankélévitch, não é indizível, mas sim inefável. Aquilo que é indizível nos coloca um limite intransponível, uma barreira que, por sua esterilidade, interdita qualquer tipo de expressão. Afinal, não se pode falar sobre aquilo que não pode ser dito. Se essa fosse a sua natureza, a música nos deixaria impotentes, esgotados, e só nos restaria calar, travados por um feitiço que interrompe toda dicção.

O inefável, por sua vez, é infinitamente profícuo: podemos falar o quanto quisermos sem nunca termos dito o suficiente. Enquanto “linguagem inefavelmente geral (se é que ela seja uma ‘linguagem’)” (Jankélévitch, 2018, p. 122), a música não é da ordem de uma total interdição para quem a experimenta. Se o ilusionismo trabalha com o engano ou a conversão de uma coisa naquilo que ela não é, a “verdade” da música se dá como encantamento: aparece espontaneamente, não como um objeto, mas como uma dinâmica de realização que não permite qualquer cristalização ou paralisia.

Caso seja discurso, ela é “discurso vago e difluente” (Jankélévitch, 2018, p. 114): pura fluência que nos contagia a dizê-la de infinitos modos, a proferir seus encantamentos. Não podemos perder o que nem mesmo chegamos a possuir — e que tampouco consiste em uma coisa ou um objeto (Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p.

154-155) —, mas somos mobilizados, desafiados continuamente a ouvir de uma maneira diferente, a compor ou tocar de forma propriamente musical.

Infimamente sutil, o encanto existe por um quase-nada, e é impossível prever ou conter suas repercussões. Esse tênue não-sei-quê, sem o qual um canto não é mais do que fala, ocasiona um transbordamento que faz com que a melodia nos toque. O inexpressivo, quando comunica um rico sentido, mas destituído de literalidade, faz-se expressivo — isto é, profundamente comovente. A música não congela, mas atíça; não restringe, mas sugere.

Como alerta Jankélévitch (2018, p. 130), destacando uma exigência fundamental da experiência estética, “é preciso ter saboreado desse fruto de suavidade para fazer uma ideia dele, pois se trata da experiência insubstituível de algo incomparável”. Não importa quantos documentos — ensaios, manuais, biografias — se leiam, a essência da música não será encontrada nas combinações de letras ou mesmo nas entrelinhas dos tratados. A biografia de um grande músico nunca nos fornecerá a razão de sua genialidade, e os depoimentos do próprio músico estarão sempre aquém de suas realizações musicais, já que

o *Espressivo* inexpressivo, obra de encanto, não é um Dizer, mas um Fazer (*poieîn*) [...] e possui este ponto em comum com a poesia e o amor e, até mesmo, com o dever: [a música] não é feita para que falemos sobre ela, é feita para que a *façamos*; não é feita para ser dita, mas para ser “tocada” (Jankélévitch, 2018, p. 125-126).

Menos pretensão e mais entrega é o que nos demanda uma obra que é simples brotar. O enquadramento da música faz com que ela enverede pelas fissuras, já que não é matéria de blocos, e sim caso de infiltração. Em vez de estendermos nossas plantas arquitetônicas e pretendermos que as atividades se adequem às nossas projeções, temos algo a aprender com a espontaneidade que dá sentido à criação.

Não são nossos interesses e necessidades que dão o tom da experiência musical, é a inocência de quem espera por algo que não se sabe muito bem o quê, o não-sei-quê que não parte sem nos lançar numa tendência. Aquele acorde que nos emprestou sua qualidade etérea ainda nos mantém suspensos: não imóveis, mas flutuantes. Não se trata da expectativa agitada, da ânsia em dirigir a produção, mas sim da confiança no processo, da esperança tranquila na operação do encanto.

3 DESDOBRAMENTOS EDUCATIVOS

Os professores de educação musical lidam frequentemente com a insegurança no exercício de sua profissão. Não é incomum encontrar pessoas formadas que ainda não se sentem capazes de lecionar e para as quais o seu ofício consiste em “encarar” uma sala de aula. As tarefas a serem desempenhadas lhes parecem provações, e a cada aula precisam respirar fundo para enfrentar de novo, e de novo, o intimidador dever de ensinar.

Os mais otimistas sentem que ainda não estão preparados. Um dia estarão prontos, um dia se chega lá. Quem sabe mais alguns cursos livres ou uma pós-graduação afastem, com suas certificações, o fantasma que os visita constantemente e que uma vez mais lhes diz: não basta. Ou quem sabe possamos nos esquivar, como a música, musicalmente — “com a música cumprindo a função de advérbio de modo” (Jankélévitch, 2018, p. 149) —, de uma lógica do acúmulo, do quantitativo, que nos faz reféns de uma insaciedade vultuosa.

O filósofo espanhol Jorge Larrosa reforça o pensamento de Hannah Arendt ao desenvolver a sua ideia de educação. Para Arendt, “a educação tem a ver com o nascimento, com o fato de que constantemente nascem seres humanos no mundo” (Arendt, 1972, p. 223). Sabemos que aqueles que nascem, tão pequenos e vulneráveis, nos demandam uma série de cuidados e de decisões a serem tomadas. Precisamos nos colocar como adultos, como referências de estabilidade para seu caminhar, e fornecer constantemente o amparo de que necessitam.

Mas o que fica claro para nós nesse processo é sobretudo como não estamos aptos para as tarefas que nos são exigidas. É desafiador prever o próximo tropeço ou antecipar as intenções dessa existência diminuta. E há sempre um choro que insiste, indecifrável, que não se sabe quando (ou se) irá parar e que cessa repentinamente, sem hora marcada e sem que saibamos bem aquilo que o estava causando. Há um soluço resolutivo que suspende nossas assunções.

