

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

POR UMA TEORIA DO RITMO

* O Caso da Metáfora Musical
em Linguística

Marcos Ribeiro de Moraes

Dissertação apresentada ao
Departamento de Linguística
do Instituto de Estudos da
Linguagem da Universidade
Estadual de Campinas como
requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre
em Linguística.

Campinas, 1991

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Marcos Ribeiro de
Moraes

e aprovada pela Comissão Julgadora em
08/05/91.

Abra-Bernadete Langenhausen

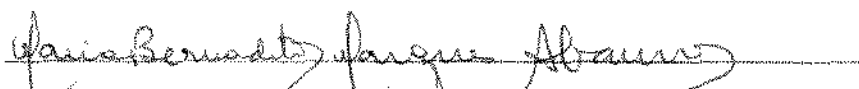
M791p

13912/BC

UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE CAMPINAS

Candidato: Marcos Ribeiro de Moraes

Banca Examinadora:

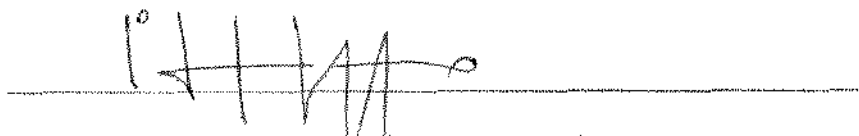

Dr^a Maria Bernadete M. Abaurra (orientadora)



Dr^a Eleonora C. Albano



Dr Eric C. Sabinson



Dr^a Itala Maria Coffredo D'Ottaviano

AGRADECOS:

A Prof^a Dr^a Maria Bernadete Marques Abaurre, que, com sua estimulante orientação e apoio desde o primeiro instante, trouxe-me à realização deste estudo.

A Prof^a Dr^a Eleonora Cavalcante Albano, cujas idéias e cuja inestimável atenção estão presentes em todo o estudo.

Aos Prof^{os} Dr^{os} Fernando Tarallo, Esther M. Scarpa, Eric C. Sabinson e Arley Ramos Moreno, pelo interesse e ajuda que me dispensaram em etapas decisivas de meu trabalho.

Aos Meus Pais.

A Vera.

A Julia.

ÍNDICE

Preâmbulo.....	1
Capítulo I. Introdução.....	5
Capítulo II. Ritmo na Teoria Linguística.....	43
Capítulo III. Ritmo e Música.....	69
Capítulo IV. Ritmo e um outro ambiente teórico.....	88
Capítulo V. RITMO*.....	101
Capítulo VI. Em torno das noções elementares do ritmo.....	121
Referências Bibliográficas.....	169

PREÂMBULO

O estudo que se segue tem início em um capítulo chamado INTRODUÇÃO, onde, no que pese o título, não é adotado o procedimento, em geral o mais adequado em um trabalho acadêmico, que é o de apresentar logo de início a questão ou problema específico a ser tratado.

Entendi que algum esforço profilático deveria anteceder a apresentação da nossa questão mais específica, dado que uma apresentação direta (i.e. 'irmos direto ao assunto') poderia ter o indesejável efeito de trazer inadvertidamente à cena não apenas a questão particular mas todo um quadro dogmático ao qual a questão encontra-se fortemente atada. E nesse quadro, quero crer, a questão não constituiria um legítimo problema.

Impôs-se, então, que se procedesse a alguma crítica àquele quadro dogmático e que se apresentasse, na forma de um incipiente esboço, um quadro alternativo dentro do qual a questão pudesse eventualmente ser reconhecida como um problema que justificasse o esforço acadêmico. Este, o sentido geral do estudo.

Assim, os seis capítulos que temos adiante não são o relato de um experimento ou a exposição sistemática de um conjunto previamente acabado de idéias. São, antes, o próprio experimento; são, tanto quanto o possível, o registro 'em processo' de uma progressão de idéias regulada, na sua forma geral, por um número muito pequeno de elementos realmente estáveis e pré-

estabelecidos. A rigor, esses elementos são apenas dois, a saber:

Desde um momento anterior a meu contato formal com a linguística, trago uma questão referente às noções elementares do ritmo. Essa questão, nascida no âmbito de minhas atividades musicais, é apresentada apenas no sexto capítulo (v. "problema-cerne"), e, de fato é o elemento que, subjacentemente, norteia o desenvolvimento do trabalho até aquele ponto.

O segundo elemento é contemporâneo e decorrente de meu contato com a linguística - e é colocando-me nesse ponto de vista que estipulo o ponto de partida do 'experimento' (cf. início do capítulo introdutório). Trata-se da constatação, por um lado, de que a linguística tem dado sinais inequívocos de uma crescente e marcada valorização das questões relativas a temporalidade e ritmo nestas duas últimas décadas (cf. segundo capítulo), e por outro lado, de que, par a par com essa valorização, a linguística deixa ver, de forma crescentemente explícita, sua dificuldade em assimilar o 'novo fenômeno' tanto do ponto de vista formal quanto das pesquisas instrumentais (cf. quinto capítulo).

Em contraste com esse pequeno número de elementos iniciais do estudo, há um grande número de elementos não previstos que vão sendo agregados 'lateralmente' à medida que o 'experimento' progride. Isto - o leitor verá - é feito com a bastante numerosa inserção de notas, parênteses e alusões a outras áreas de conhecimento que, no momento da inserção, foram entendidas pelo autor como o que de fato deveriam ser, i.e., como observações

marginais. No entanto, logo se constata que, mais adiante no texto, um ou outro elemento desse tipo é alçado para o texto propriamente dito, adquirindo 'status' de peça indispensável ao encadeamento principal de idéias. Ao mesmo tempo, há, aqui e ali, observações que podem se revelar não essenciais e que talvez se assemelhem a trilhas interrompidas.

Ambos esses defeitos talvez pudessem ser corrigidos mediante uma ampla reescritura do material que estabelecesse a adequada seleção e hierarquização das idéias com base em algum critério mais claro e rigoroso. No entanto, uma das conclusões do estudo vem a ser exatamente a de que, no que se refere ao assunto RITMO, não se dispõe ainda de critérios tais que permitissem a produção de um texto 'limpo' e consistente (que seria, afinal, uma Teoria do Ritmo).

É, portanto, muito mais por uma imposição conjuntural que por uma opção metodológica que todos os 'ruídos', desvios e reiterações (mas quais exatamente são eles?) foram mantidos, sendo, por isso, justo entender o texto como uma coletânea de ANOTAÇÕES.

Espero, é verdade, não ter me rendido diante da imposição conjuntural às vezes improdutiva. Isto, no entanto, não significa que algum Método de Pesquisa (linguístico ou outro) 'stricto sensu' tenha sido adotado. E, de uma maneira geral, se algo de minimamente novo é oferecido no estudo, isto certamente não se deverá a qualquer manipulação ou cálculo restrito àqueles

elementos iniciais tomados cada um por si. Nesse sentido, o estudo não oferece quaisquer análises ou soluções relativas a fenômenos linguísticos (ou musicais) localizados.

Em contrapartida, espero ter explorado produtivamente o próprio jogo sugerido por aquela 'imposição conjuntural', que, se por um lado refreia o avanço consistente em direção a conclusões de interesse científico imediato, por outro nos põe diante de uma constelação de idéias e disciplinas heterogêneas de cujo entrechoque - e somente desse entrechoque - emerge o dado novo, seja ele algo mais concreto ou um conjunto de pistas e imagens potencialmente novas.

Desnecessário dizer que grande parte de meu trabalho consistiu tão somente da reunião - do colocar em contato umas com as outras - de idéias, às vezes díspares, provenientes de uma coleção heterogênea de 'lugares' e disciplinas. Do outro trabalho - i.e., a exploração e interpretação mais sistemáticas dos dados assim reunidos - apenas uma pequena parcela foi realizada. Para o que resta, ouço, neste momento, o leitor.

INTRODUÇÃO

Este estudo parte do pressuposto de que ritmo é importante para uma teoria da linguagem. Não tem, portanto, como objetivo central, a demonstração - seja com base em dados empíricos, seja por meio do cálculo teórico - dessa importância.

Assim, é assumido aqui que as pesquisas linguísticas sobre ritmo já existentes reúnem evidências suficientes para tornar plausível a hipótese de que a capacidade humana de organização temporal e a linguagem têm entre si não uma relação contingencial mas uma relação necessária.

É nesse sentido que, ao usarmos o termo RITMO - historicamente vinculado, em linguística, a RITMO DA FALA - teremos em mente, em primeiro lugar, a noção RITMO LINGUÍSTICO tal como evocada em 1977 por Mark Liberman e Alan Prince ("On Stress and LINGUISTIC Rhythm").

Tal medida, por outro lado, não deve ser entendida como uma opção por RITMO LINGUÍSTICO em detrimento de RITMO DA FALA, mas como uma tentativa de aproximação com a hipótese geral em Eleonora Albano (1990) ("Da Fala à Linguagem Tocando de Ouvido").

Essa hipótese, uma vez interpretada em função dos interesses - mais restritos - deste estudo, permite que, dentro de certas condições, entendamos RITMO DA FALA como sub-conjunto de RITMO LINGUÍSTICO, de tal maneira que, ao dizermos RITMO DA FALA, estamos nos reportando a RITMO LINGUÍSTICO, ao passo que este inclui aquele ao mesmo tempo em que recobre um campo mais

abrangente, do qual, se não temos ainda uma imagem muito nítida, pensamos ser sustentável enquanto hipótese produtiva. E isto põe-se em contraste com a idéia de que aquelas noções corresponderiam a dois conjuntos disjuntos - algo como RITMO DA FALA versus RITMO LINGUISTICO PROPRIAMENTE DITO, que estaria refletindo de maneira algo exacerbada a idéia da dupla articulação da linguagem (Martinet).

Tendo em vista uma primeira delimitação dos objetivos deste estudo, podemos, então, seguir dizendo que a um ritmo linguístico deve corresponder uma teoria do ritmo linguístico, e que tal teoria deve, por sua vez, ser uma sub-teoria da teoria da linguagem.

Uma teoria do ritmo linguístico exige que tenhamos definições razoáveis, ainda que provisórias, das duas noções envolvidas, RITMO e LINGUAGEM.

Para o que temos em vista neste momento, basta-nos lembrar que a linguagem é o objeto máximo da linguística; é o domínio ou fenômeno cuja autonomia e extensão dá a medida da autonomia e extensão da disciplina linguística.

O ritmo, por sua vez, vem a ser - mantido um ponto de vista intra-linguístico - um dos domínios-limite da linguagem/linguística (assim como o são a pragmática ou, em certa medida, a fonética). E, sendo um domínio-limite, o ritmo nos coloca necessariamente em contato com o extra-linguístico, ou seja, abre-nos o olhar para um espaço no qual constatamos que ritmo não é um fenômeno exclusivo da linguagem.