Aqui não estamos falando desta ou daquela criança em particular, nem mesmo da infância⁴⁰ em geral, de uma abstração. Quem faz isso trata a infância como

⁴⁰ Este trabalho não pretende examinar detidamente as especificidades da infância, mas sim explorar um elo fundamental entre o modo de ser infantil e a musicalidade encantadora: ambos se constituem como um fazer inocente que é intensificado por experiências educativas autenticamente comprometidas com a criatividade, que abrigam e instigam a alteridade vigorosa, desconcertante do “novo [que] sempre vem” (Como [...], 1976).

o objeto de estudo de um conjunto de saberes mais ou menos científicos, a coisa apreendida por um conjunto de ações mais ou menos tecnicamente controladas e eficazes, ou a usuária de um conjunto de instituições mais ou menos adaptadas às suas necessidades, às suas características ou às suas demandas (Larrosa, 2017, p. 230).

A infância, para Larrosa, é um outro. Quando procuramos determinar o que quer que seja uma criança — ou o que é infantil —, projetamos inevitavelmente o que pensamos saber no que pretendemos conhecer. Quando submetemos a diversidade infantil aos nossos esquemas de conhecimento, distorcemos, achatamos a sua realidade. E isso porque o outro não se conforma aos parâmetros do eu, a não ser pela maquinação de um sujeito que se apodera dele, reduzindo-o à semelhança, à coincidência com aquilo que crê possuir.

Ficamos desconcertados com isso que irrompe reivindicando a nossa consideração, mas que só pode existir como tal enquanto permanecer radicalmente diferente, enquanto não for catalogado como mais uma forma infantil de se portar: uma fofura ou uma imaturidade, uma doçura ou um inconveniente. Para o filósofo espanhol, a infância não é uma questão de assimilação ou adequação, pois “inquieta a segurança de nossos saberes, questiona o poder de nossas práticas e abre um vazio em que se abisma o edifício de nossas instituições de acolhimento” (Larrosa, 2017, p. 230).

A convicção ou o consolo otimista não nos dizem nada da infância que já não conheçamos, isto é, só nos falam do mesmo. Não adianta continuar a agir como se soubéssemos em que consiste esse fenômeno tão estranho, como se nossos planos e currículos não falassem mais sobre nossos condicionamentos e nossas ambições do que sobre isso que nos encara e nos desafia. Ao acreditarmos que podemos ter mais controle e que é apenas uma questão de preparo ou de tempo, estamos confinados num monólogo: ouvimos apenas o eco de nossos próprios discursos.

Por outro lado, o caminho não é o derrotismo, já que desacreditar também é uma segurança: uma certeza paralisante. O consolo pessimista nos poupa o esforço enquanto infla nosso saber, como se estivesse dado que uma criança não tem mais lugar em um mundo como o nosso, ou que é impossível lidarmos com a infância de uma maneira mais responsável, tratando aqueles que nascem como eles merecem.

A alteridade infantil continua a nos interpelar, com a leveza e a peraltagem que nos convidam a lhe fazer companhia, sob a condição de gingar. Assim como o dribble no futebol nos envolve na esquiva, a lida com a infância acena para uma sensibilidade

outra enquanto fazemos uma travessia na qual somos intimamente constituídos pelos atravessamentos. Como observa Larrosa (2017, p. 233),

Isso é a experiência da infância como um outro: o encontro de uma verdade que não aceita a medida do nosso saber, com uma demanda de iniciativa que não aceita a medida do nosso poder, e com uma exigência de hospitalidade que não aceita a medida de nossa casa. [...] Trata-se aqui, então, de devolver à infância a sua presença enigmática e de encontrar a medida da nossa responsabilidade pela resposta, ante a exigência que esse enigma leva consigo.

Fica claro, assim, que há uma forte conexão entre música e infância, tomadas não como extensões da nossa cognição, mas como experiências que se enraízam na alteridade. Deixamos de lado os procedimentos de identificação para que a absoluta diferença apareça, reivindicando uma estranha — e por isso mesmo autêntica — consideração.

Para Jankélévitch, há algo de profundamente infantil no fazer musical: a inocência. Nesse sentido, é “compreensível que a música moderna tenha desejado ser, em certos aspectos, um retorno ao espírito da infância” (Jankélévitch, 2018, p. 137). A música não é veiculação de um sentido unívoco ou utensílio para a efetivação dos desígnios de um autor. Ela é suavidade, como uma pirueta graciosa que não comandamos: ao contrário, que nos deixa um pouco tontos e faz com que surpreendamos a nós mesmos com um sorriso bobo no rosto.

Um mesmo trecho musical pode encaixar perfeitamente com letras diferentes — inclusive dizendo coisas opostas. E quanto mais procuramos restringir os seus efeitos, acreditando que é possível antevê-los e manipulá-los, mais a ambiguidade se reafirma, e a música se dispersa, sempre aquém e além de nossas empreitadas discursivas. Como mencionamos anteriormente, trata-se de um fazer ao invés de um dizer: operação que “faz de todo ouvinte um poeta. Esse poder persuasivo pertence propriamente à música: chama-se Encanto e a Inocência é sua condição” (Jankélévitch, 2018, p. 135).

O encantamento pode acontecer numa aula de música sobretudo se o professor estiver pronto para se desfazer de seus planos e metas a qualquer momento, e se os alunos exalarem disponibilidade, empenhados no envolvimento. A música se dá, mais propriamente, enquanto docente e discentes se entregam sem muito porquê ao curso dessa coisa não-coisa, desse fluxo que cativa os presentes — sabedores de seu não-saber, da inocência que é o abrigo por excelência de uma experiência vigorosa. O filósofo francês nos remete à leveza imprescindível entre aquele que

opera o encanto e um outro alguém, que é encantado:

A lição eloquente e muda do encanto só opera por uma sugestão nesciente e inteiramente espontânea por parte do operador: se o operador muito quer, é o paciente que não quer mais; se o operador começa a se exercitar, o paciente deixa de consentir e o encanto então se rompe! [...] Tudo o que é precioso e precário pertence a esse mesmo gênero: só se pode *ser* com a condição de não *ter*, só se pode *ter* com a condição de não *saber* (Jankélévitch, 2018, p. 136).