Mas não é necessário que procedamos aqui a uma listagem exaustiva dos fenômenos rítmicos ($R_a, R_b, R_c, \dots, R_n$) a partir da qual pudéssemos extrair uma noção de ritmo (R) aplicável a todos os elementos (a, b, c, \dots, n) da lista, i.e., uma noção com a qual pudéssemos compor com mais segurança a noção de ritmo linguístico.

Tal medida não é necessária - ou, não é a mais urgente - pois, ao sairmos de LINGUAGEN pela porta RITMO, deparamo-nos invariavelmente com MÚSICA.

Esta passagem - linguagem-música - não é, evidentemente, controlada por um encadeamento lógico estrito. Antes, é o que em circunstâncias informais, chamaríamos de um 'salto': como já foi dito, RITMO nos conduz a um domínio mais amplo que MÚSICA, e nada indica ser adequado chamarmos, por metonímia, esse domínio de MÚSICA (à moda, por exemplo, da noção medieval MÚSICA DAS ESFERAS).

Por outro lado, tal passagem é plenamente justificável face a uma tradição: uma pressão historicamente condicionada que impõe ao contato linguagem-música um caráter mais que meramente tangencial. Mais do que a observação trivial de que 'a música parece estar dizendo alguma coisa', ou de que ambas - música e linguagem - são sucessões de sons, sobressai-se o fato de que as disciplinas relativas a um e a outro campo sempre cultivaram entre si - de forma ora mais, ora menos explícita - um comércio; um diálogo que tem permitido que, para tomarmos apenas um exemplo, em 1980, Ray Jackendoff e Fred Lerdahl (linguista e músico, respectivamente) pudessem se referir a um paralelo profundo ("Deep Parallel") entre a linguagem e a música.

Assim condicionada, a linguística, ao buscar RITMO, depara-se com a disciplina musical, visto que RITMO, antes de ser um assunto autônomo, (R), vem a ser historicamente um assunto por excelência musical (mais que um assunto linguístico). De outra maneira, pode-se dizer que é na música - destituída das opacidades de um caráter referencial ou semântico (que não tem) - que o ritmo se faz mais visível (1), de tal forma que, idealmente, só restaria à linguística colher maduro o ritmo na árvore ao lado.

Naturalmente, não é apenas no que se refere a ritmo que vemos esse encontro da linguística com a disciplina musical. Mais que isto, o que temos em foco é um fenômeno mais amplo, histórico, cuja parte mais visível é apenas uma pequena parcela do que realmente ocorre.

A parte mais visível está no tradicional uso de termos musicais (ou, termos que, no conjunto, revelam origem musical) na literatura linguística. Harmonia, melodia, ritmo, orquestração, partitura ("gestural score"), tom, tonal, polifonia (em semântica argumentativa) são alguns exemplos.

Isto não significa de maneira alguma que tais termos tenham - ou que, em princípio, devam ter - em linguística os mesmos valores e implicações que têm na disciplina musical. E esta, poderíamos pensar, seria, afinal, uma questão de pouca monta (v. no entanto Grillmer, 1986). Mas é precisamente aí que

(1) Em Eco (1963) lê-se que "para além das superestruturas filosóficas das estéticas românticas (...) o discurso musical, antes de ser o lugar de um mistério, é o lugar de uma absoluta clareza linguística".

tem início a parte menos visível do que ocorre.

Essa parte menos visível é aquilo que unifica - num sentido talvez negativo - o uso daqueles termos. A característica geral desse uso é, numa primeira observação, o fato de tais termos serem empregados como figuras retóricas. No entanto, para além desse caráter retórico - no sentido que normalmente atribuímos a esse termo - está o fato de que tais figuras se enraizam em uma 'teoria-musical' - sancionada pelo 'establishment' musical - que não mais se distingue daquilo que entendemos por conhecimento geral, cultura informal, domínio público, etc (2). E, para sermos mais precisos, devemos dizer que tais termos se enraizam na região limiar entre um léxico geral - onde se tornam passíveis de uso retórico - e um léxico restrito ('teoria-musical') - onde são investidos de um certo poder normativo característico dos termos técnicos.

Esse uso funcionalmente ambivalente é o que ao longo deste estudo chamo de METAFORA MUSICAL.

É por meio da metáfora musical, ou seja, por meio desse 'salto', desse caso particular do tocar de ouvido (cf. Albano, 1990) que, em busca de RITMO, a linguística se depara com MÚSICA.

Este estudo pode ser visto, no que se refere ao seu caráter mais geral, como uma crítica da metáfora musical. Melhor dizendo, proceda-se aqui a uma reunião preliminar de dados - restritos à questão do ritmo - que poderão subsidiar tal crítica.

(2) Bibliografias de trabalhos em linguística não trazem normalmente itens provenientes da disciplina musical.

(v. no entanto Pike, 1945).

O sentido dessa crítica será o da superação do caráter metafórico da relação linguagem/música (linguística/ disciplina musical) pelo caráter efetivamente interdisciplinar.

Não se trataria, portanto, de indicar o caminho historicamente retrógrado, qual seja, a retirada, do âmbito das preocupações linguísticas, da eventual relação linguagem/música (com base na possível alegação de que tal relação não se apóia em critérios de cientificidade).

Pelo contrário: assume-se aqui que qualquer teoria tem em seu crescimento um estágio mitológico(3), estético(4), - e poderíamos dizer: um estágio metafórico(5) - cuja necessária superação por um estágio maduro não implica no abandono, por parte do cientista, do exercício pré-teórico (que talvez deva pontuar todo seu percurso maduro na construção de teorias).

(3)Karl Popper declara ter-se dado conta de que "falando de um ponto de vista histórico, todas - ou quase todas - as teorias científicas se originam de mitos e que um mito pode incluir importantes antecipações de teorias científicas" (Popper, 1963, citado em Magee, 1973).

(4)Ao falar do que chama de 'núcleo sólido' de um programa científico, Piattelli-Palmarini (1979) lança mão da noção de 'themata', à qual se refere assim: "O primeiro passo de todo e qualquer programa científico é, sem exceção, segundo Gerald Holton (...), executado a partir de um desses 'themata', ou seja, uma estratégia seletiva muito geral que confere ordem à realidade e se articula mediante 'julgamentos quase estéticos profundamente enraizados na psicologia'". (v. também Granger, 1968 sobre epistemologia e estética).

(5)Fenso que, ao lado do potencial poético usualmente visto na metáfora, há sempre o potencial heurístico. As duas noções, aliás, se entrecruzam quando consideramos que POÉTICO leva a 'poiesis' - criação, invenção, e HEURÍSTICO a 'eurema' ('eureka') - descoberta, invenção. (v. Ricoeur, 1975 para uma abordagem filosófica.)

Desse modo, não é o carácter metafórico em si o que torna criticável a metáfora musical. O que a torna passível de crítica é o seu carácter ambivalente, que termina por justificar indiscriminadamente qualquer uso que se faça dos termos musicais - que parece variar continuamente desde o sentido estritamente musical até ao abertamente metafórico - colocando-os ao abrigo de qualquer refutação ou crítica mais rigorosa.

E essa crítica passa a ser não só necessária como também urgente, pois, se admitimos por um lado que as intuições que se manifestam via metáfora musical não devem ser abandonadas, e por outro, que as considerações sobre ritmo linguístico prometem ser um procedimento muito mais que descritivo da linguagem, devemos também admitir que não podemos mais nos contentar com o metafórico-intuitivo (adequado no momento descritivo) e que devemos, portanto, nos lançar sem meios termos em direcção à interdisciplinaridade (neste caso, adequada ao momento explicativo).

A interdisciplinaridade, naturalmente, requer alguns cuidados. No caso em questão, ao menos dois aspectos merecem ser examinados. O primeiro deles diz respeito ao grau de superposição dos domínios, música e linguagem. O segundo é relativo à compatibilidade ou não entre as disciplinas envolvidas. Vejamos algo sobre cada um desses aspectos.

Como já sugerido mais acima, em virtude de uma pressão histórica (que não cabe aqui analisar), tendemos a pensar, num momento pré-teórico, em música e linguagem como dois domínios o contatos entre os quais seria de carácter mais-que-tangente. Em outras palavras, tendemos a admitir uma interpenetração bastante

íntima entre os dois domínios, a ponto de podermos dizer - sem ferir muito o senso comum - que linguagem é 'um tipo de música' ou, complementarmente, que música é 'um tipo de linguagem'. Idéias como estas, embora não sejam explicitamente alçadas à condição de hipótese de trabalho, frequentam mais ou menos livremente nossas divagações pré-teóricas. E é a partir daí, ou seja, é a partir dessa instância de pensamento, na qual são urdidas as relações menos sujeitas à vigilância de um alter-ego científico, que tais idéias são projetadas na teoria na forma daquele fenômeno que chamei de metáfora musical.

Não obstante isto, tento neste estudo ser fiel à hipótese de que o contato música-linguagem NÃO é do tipo mais-que-tangente. Teríamos, portanto, um grau zero de superposição: um contato no máximo tangencial.

Jackendoff e Leardahl (1983), ao lançarem as bases para a aplicação da metodologia linguística (gramática gerativa) à música, corroboram essa posição:

"Many previous application of linguistic methodology to music have foundered because they attempt a literal translation of some aspect of linguistic theory in musical terms (...). But pointing out superficial analogies between music and language, with or without the help of generative grammar, is an old and largely futile game"

Ainda em consonância com esses autores, penso ser possível uma 'fusão' dos dois domínios. Mas essa 'fusão' não

seria o produto de uma relação sincrônica - e essa é o tipo de relação que parece predominar na atitude que leva à metáfora musical. Ao invés disso, essa 'fusão' se daria em um domínio que se torna visível apenas após introduzirmos uma dimensão diacrônica à questão.

Uma vez levada em conta esta última observação, podemos postular a existência de um domínio "D" tal que "D" seja, num certo sentido, hiperônimo de música e de linguagem.

Mas, com efeito, o termo HIPERÔNIMO não é de todo adequado ao tipo de relação que queremos caracterizar. Em primeiro lugar, por se tratar de um termo que designa uma relação que se dá em um quadro apenas sincrônico de valores. Em segundo lugar, porque será importante neste estudo garantirmos um trânsito mais livre entre palavras e coisas (6).

É mais adequado, então, considerarmos que "D" seja o domínio ancestral ou arcaico de música e de linguagem. A idéia é que a passagem de "D" para os dois domínios diferenciados, música e linguagem, exija um determinado tempo; e esse tempo estaria igualmente vinculado ao tempo histórico, ao tempo ontogenético e a um determinado percurso no âmbito do pensamento maduro.