Larrosa nos lembra que a infância não se reduz a “um momento específico e cronologicamente o primeiro de um desenvolvimento que a psicologia infantil poderia descrever e a Pedagogia, dirigir” (Larrosa, 2017, p. 235). O seu valor não é determinável em função do cumprimento de metas — como se a realização de um ser fosse o resultado da acumulação de competências —, e a sua trajetória não consiste em comportamentos mais ou menos previsíveis, correspondentes a uma trilha que nós talhamos. Em suas palavras:

A arrogância do saber não apenas está na exibição do que já se conquistou, mas também no tamanho de seus projetos e de suas ambições, em tudo aquilo que ainda está por conquistar, mas que já foi assinalado e determinado como território de conquista possível (Larrosa, 2017, p. 231).

Também as pesquisadoras Dulcimarta Lino e Sandra Richter nos chamam a atenção para a natureza inovadora da música. Em sua abordagem da educação infantil, defendem que o fazer musical consiste fundamentalmente em “brincar com sons, isto é, ‘barulhar’” (Richter; Lino, 2019, p. 5). A leveza do envolvimento é a tônica dessa experiência em que a musicalidade não é um requisito, mas sim a própria dinâmica que se instaura a partir da exploração despreziosa.

Lino (2015, p. 121) defende que

o barulhar é a música da infância. [...] O tempo de barulhar necessita do transbordamento de um tempo atraído pelo fluir sonoro improdutivo, distraído, descolado. Assim, o barulhar é sempre a incidência corporal de um movimento do real com o ficcional, onde os bebês e as crianças pequenas possam movimentar os processos de estranhamento, investigação e experimentação sonora. Sem carregar um ponto final, o tempo de barulhar existe atraído pelo desejo de fruir no espaço sônico; é a ação de entrar na linguagem, brincando com sons.

A infância tem muito a ensinar àqueles que ensinam, pois escapa à lógica da utilização, de uma instrumentalidade como a da bússola, com direção e sentido pré-estabelecidos. Revirando, virando ao avesso, sem a pressa daquele que está submetido a uma série de objetivos, as crianças interessadas deslocam o entorno e movimentam o jogo com interações desconcertantes, estranhamente espontâneas.

“Ao brincar com os sons, elas se entregam ao desejo e ao risco de ressoar sentidos na imprevisibilidade e indeterminação característicos da ludicidade, sem se importar com as formas comunicadas ou compartilhadas” (Richter; Lino, 2019, p. 16).

Barulhar revela-se, portanto, menos uma competência a ser verificada que uma situação, um situar-se inaugural: o lançamento nessa dimensão de possibilidades sonoras ilimitadas a partir de um toque curioso, uma investida brincante que intensifica o proveito enquanto o desvencilha do aproveitamento utilitário.

Esse contato descontraído é a condição para que as coisas não soem meramente como objetos, mas como concentrações de nuances sonoras que repercutem nossa existência. A abertura instaurada pela infância a partir de suas intervenções bamboleantes promove uma diversidade comovente que nos lembra que ser é sobretudo ser tocado, como destacam as autoras:

A ação de barulhar das crianças emerge pela entrega à escuta do mundo, sem se preocuparem com a ordenação sonora do mesmo, ou a gramática a cumprir. A docência na educação infantil pode compreender com a música que o som não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com enorme precisão. Seu poder invasivo, incontrolável em sua emergência sonora – envolvente, apaixonante, aterrorizante, exige um tempo, uma pulsação e um ritmo não repetitivo, fora do metrônomo das rotinas escolares (Richter; Lino, 2019, p. 17).

O fazer musical é regido fundamentalmente pela harmonia da geração: uma organização aberta, sincronizada com os tempos mais diversos da diversão. Assim, decorre das considerações das pesquisadoras que o professor acolhedor é aquele que se permite não saber muito bem qual serão os próximos passos, porque consente que o caminhar infantil proponha os andamentos. E a fluidez se dá quando amplificamos a experimentação e entrelaçamos as coisas “porque sim”, ocupados com um emaranhamento que não se leva a sério demais.

A gratuidade do acontecimento musical é espantosa porque preenche o ambiente sem que possamos determinar o foco da musicalidade. Quando nos damos conta, ele já se deu, vindo não se sabe de onde e, mais do que nos cercando, nos envolvendo. Tudo o que fazemos daí em diante, absorvidos pela brincadeira, tocando como quem ri, é a livre manifestação de um vivente musicante.

O conjunto se avoluma como força criativa, uma realização vibrante que não permite que abusemos de nossa sorte. A espontaneidade se perde caso intervenhamos demais nas explorações — intencionando dominar aquilo que não suporta senão uma aproximação inocente —, mas tampouco se dá quando

dispensamos o esforço engajado ou dispersamos o interesse ativo, já que

ressoar é viver o inefável e o inesgotável do gesto de estar à escuta. Somos sonoridade em cada ato. Aqui o silêncio não se opõe ao som. O silêncio é duração e a duração é tempo de estar à escuta e experimentar “modos de ação”. Nascemos chorando. Crescemos brincando — barulhando — intensamente com os sons. Morremos dando o último suspiro. Nessa compreensão, a docência na educação infantil convoca a responsabilidade de viver, como adultos, a escuta desde sua ressonância e imprevisibilidade para acompanhar o “barulhar” das crianças em seus percursos sonoros (Richter; Lino, 2019, p. 20).

Uma excelente possibilidade pedagógica é a exploração de parques sonoros. E, nesse sentido, Lino nos apresenta a proposta *VIBRA: Estaciones Sonoras* (Calvo, 2018), do pesquisador argentino Julio Calvo, defensor da ideia de que “todos, como ouvintes, como executantes, somos músicos” (Calvo, 2021, p. 1).

Figura 3 – Escultura de *VIBRA: Estaciones Sonoras*



Fonte: Calvo, 2018.