Se, agora, nos restringimos à questão do ritmo, podemos adotar a hipótese de que ritmo, "R", esteja presente em um tronco comum, "D", que precede a diferenciação entre o estético (música,

(6) É nesse sentido que tenho usado o termo DOMÍNIO valendo como uma ausência de diferenciação 'a priori' entre, por um lado, NOÇÃO, CONCEITO, CATEGORIA, TEORIA e, por outro, O REFERENTE, O FENÔMENO, O OBJETO, O UNIVERSO DE DISCURSO.

dança, etc) e o 'funcional' (linguagem verbal)(7). E é parte importante dessa hipótese a idéia de que "D" - e portanto "R" - não deixa de existir após a diferenciação, mas continua presente e ativo em todos os momentos posteriores àquele estado original (arcaico), e se projeta - dado um quadro sincrônico do pensamento maduro - na posição de um hiperônimo de música e de linguagem. Assim, vê-se enfraquecida a eventual hipótese de que o ritmo musical teria origem no ritmo linguístico, ou vice versa. Por outro lado, devemos admitir que em todos os momentos há uma relação entre ambos, que se dá, por excelência, via "R", sem que "R" (e "D", que o contém) seja um domínio quer musical quer linguístico.

Não sendo nem linguístico e nem musical, "D" deve figurar aqui como uma hipótese que se alinha, de uma maneira bastante geral, à crítica de Granger (1971) ao que ele chama de inflação pan-linguística (v. também Albano, 1990, p. 15.)(8).

(7)Diferentemente de Jakobson - que define uma "função poética" e outras "funções" ('não estáticas') sob uma noção bastante ampla de "comunicação" - aproximo os termos "funcional", "linguagem" e "comunicação" (stricto sensu'), que, reunidos em um só bloco, contrastam com "o estético", do qual é retirada a propriedade 'comunicativa' (v. p.ex. Langer, 1953). Aqui, "D" (ao invés de "comunicação") é o que reúne os dois 'blocos'.

(8)Nada impede que admitamos a presença em "D" de subsistemas elementares linguisticamente especializados, ou que a linguagem seja o principal e mais bem sucedido 'ramo' de "D". Por outro lado, é regra fundamental neste estudo abster-se de qualquer apologia desse sucesso. Importa, sim, salientar que linguagem, música, etc são 'ramos' de "D", em oposição à idéia de que os domínios não-linguísticos seriam 'ramos' ou 'cópias' da linguagem.

Quanto à natureza de "D" - e a discussão dessa questão não é o objetivo central deste estudo - basta-nos por ora vinculá-la ao termo FALA no sentido especial dado por Albano (1990, p. 19):

" (...) a sensorimotricidade linguística acoplada a uma perspectiva simbólica elementar".

Só que, para chegarmos a "D", devemos ler essa definição assim:

" (...) a sensorimotricidade (.....) acoplada a uma perspectiva simbólica elementar".

Podemos, assim, pensar no domínio "D" como o lugar de convivência de múltiplas capacidades elementares que, ao longo de um tempo, interagem movidas por um princípio bastante geral relacionados com a ludicidade (sobre o lúdico, remeto o leitor a Albano, 1990, p. 23.). E é na 'evolução' desse tronco comum que são privilegiadas as interações e novas capacidades que emergem - agora como ramos autônomos - nas formas maduras que chamamos (entre outras) de linguagem e de música.

Dessa maneira, a passagem do domínio "D" para o conjunto de formas ou domínios maduros, digamos, "M", não seria alguma coisa compatível nem com a modularidade pré-estruturada e categórica da mente (Fodor, 1983) - onde, desde o início, só são admitidas interferências 'tangenciais' (mas não interações 'criadoras') entre domínios - e nem com uma concepção piagetiana ortodoxa onde "D" seria um estado inicial indiferenciado, e onde

a passagem "D" - "M" se daria não em função de uma historicidade mas por obra de um sujeito dotado de um poder de determinação quase absoluto (9).

Como já declarei mais acima, as idéias das quais procuro me aproximar estão em Albano (1990) (sem, contudo, pretender explorar em profundidade o maquinário teórico, epistemológico e metodológico ali contido). Assim é que a passagem "D" - "M" será análoga à passagem DA FALA A LINGUAGEM (TOCANDO DE OUVIDO), ou seja, de "D" a "M" tocando de ouvido. Ou, se neste momento quero evitar a metáfora musical: De "D" a "M" segundo o processo que vem sendo conhecido como auto-organização ("um parente próximo e mais atual da auto-regulação" - Piaget - (cf. op. cit. p. 21) onde é levada a sério a idéia de que "structure is always derived from structure" (v. Albano, 1988. Ver também LINDBLOM, B. & MACNEILAGE, P. & STUDDERT-KENNEDY, P. 1984).

(9) Segundo Albano, a inflação da subjetividade "tem o efeito indesejável de uniformizar todos os processos de aquisição de conhecimento". Essa observação é de capital importância no que se refere à postulação de uma base comum à música e à linguagem, pois, dada uma concepção piagetiana mais ortodoxa, onde se tem uma base e um processo invariáveis para a construção dos objetos, deveríamos esperar um alto grau de invariância nesses objetos. Ora, a música, ao contrário da linguagem, demonstra (à revelia dos mitos sobre a universalidade da música) uma variabilidade tão acentuada e profunda que dificilmente seria, numa visão piagetiana, algo enraizado muito profundamente em uma base de capacidades elementares (seria, antes, um derivado superficial de linguagem ou algo do gênero). Já na visão mais historicista e plástica da qual procuro me aproximar aqui, a música pode estar enraizada em um "D", e sua variabilidade pode ser entendida em função de sua menor resistência a variações de circunstância (menor dose de auto-referenciação?), que deixaria à vista diferentes modos de construção de objetos.

Nessa concepção, "D" não seria algo indiferenciado, i.e., uma NÃO ESTRUTURA, mas um conjunto de sub-sistemas arcaicos 'em suspensão' (e aqui assumo o risco da metáfora físico-química) que é substancialmente re-desenhado (aqui a auto-organização) para assumir a configuração mais estável "M", onde se autonomizam coisas tais como linguagem e música. E é só nesse sentido que podemos falar em 'diferenciação', sendo que a primeira bifurcação de "D" talvez se faça em termos de ESTÉTICO vs. FUNCIONAL (Estas seriam duas especializações da ludicidade original (ou, SEMINAL.) No que se refere mais particularmente ao crescimento de teorias, o equivalente de LÚDICO vem a ser o METAFÓRICO).

"D", portanto, pode ser entendido como co-extensivo com "M", mas, a rigor, nenhum elemento em "D" é co-extensivo com quaisquer dos domínios em "M". (Ao passo que numa modularidade estrita haveria uma relação bi-unívoca entre elementos de "D" e elementos de "M").

Essas considerações, lembremos, se referem àquele primeiro cuidado que penso devermos ter quando de um empreendimento interdisciplinar música-linguagem. Sem dúvida, as relações - ou, a árvore genealógica - que delinhei acima poderão não corresponder àquilo que uma pesquisa rigorosa venha a estabelecer. O que registro aqui são suposições bastante pessoais às quais procuro dar feições mais plausíveis inspirando-me naquele modelo teórico vinculado à auto-organização. Mas, a despeito da possível fragilidade de minhas suposições, acredito que - se buscamos a interdisciplinaridade música-linguagem - esta é a melhor de duas alternativas, sendo a outra aquela que se

manifesta apenas via metáfora musical. De positivo, espero que permaneça a idéia de que o relacionamento produtivo entre as disciplinas linguística e musical só é possível se ancorado em uma topologia suficientemente ampla a partir a qual possam ser explicitadas adequadamente as relações entre os domínios envolvidos.

Passemos então àquele segundo cuidado relativo à interdisciplinaridade em foco: devemos saber se há compatibilidade entre as disciplinas musical e linguística.

Podemos admitir que a condição geral para que duas disciplinas sejam compatíveis entre si é a de que tais disciplinas pertençam a um mesmo paradigma (num sentido em que este termo possa abranger uma gama considerável de disciplinas que, para um dado momento, sejam caudatárias de um fundo metodológico e ideológico comum) (10).

Para ilustrarmos a situação oposta (não compatibilidade) na sua forma mais exacerbada, podemos imaginar uma disciplina que tenha se cristalizado em um momento significativamente distante do momento atual e que, desde então, tenha deixado de pertencer ao grupo de 'disciplinas relevantes'

(10)A noção de paradigma em Khun (1962) refere-se a processos internos à ciência, ou, de forma ainda mais restrita, a uma disciplina específica. No entanto, ao admitir claramente a importância do que chama de "condições exteriores às ciências" (p. 15), o autor deixa vislumbrar um sentido bem mais abrangente de "paradigma". Esta, a acepção que procuro adotar.

nos paradigmas subsequentes (11). Essa disciplina poderá sobreviver, artificialmente, podada de seus suportes metodológicos e ideológicos. Sem mais contar com um investimento continuado da intenção formalizadora e de abstração, e sem encontrar resistência na crítica e na verificação empírica, os termos constitutivos de tal disciplina se dispersam e se diluem (sem dar muitos sinais disso) na língua natural, mas não abrem mão de seus títulos de cientificidade na medida em que podem ainda ser remetidos a uma Disciplina (que a essas alturas não passa de uma carcaça paleográfica) (12).

O encontro dessa disciplina com uma disciplina atual

(11) A idéia de que disciplinas possam ser relevantes ou não em um determinado paradigma pode ser apoiada, por exemplo, na distinção entre duas (ou mais) racionalidades. Bornheim (1989) faz a distinção entre uma "razão não manipuladora" e uma "razão instrumental". Para ele, a partir do século dezoito "o espetáculo da construção da história parece totalmente entregue às forças transformadoras da razão instrumental". Se contrastamos linguística e disciplina musical segundo o critério funcional vs. estético, torna-se fácil prever qual das duas disciplinas terá sido privilegiada desde pelo menos o sec. dezoito. Também podemos entender os Estilos cartesiano vs. arguesiano como exemplos de racionalidades. O primeiro, imediatamente assimilável (sec. dezessete) e o segundo assimilável a partir do sec. dezenove (Granger, 1968, p. 57.)

(12) Gaston Bachelard vê assim esse tipo de problema: "(...) pode-se reconhecer que a idéia científica familiar demais se carrega de um concreto psicológico demasiadamente pesado, (...) e que ela perde pouco a pouco o seu 'vetor de abstração', sua fina tendência abstrata. A pergunta abstrata e franca perde o valor. A resposta concreta permanece. Um obstáculo epistemológico se incrusta no conhecimento não questionado. A idéia ganha assim uma clareza intrínseca abusiva; com o uso, as idéias se 'valorizam' indevidamente. Um valor em si que se opõe à circulação de valores" (La Formation de l'Esprit Scientifique, em Quillet-1964).