Como diz o filósofo Louis Bertrand Castel, “é próprio do som o passar, o fugir, estar imutavelmente atado ao tempo e dependente do movimento” (Castel [17--] *apud* Lévi-Strauss, 1997, p. 99); podemos, então, em meio às esculturas, fazer de nós mesmos pontes ou canais por onde o fluxo musical escoar, ultrapassando contenções e irrigando tudo o que se pode tocar: ocupação que cria espaço ao abrir caminhos tocantes.

A exuberância de cores em uma instalação atrai uma infinidade de timbres cultivados pelos músicos, esses seres que barulham e se descobrem criadores a partir

das reverberações de suas curiosidades. Em tais oportunidades, ao acionarmos dispositivos sônicos, isto é, ao brincarmos no parque sonoro, o que se opera é sobretudo um resgate da infância, “numa temporalidade na qual a surpresa e o inesperado podem acontecer e tecer mundos” (Lino; Cunha; Emcke, 2024, p. 8).

Nesse sentido, a pesquisadora e educadora Wasti Ciszewski (2024, p. 3) ressalta que

é fundamental deixar que as próprias crianças percebam as diferentes possibilidades sonoras que cada instrumento tem. Antes de direcionar a forma “correta” de tocar, cabe deixar fluir essa livre exploração. Desta forma, as crianças poderão deixar aflorar seus próprios modos de fazer música.

E é importante que não haja, como recursos a serem apropriados pelos estudantes, apenas aquilo que se entende convencionalmente por “instrumentos musicais”, afinal, originariamente, a criança não discrimina instrumentos, não classifica utensílios. Quando está encantada — e isso antes mesmo que um pandeiro possa vir a ser um volante ou uma pandeirola se transforme em uma coroa — a criança experimenta: vive o presente do encantamento enquanto é atravessada pelo fluxo sonoro e pode vir a ser ela mesma no seu tempo sem que uma instrumentalização seja posta de antemão.

Além disso, uma proposta autêntica de educação infantil — lida responsável com o nascimento enquanto “aparecimento da novidade radical” (Larrosa, 2017, p. 235) — não se limita a determinada faixa etária. Também a EJA precisa ser infantil em seu educar: aprendizagem propícia a todas as idades por promover e abrigar o que de mais novo nos pode acontecer. Trata-se de um acolhimento que cuida para que isso que vem — a própria renovação — venha com saúde, como se diz comumente, e nos contagie com seu vigor.

Assumimos que

talvez só nos reste a difícil aprendizagem de nos colocarmos à escuta da verdade que os que nascem trazem consigo, mas isso exige a renúncia a toda vontade de saber e de poder, a toda vontade de domínio. Só na espera tranquila do que não sabemos e na acolhida serena do que não temos, podemos habitar na proximidade da presença enigmática da infância e podemos nos deixar transformar pela verdade que cada nascimento traz consigo (Larrosa, 2017, p. 245).

Assim, quando a música não se reduz a um passatempo ou a uma ferramenta, quando não se conforma em servir a nossos caprichos e pretensões, ela abre uma misteriosa via para que nos relacionemos de maneira diversa com a alteridade. A

atividade musical se apresenta como oportunidade única para que façamos ressoar esse princípio criativo que é a infância.

Jankélévitch (2018, p. 173) nos fala da música como “ação em nascimento, [...] uma ação a começar”. É que a impetuosidade do devir nos presenteia e nos furta os instantes: um amargor delicioso que acompanha o ardor das reminiscências e as derivas oníricas. A sonoridade é o incansável surgimento que se faz insurgência, inadequação ao que esperamos perceber.

Uma aula que persegue o encanto como um mero acréscimo ou uma suplementação só poderá se deparar com isso de que se dá falta: uma informação sonora adicional, um dado, e, portanto, algo que já nos aparece pronto. Tal música só poderia nos entreter, nos assediar como curiosidade nos moldes da atração de um espetáculo. Ficaríamos reféns daquilo que não precisa ser verdadeiramente novo — basta que seja ofertado, anunciado como novo —, e o professor se assemelharia cada vez mais a um vendedor, um negociante que pretende convencer ou converter o estudante.

Mas não há nada garantido: não são raros os casos em que muito planejamos, em que estamos bem amparados materialmente e tanto nos esforçamos, mas acabamos por sentir que “não deu liga”, que a aula não aconteceu. Por vezes, quando tudo está em seu lugar — as atividades funcionando perfeitamente, os comportamentos bem adequados ao planejamento —, é como se vestíssemos uma roupa justa demais, e não sobra espaço para a novidade pungente, enérgica como o tremor do improviso.

Concordamos com David Bowie que, em entrevista para o documentário *Inspirations*, afirma:

Se você se sente seguro na área em que está trabalhando, não está trabalhando na área certa. Sempre entre um pouco mais na água do que você que acha que é capaz de entrar. Vá um pouco além de onde "dá pé". E quando não sentir que seus pés estão tocando o fundo, você está quase no lugar certo para fazer algo emocionante (Inspirations, 1997, tradução nossa)⁴¹.

Nesse sentido, uma educação musical que se faça a partir da abertura que caracteriza a inocência — esse não-saber que tem muito não-sei-quê por fazer — e que, portanto, seja a repercussão da infância, não se contenta com menos que a

⁴¹ “If you feel safe in the area you’re working in, you’re not working in the right area. Always go a little further into the water than you feel you’re capable of being in. Go a little bit out of your depth. And when you don’t feel that your feet are quite touching the bottom, you’re just about in the right place to do something exciting”.

natividade, a criatividade do audível inaudito.

Imprevisível, admirável, a novidade que encanta não é aquilo que capturamos — e que nos captura rotineiramente — no instante “instagrâmico”⁴², mas o inestimável do vivido, a oportunidade momentânea do vivenciado, musicalmente apreciado. Como bem expresso por Jankélévitch (2018, p. 174), “cantar é um modo de *fazer* absolutamente original e que só em termos metafóricos pode ser compreendido em continuidade com as produções laboriosas cotidianas”.