(que se nutra no - ou mesmo que se confunda com o - paradigma atual) será o encontro de algo inerte e pouco articulado com algo dinâmico e poderosamente articulado. A tendência é que nesse encontro a disciplina antiga seja absorvida pela disciplina atual, da qual se torna dependente. A disciplina antiga, em troca das vantagens formais da disciplina atual, pode se ver alienada de seu próprio objeto. Em contrapartida, a teoria atual, ao admitir em seu bojo elementos da teoria antiga, expõe-se ao risco de ver diminuído seu caráter rigoroso e formal. E assim é - pintado em cores primárias - o encontro da linguística com a disciplina musical.

A teoria musical (como sabemos, esse é o nome tradicional do núcleo mais elementar da disciplina musical) tem raízes na Alta Cultura eclesiástica medieval: o 'trivium' - 'gramática', 'dialética', 'retórica' - somado ao 'quadrivium' - 'aritmética', 'geometria', 'astronomia' e 'MUSICA' - constituíam o paradigma, por assim dizer, do Conhecimento de então (as Sete Artes Liberais). Nos séculos subsequentes, a teoria musical é recortada de seus vínculos mais aparentes com aquele paradigma e - aqui, o dado dramático - não é mais re-inserida em algo a que pudéssemos chamar de paradigma. Em um primeiro momento, a teoria musical sobrevive no interior das guildas musicais, que, com seu caráter corporativista, defensivo, tendem a isolar a Teoria e a reduzi-la a algo como uma 'metalinguagem' de adestramento. A essa 'secularização' da teoria musical, segue-se sua 'popularização': após a Revolução Francesa, no contexto da nascente Educação Pública, generaliza-se o ensino de música nas escolas. E a consistência da base teórica que sublinha esse empreendimento até

a passagem de século 19/20 pode ser apreciado no (até hoje) influente Método Montessori (1912), o qual merece o seguinte comentário:

"Many [musicians] thought her [Maria Montessori's] general psychology defective (...) and all were compelled to recognize that she knew too little of the art of music to realize the best way of incorporating it in her system."

Esse comentário - um tanto áspero, considerada sua origem britânica - traduz exemplarmente o complexo relacionamento da 'corporação musical' do século 20 com o 'mundo exterior' (13).

(13) Como músico, e ao longo de minha formação acadêmica voltada a o ensino da música, tive a oportunidade de compartilhar daqueles sentimentos relativos ao Método Montessori. Evidentemente, muitos outros nomes podem vir à mente quando falamos de educação musical (inspirando maior ou menor confiança). Para citar alguns, tomemos J. J. Rousseau, Pestalozzi, Froebel, D'Alcroze, Orff e, no Brasil, Villa-Lobos (particularmente no período do Estado Novo).// Ao atuar (1967 - 1984 apr.) tanto em conjuntos de música popular quanto em conjuntos 'clássicos', tive a oportunidade de viver a complexa rede de ressentimentos que - no interior da 'corporação musical' - caracteriza a relação de sua ala erudita, 'intelectual' e sua ala leiga, 'obreira'. E, já no século dezoito, esse tipo de relação era percebido por Charles Burney (um 'scholar' e cronista da vida musical) nos seguintes termos: "It seems as if theory and practice were ever to be at strife, for the man of science, who never hears music, and the musician, who never reads books, must be equally averse to each other, and unlikely to be brought to a right understanding." A parte a constatação mais factual de Burney, podemos notar que suas palavras estão marcadas pelo conhecido maniqueísmo teoria vs. prática, que tem sido um profundo entrave ao desenvolvimento de verdadeiras teorias.

Seus autores - 'scholars' da música (The Oxford Companion to Music) - poderão ter toda razão no que se refere ao conhecimento musical de Montessori. Por outro lado, a Corporação, na sua ala mais culta, não tem sido capaz de oferecer uma Teoria articulável com os paradigmas mais recentes, e reage defensivamente diante de tentativas de inserção da música em sistemas mais amplos. Na verdade, a ignorância de Montessori (pensemos, antes, em uma síndrome de Montessori) é incômoda, pois faz vazar a inconsistência teórica da própria corporação musical. Evidência disto é que, considerados os traços mais elementares, não existe muita diferença entre a teoria musical 'vulgarizada' via Síndrome de Montessori e aquela que é ensinada nos conservatórios musicais de hoje, e que por essa via ingressam na Universidade atual. O resultado líquido de todo esse processo (aqui delineado em uma sumariíssima história da teoria musical (14)) é o que interessa no momento: A teoria-musical (passemos a sar o hífen), embora profundamente entrelaçada a nossa cultura, dificilmente será algo compatível com a teoria linguística do século vinte (o amplo consenso em torno da profunda sintonia da linguística pós-Saussure com algo que, em um sentido bastante largo, podemos chamar de paradigma estruturalista, torna desnecessário que nos detenhamos na caracterização minuciosa de sua atualidade e importância).

Acredito que um programa que se caracterize pela interdisciplinaridade música-linguística não pode prescindir de

(14)Ver D. Stevens (1960), W.D. Allen (1939), T. W. Adorno (1962), H. Rainor (1972), H. Rieman (1882), P. Scholes (1938).

um aberto exame de seus pressupostos na linha do que acabo de sugerir. O que pode ser resumido assim:

No plano mais profundo de nosso imaginário pré-teórico, devemos situar música e linguagem em um espaço topológico mais generoso (e não em uma via em cujo trânsito aqueles domínios são espremidos um contra o outro).