O encanto é “operação mística e não mágica” (Jankélévitch, 2018, p. 174), porque não se trata de uma poção, de uma solução que faria cessar a angústia ou que nos garantiria uma estabilidade perene. Ele também não é feitiço: caos sensorial que nos embaralharia até o esgotamento, ou tormenta que inviabilizaria qualquer percurso. Tanto a ambição da cura quanto o torpor do veneno só podem fazer com que nos iludamos, repelindo a fluência inocente do encantamento.

Lembremos que, para Jankélévitch, a música não é desordem, deformidade que nos perturbaria e desorientaria, mas sim estilização, harmonia órfica⁴³. Fazer música é encantamento que nos contagia com sua inovadora, generosa sugestividade. Não se trata de encantação, prostração, impotência de perder-se em um turbilhão de estímulos, assediado pelo alvoroço. Nas palavras do filósofo,

há uma música abusiva que, como a retórica, é simples charlatanice e seduz o ouvinte para escravizá-lo. [...] Por outro lado, há também um *melos* que não desmente o *lógos* e cuja única vocação é, como naquele álbum de Federico Mompou, a cura, a pacificação e a exaltação de nosso ser. Para penetrar as almas! Para evocar o amor! Para adormecer o sofrimento! Para inspirar a alegria! (Jankélévitch, 2018, p. 53).

Música não é retenção garantida, mas sobretudo breve inspiração — não é “um estado de graça, mas, antes uma ponta de graça” (Jankélévitch, 2018, p. 174). Não se trata, portanto, da sustentação de um segredo, como se no fundo houvesse um problema a ser resolvido, uma solidez que ainda resiste e se preserva, mas que poderia ser dissolvida quando descobríssemos em que consiste o evento musical.

Insistente inconsistência, a experiência musical é antes aporia: contenção, concentração daquilo que irrompe, transborda e jorra repentinamente em incessante renovação. Presenciamos seu mistério enquanto acontecimento gratuito e reservado, de todos e de ninguém, “arrebatamento musical [pelo qual] a alma, encantada pelo

⁴² Referimo-nos ao tempo que se passa na plataforma Instagram, que escoar como areia movediça e do qual nada se pode reter, embora ele nos detenha.

⁴³ O termo “órfica” aqui remete a Orfeu, poeta mítico mencionado na seção 2.2.

quase-nada da música, evade-se de sua finitude” (Jankélévitch, 2018, p. 175).

O educador musical, mais do que qualquer um, pode entoar o canto do timoneiro: “não sou eu quem me navega, quem me navega é o mar” (Timoneiro, 1996). Suas intenções, planejamentos e projetos não são dispensáveis: sabemos que são relevantes e inevitáveis. Mas a experiência musical propicia-se quando estamos dispostos a pôr tudo a perder: investindo o tempo que não temos para criar o *timing* da oportunidade e deixando que as próprias forças musicais, as energias das quais nossa proposta é condutora, nos conduzam.

Por essas frestas corre a música, inseparável de um frescor infantil, bem expresso pelo escritor Mia Couto (2011, p. 104): “A infância é quando ainda não é demasiado tarde. É quando estamos disponíveis para nos surpreendermos, para nos deixarmos encantar. Quase tudo se adquire nesse tempo em que aprendemos o próprio sentido do Tempo”.

E, assim, o que se propõe aqui não é que deixemos de nos organizar, mas que nos organizemos para as deixas. Não raro a interrupção de um aluno se revela a oportunidade para uma fortuita fluência, e a ocasião da aprendizagem nos mostra que os recursos pedagógicos devem (con)verter-se em convite para que o manancial encantatório recubra nossas práticas com a sua espontaneidade.

Como alguém que se arruma para a festa, como os avós arrumam a casa para os pequenos bagunçarem, o bom professor se compromete não mais que o suficiente com aquilo que dele se espera, e deixa o restante com a dinâmica viva do encontro. Ele se reorganiza incessantemente para receber o inesperado que repentinamente acontece: “consentimento ao encanto que é, na música, o único e verdadeiro estado de graça” (Jankélévitch, 2018, p. 158).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para que a questão da presente pesquisa fosse desenvolvida com a mesma profundidade com a qual buscamos vivê-la, recorreremos ao pensamento de Susan Langer. A filósofa estadunidense nos previne contra o tratamento da música como um caso de acomodação — quer se reduza a um mero sintoma de nossas emoções, quer a um apontamento, correspondência a significados postos de antemão.

Nesse sentido, nos afastamos totalmente da ideia de linguagem — que implicaria uma lógica de acúmulo e de assimilação convencional⁴⁴ — e passamos a compreender a música como concepção, processo simbólico que se constitui a partir de modelações, de elaboração da sua plasticidade formal, e cuja significância é apreendida de imediato, emergindo da totalidade de suas articulações.

Swanwick nos mostrou, entretanto, que talvez não seja preciso romper tão radicalmente com a enunciação, desde que reconheçamos aquilo que há de mais dinâmico nesse domínio: a metáfora. Essa atividade de produção e vinculação imagética tem um papel fundamental na construção do nosso repertório comunicativo.

É com o educador inglês que compreendemos a música como discurso, o que não quer dizer que as formas musicais se atrelem a significados pré-estabelecidos e que, portanto, possam ser assimiladas, fagocitadas por uma identificação literal. Na verdade, elas são significantes: transmitem um valor expressivo e nos comprometem com as mais diversas e densas trocas. Nas palavras de Swanwick (2014, p. 117):

Essencialmente, quando nos envolvermos com a música e respondermos a ela, estamos expandindo nossos modos de construir e de nos apropriar do mundo através de discurso simbólico: estamos recorrendo às profundas fontes psicológicas de um impulso lúdico universal na exploração e na comunicação de *insights* acerca da condição humana.

Ao escutamos uma canção e sermos imediatamente transportados para um momento reconfortante de nossa infância, por exemplo, reconhecemos uma congruência entre certos traços da música e da existência humana. Parece haver algo no entrelaçamento das notas de um acorde maior com sétima maior, na maneira como elas se enredam, que pode evocar a paz de um aconchego ou o calor de um abrigo.

Tocar, ouvir e pensar música revelam-se, assim, modalidades de uma primordial negociação simbólica por meio da qual o contraste entre as similitudes e

⁴⁴ No plano discursivo, cada termo tem um significado convencionalmente atribuído e o sentido de uma frase é o resultado das leituras sucessivas, do acúmulo das unidades significantes.

dissimilaridades das formas expressivas concentra-se numa cumplicidade. As conexões metafóricas tornam sensíveis aspectos das coisas que talvez nunca viessem à tona se não experimentássemos essa irreverente e divertida combinação de elementos: configuração variável que ressignifica nossas experiências, lhes confere contorno, nitidez, e que qualifica a arte como transformação cultural, para muito além de habituação ou de mera reprodução da realidade.

Se, por um lado, notamos um encaminhamento comunicativo ou expressivo — em que a formulação dos eventos musicais remete ou projeta os esquemas, os traços mais característicos da sensibilidade humana —, por outro, acompanhamos o enveredamento ambíguo e encantatório da música em seu curso imprevisível.

Vladimir Jankélévitch foi o nosso guia nesse passeio noturno em que a musicalidade enfatiza o deslize, o desmanche ou esfumaçamento das formas: em vez de moldável ou plástica, a operação musical revela-se fluida ou vaporosa. Uma música se dá como um momento privilegiado, faísca de eternidade, oportunidade única de fruir o fluxo encantado da temporalidade. Como destaca Gontijo (2017a, p. 130-131),

pelo seu caráter totalizante e, ao mesmo tempo, não localizável, a atmosfera que embebe uma peça poética e musical possui algo da graça plotiniana (*kháris*). Esta, à diferença da beleza, não reside no acabamento da forma, na ordem, nas justas proporções e na simetria, critérios estáticos que o intelecto se mostra apto a reconhecer e a apontar. A graça é eflúvio que “vem e que passa”, que circula por todo um corpo ou por toda uma obra, concedendo-lhe a vida e a eficácia do encanto.

Esse envolvimento gracioso — a possibilidade de nos fazermos ressonância do mistério vibrante, da generosidade caprichosa que a arte sonora manifesta — nos levou a cultivar provocações e desassossegos para que não ficasse inquestionado aquilo que, embora imensuravelmente discreto, constitui o cerne de nossas vivências mais tocantes.

Porém, enquanto Swanwick (2003, p. 14) declara que “não podemos ensinar nem pensar de forma criativa sobre o ensino daquilo que nós não compreendemos”, preferimos nos afinar com a escritora Clarice Lispector (1973, p. 9) quando esta afirma que “não se compreende música: ouve-se”.

Em vez de acentuar a atividade intelectual — sublinhando o reconhecimento do sujeito e a pretensão de entendimento —, afirmamos uma vinculação mais arriscada, emaranhada, esmerada com isto que nos afeta: aproximação intensa, a incorporação da música, que exige certo pudor para que não se subestime aquilo que

é inestimável.

Também a arte-educadora Ana Mae Barbosa (2019) reforça um compromisso desse gênero, quando nos lembra que

arte não se ensina, contamina-se pela arte. [...] Ensino como transmissão, não se ensina nada. Você provoca experiência. E é através da experiência que a gente vai aprendendo e vai separando o que é essencial do que é acidental.

Acompanhamos Jankélévitch em sua consideração da música como um sutil encanto fundado na inocência e, com Arendt e Larrosa, pensamos a educação como o acolhimento da novidade, da alteridade nascente. Esse rumo revela que é quando não compreendemos muito bem aquilo que ensinamos — isto é, quando preservamos a radical estranheza, a natureza espantosa do acontecimento musical — que podemos nos encontrar com aquilo que mais intimamente nos toca, em sua mais rara intensidade.

Assim como o alimento processado não é igual ao alimento *in natura*, a música que compreendemos não é bem a música que vivemos. O processamento intelectual converte a música em um reflexo mais ou menos variado daquilo que nos é familiar, daquilo que já foi assimilado por nossa cognição. Em seu âmago, no entanto, a música permanece uma incógnita: ela nos é estranha, tão especial quanto variável, inatingível.

E, embora não possamos alcançá-la, ela não está lá fora, em outro plano, mas nos compõe — esquisita entranha —, torna retumbante o nosso ser, “mora em nossa intimidade. Vivemos a música como vivemos o tempo, através de uma experiência fruitiva e de uma participação ôntica de todo nosso ser” (Jankélévitch, 2018, p. 143). A criatividade não é a consequência necessária, mas sim a ressonância graciosa do compromisso em escutar a alteridade que nos encanta.

Urge, portanto, que nos afinemos com a educação enquanto

forma com que o mundo *recebe* os que nascem. Responder é abrir-se à interpelação de uma chamada e aceitar uma responsabilidade. Receber é criar um lugar: abrir um espaço em que aquele que vem possa habitar; pôr-se à disposição daquele que vem, sem pretender reduzi-lo à lógica que impera em nossa casa (Larrosa, 2017, p. 234-235).

Nesse sentido, uma educação à escuta da infância se mostra especialmente promissora como exercício de aprendizagem inocente — não se sabe o que virá, mas inclina-se e procura-se entrar em sintonia com a sonoridade nascente, a variedade admirável. Nada mais educativo que a musicalidade, vínculo infinitamente renovável

com a novidade oportuna, com essa visita que já é de casa, embora sempre surpreendente: o encanto enquanto acontecimento da distinção cativante.

Sempre principiante, recorrentemente original, a música em seu brotar pode nos proporcionar a fruição do instante poético, com a condição de suspendermos nossa pretensa maturidade. Swanwick (2003, p. 60) reconhece que

não são somente crianças pequenas que saboreiam a qualidade tonal de uma nota só. Muitos compositores da metade do século XX, incluindo Karl-Heinz Stockhausen e John Cage, tentaram retornar a esse estado de graça da infância, insistindo que começamos pela novidade do som em si mesmo, libertando-nos das respostas habituais e das convenções limitadas das “grandes” tradições.

Procuramos não encontrar — já que não há algo a ser encontrado — e sim nos encontrarmos, professor e alunos, mais saboreadores que sabedores, não mais serenos que um suspiro. Sem muita expectativa, colaboramos uns com os outros acolhendo variedades, acariciando texturas e desfrutando das afluências na experimentação.

Só chega a esses desvios criativos quem dispensou grandes importâncias em prol da singela instância do agora e que pode, assim, apreciá-la como Lispector (1973, p. 11), dizendo: “aos instantes eu lhes tiro o sumo de fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida. O instante é semente viva”.

Assim, o educador não é essencialmente um fiscal que controla a distribuição de ocupações e o cumprimento de metas, garantindo a utilização eficiente do tempo. Ele é fundamentalmente aquele que faz junto, o cooperante, o companheiro, o amigo que é atravessado pela experiência com o aluno.

Ambos, aluno e professor — estudantes — são perpassados pelo encanto, inundados pela sua sugestividade e compartilham a autoria, essa criatividade que não é premeditação, mas realização fundada na inocência. Sabemos e podemos tão pouco, e por isso mesmo fazemos muito — pois, quanto ao inesgotável, ainda há muito a ser feito.

Ao longo desta pesquisa, buscamos nos sintonizar com pensadores da filosofia da música e da filosofia da educação que atentassem para as nuances de nossas experiências e que não tivessem receio de abordar seus limiares, problematizando a suposta insignificância das minúcias.

Este trabalho é o princípio de uma série de estudos em torno da inefabilidade e do encantamento musical, bem como de suas potencialidades educativas.

Esperamos ter contribuído com um singular aprofundamento. É preciso levar em conta que a maioria das obras de Jankélévitch não possui tradução para o português, além de apresentar valor aquisitivo elevado, o que evidencia a necessidade de mais tempo e de outros aportes para o desenvolvimento de nossos estudos. Sendo assim, almejamos que estas investigações tenham continuidade em outras pesquisas em nível de mestrado e doutorado.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. A Crise na Educação. *In*: ARENDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 221-247.
- BARBOSA, Ana Mae. **Arte não se Ensina, Contamina-se pela Arte**. Sesc São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ROz0EPOdkc0>. Acesso em: 18 maio 2025.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular: educação é a base**. Brasília: MEC/SEB, 2018. 600p. Disponível em: https://www.gov.br/mec/pt-br/escola-em-tempo-integral/bncc_ei_ef_110518_versaofinal. Acesso em: 18 abr. 2025.
- BOWMAN, W. **Philosophical Perspectives on Music**. Oxford: University Press, 1998. 488 p.
- CALVO, Julio Ernesto. [2015] **Vibra: Estaciones Sonoras**. Catálogo de Exposição. Buenos Aires, 2018.
- CALVO, Julio Ernesto. Relato: **Vibra: Estaciones Sonoras**. [Informação concedida a Dulcimarta L. Lino por meio digital]. Janeiro, 2021.
- CISZEWSKI, Wasti Silvério. Práticas Musicais Criativas na Educação Infantil: explorações, improvisações e criações sonoras. **Revista Música na Educação Básica**, v. 13, n. 16, e131606, 2024. Disponível em: <https://meb.emnuvens.com.br/meb/article/view/293/144>. Acesso em: 29 maio 2025.
- COMO nossos pais. Intérprete e compositor: Belchior. *In*: ALUCINAÇÃO. Intérprete: Belchior. Rio de Janeiro: Philips, 1976. 1 disco vinil, lado A, faixa 3 (4 min 33 s). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/0BoCuzEjDEcULyknBHf3li?si=dwNHgPEuRMmtiMB99efLyg>. Acesso em: 28 maio 2025.
- COUTO, Mia. **E se Obama Fosse Africano?: e outras interinvenções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 208 p.
- FAOUR, Rodrigo. **Rodrigo Faour Entrevista João Bosco**. YouTube, 13 de abril de 2017. 22min18s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=240_5FGcRy4. Acesso em: 18 abr. 2025.
- GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2011. 216 p.
- GONTIJO, Clovis Salgado. Antropologia em Contraponto: a música e o ser humano em Vladimir Jankélévitch. **Artefilosofia** (UFOP), v. 21, p. 120-144, 2017a. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/432/396>. Acesso em: 29 maio 2025.
- GONTIJO, Clovis Salgado. **Ressonâncias Noturnas: do Indizível ao Inefável**. São Paulo: Loyola, 2017b. 391 p.

GONTIJO, Clovis Salgado. Para além do Literal: a arte como ampliação do humano em Susanne Langer. **Philosophos - Revista de Filosofia**, Goiânia, v. 25, n. 2, 2021. DOI: 10.5216/phi.v25i2.64728. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/philosophos/article/view/64728>. Acesso em: 8 maio. 2025.

GONTIJO, Clovis Salgado. Tempo de Cantar: a necessidade de ultrapassar o silêncio. **Perspectiva Teológica**, [S. l.], v. 55, n. 1, p. 43, 2023. DOI: 10.20911/21768757v55n1p43/2023. Disponível em: <https://www.faje.edu.br/periodicos/index.php/perspectiva/article/view/5272>. Acesso em: 9 maio. 2025.

HEIDEGGER, Martin. Ciência e pensamento do sentido. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. In: HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e Conferências**. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 39-60.

ÍNDIOS. Intérprete: Legião Urbana. Compositor: Renato Russo. In: DOIS. Intérprete: Legião Urbana. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1986. 1 disco vinil, lado B, faixa 6 (4 min 23 s). Disponível em: https://open.spotify.com/track/4RLp0EpcPdMHHoHmYIMWGH?si=95pw_QXeSfynS ZdPOtZwNQ. Acesso em: 28 maio 2025.

INSPIRATIONS. Direção: Michael Apted. Estados Unidos: Clear Blue Sky Productions, 1997. 1 DVD.

JANKÉLEVITCH, Vladimir. **L'Irréversible et la Nostalgie**. Paris: Flammarion, 2014. 392 p.

JANKÉLEVITCH, Vladimir. **A Música e o Inefável**. Trad. Clovis Salgado Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2018. 216 p.

JANKÉLEVITCH, Vladimir; BERLOWITZ, Béatrice. **Em Algum Lugar do Inacabado**. Trad. Clovis Salgado Gontijo. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2021. 352 p.

LANGER, Susanne Katherina. The Principles of Creation in Art. **The Hudson Review**, v. 2, n. 4, 1950, p. 515-534. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3847705>. Acesso em: 18 abr. 2025.

LANGER, Susanne Katherina. **Philosophy in a New Key: a study in the symbolism of reason, rite and art**. 3. reimpr. New York: New American Library, 1951. 248 p.

LANGER, Susanne Katherina. **Feeling and Form: A Theory of Art developed from Philosophy in a New Key**. New York: Charles Scribner's Sons, 1953. 415 p.

LANGER, Susanne Katherina. **Problems of Art: Ten Philosophical Lectures**. New York: Charles Scribner's Sons, 1957. 184 p.

LANGER, Susanne Katherina. **Mind: An Essay on Human Feeling**, v. 1. Baltimore, London: John Hopkins University Press, 1967. 487 p.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas**. 6 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. 382 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Olhar, Escutar, Ler**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo. Companhia de Letras, 1997. 151 p.

LINO, Dulcimarta Lemos. Abracadabra: o encontro de bebês e crianças pequenas com música. **Revista Eventos Pedagógicos**: edição especial temática: Educação de 0 a 3 anos em espaços de vida coletiva, Sinop, v. 6, n. 3 (16. ed.), p. 116-131, ago./out. 2015. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/reps/article/view/9685/5923>. Acesso em: 19 abr. 2025.

LINO, Dulcimarta Lemos; CUNHA, Eduardo dos Santos; EMCKE, Paula Cristiana. PiÁ na eScuTa: Proibido não Tocar!. **Música na Educação Básica**, [S. l.], v. 13, n. 16, 2024. DOI: 10.33054/MEB131601. Disponível em: <https://revistameb.abem.mus.br/meb/article/view/275>. Acesso em: 19 abr. 2025.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. São Paulo: Círculo do Livro, 1973. 118 p.

LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito. **Teologia Negativa e Theodor Adorno: A Secularização da Mística na Arte Moderna**. 2007, 343 p. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

MUNCH, Edvard. **O Grito**. Oslo, Noruega, 1893. Pintura, óleo, pastel e têmpera sobre cartão, 91 x 73 cm. Coleção Museu Nacional de Arte, Arquitetura e Design. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c5/Edvard_Munch%2C_1893%2C_The_Scream%2C_oil%2C_tempera_and_pastel_on_cardboard%2C_91_x_73_cm%2C_National_Gallery_of_Norway.jpg. Acesso em: 29 maio 2025.

MUNCH, Edvard. **O Sol**. Oslo, Noruega, 1911. Pintura, óleo sobre tela, 449 x 786 cm. Coleção Universidade de Oslo. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Edvard_Munch_-_The_Sun_%281911%29.jpg. Acesso em: 29 maio 2025.

RICHTER, Sandra Regina Simonis; LINO, Dulcimarta Lemos. Estar à escuta: música e docência na educação infantil. *In: Childhood & philosophy: international council for inquiry with children*, Rio de Janeiro, Vol. 15, p. 1-24, out. 2019. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/201670>. Acesso em: 29 maio 2025.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um Jovem Poeta**. Trad. Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2009. 96 p.

SCHAFER, Raymond Murray. **O Ouvido Pensante**. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal; revisão técnica de Aguinaldo José Gonçalves. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 390p.

SEI LÁ (a vida tem sempre razão). Intérpretes: Tom Jobim; Chico Buarque; Miúcha. Compositores: Toquinho; Vinicius de Moraes. *In: MIÚCHA & Antônio Carlos Jobim*.

Intérpretes: Miúcha e Antônio Carlos Jobim. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1977. 1 disco vinil, lado A, faixa 5 (2 min 31 s). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1axUER2LTBbGLdOUD5I7Z6?si=UePjx0buR5i7igMtlyycA>. Acesso em: 28 maio 2025.

SWANWICK, Keith. **A Basis for Music Education**. London: Routledge, 1979. 136 p.

SWANWICK, Keith. **Ensinando Música Musicalmente**. Trad. Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003. 128 p.

SWANWICK, Keith. **Música, Mente e Educação**. Trad. Marcell Silva Steuernagel. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. 208 p.

TIME. Intérprete: Pink Floyd. Compositores: Roger Waters; Nick Mason; David Gilmour; Richard Wright. *In*: THE DARK side of the moon. Intérprete: Pink Floyd. Londres: Harvest Records, 1973. 1 disco vinil, faixa 4 (6 min 53 s). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3TO7bbrUKrOSPGRTB5MeCz?si=egb6sfsGTFiQwmixO6a0dw>. Acesso em: 28 maio 2025.

TIMONEIRO. Intérprete: Paulinho da Viola. Compositores: Paulinho da Viola; Hermínio Bello de Carvalho. *In*: BEBADOSAMBA. Intérprete: Paulinho da Viola. São Paulo: BMG, 1996. 1 CD (3 min 26 s). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3C8ULtjiUmTtcpE7QJBZ7G?si=tscLd43LRd2OjXo2hxAH7A>. Acesso em: 28 maio 2025.

WATERS, Roger. Roger Waters - **Time (Live in Amsterdam, June, 2018)**. YouTube, 31 de julho de 2020. 5min58s. Disponível em: https://youtu.be/rePdcLQ_mk. Acesso em: 18 abr. 2025.