No plano teórico, i.e., na racionalização teórica, devemos superar a relação simbiótica, decorrente dos processos aludidos acima, por uma relação 'interindividual' madura entre as disciplinas. Um dos principais entraves ao processo que levará a essa relação madura é a não compatibilidade entre as disciplinas. Mais precisamente, é a imaturidade (no que pese a senilidade) da teoria-musical o que tem impedido o estabelecimento da relação produtiva.

E a disciplina linguística não tem se mostrado insensível a esse problema. Em "A generative Theory of Tonal Music", Jackendoff e Leardahl (1983, 367 pp.) assumem, já no título, um compromisso com algo cuja potência dificilmente poderá ser superestimada. Então dizem (p. 6):

"Any deep parallels that might exist can be discussed meaningfully only after a music theory (...) has been developed independently."

Por um lado, os autores condicionam a teoria a ser desenvolvida a uma perspectiva gerativista, o que corrobora a idéia mais geral de que a teoria musical deve ser tornada compatível com o paradigma atual. Por outro, mostram-se

conscientes dos riscos implicados na relação do incipiente (ou 'antigo') com o já estabelecido ao propugnarem um desenvolvimento 'independente' para uma teoria da música.

Na perspectiva inversa - a da inoculação de imagens e termos do domínio incipiente no domínio estabelecido - podemos recorrer a algumas observações de Ilse Lehiste na introdução de "Suprasegmentals" (1970).

Antes, porém, devemos levar em conta o fato de que, já ao dizermos "o suprasegmental" (como Lehiste), "prosódia", "intonação" ("entoação"), pertinentes a "fonologia", estamos nos reportando ao ponto da linguística que mais convida e estimula à prática da metáfora musical. Um dado bastante eloquente nesse sentido está em uma das expressões prediletas de Dwight Bolinger nos trinta anos que vão desde "The Melody of Language" (1955) a "Intonation and its Parts - The Melody of Spoken English" (1985) (v. também "The Melody of Language", Waugh, 1980, dedicado a Bolinger).

Lehiste inicia seu estudo com a seguinte observação:

"The study of prosody is perhaps one of the oldest branches of the scientific study of language." (15)

(15) Um estudo que se chame 'A Metáfora Musical' ou 'A História da M. Mus. em Linguística' poderá eventualmente ter início com a confrontação dessa observação de Lehiste com a de Allen (1939): "It has been pointed out that the rationalization of the theory of music's divine origin emphasized its simultaneous origin and parallel development with that of language". Em Allen, a antiquidade desse encontro, na teoria, entre música e linguagem é fartamente documentada. Particularmente interessante é a leitura de Allen a partir do item "origins" (subject index). (cf. mais acima COMERCIO, DIALOGO).

Em uma sinótese histórica bastante sucinta, Lehiste faz lembrar que:

"During the twentieth century, prosodic phenomena have become the part of linguistics that most linguistic schools have attempted to incorporate into the theory."

E ainda no mesmo parágrafo, a autora denuncia um problema: "Yet..."

"Yet a certain vagueness seems to characterize most discussions of prosodic features. They seem more elusive than segmental features, and their incorporation into a linguistic system sometimes seems to strain the limits of an otherwise coherent framework." - e segue dizendo que -
"This vagueness extends to the definition of prosodic features."

Aí está, segundo o ponto de vista que estabelecemos, a constatação, por parte da linguística, da perda do caráter rigoroso e formal de que falávamos. É certo que, para Lehiste, trata-se da constatação de uma dificuldade decorrente da inserção da PROSÓDIA na linguística, ao passo que para nós, trata-se de algo mais 'previsível' na medida em que vemos ali um fenômeno cuja história está indissociavelmente vinculada à metáfora musical: trata-se da inserção de uma TEORIA-MUSICAL na linguística (via prosódia, dentre outras vias possíveis). E isto, como veremos, fará toda uma diferença entre o tipo de solução

buscado por Lehiste e aquilo que é proposto neste estudo.

É certo também - poderíamos retrucar - que, em contraste com o dionisiaco Bolinger, inveterado praticante da metáfora musical, Lehiste, mais apolínea, recusa-se à prática 'fácil'. Mas exatamente por isso, e por circunscrever firmemente o problema ao âmbito mais restrito da linguística, Lehiste deixa de trazer à tona um dos aspectos essenciais da questão. Em sintonia com o declarado mais acima, mantenho que a superação do problema não é a recusa da metáfora musical. E, neste ponto, cabe acrescentar que, em Lehiste - como em geral - essa recusa sistemática deva resultar em uma somatização (16) do musical (deve-se descartar a hipótese de que alguém na comunidade científico-acadêmica possa estar imune à 'cultura musical' ou à músico-teoria tal como definida mais acima).

Assim é que - diferentemente do que é proposto aqui - a 'profilaxia' a partir da qual Lehiste busca superar a vagueza da discussão prosódica tem muito mais um sentido clínico-laboratorial: seu texto é isento de termos como "música", "melodia", "ritmo" e até mesmo "som" (em Lehiste, como em

(16) Esse termo, de inspiração freudiana (v. Freud e Breuer, 1895), é usado aqui em um sentido que se aproxima da REDUÇÃO (o procedimento teórico-científico). A essa acepção, acrescenta-se a idéia (mais própria de SOMATIZAÇÃO) de apagamento do vínculo entre o fenômeno-fonte (ou, teoria-fonte) e a forma resultante (reduzida). Dessa maneira, a forma resultante ganha uma autonomia (indevida) em relação ao fenômeno-fonte; ganha uma 'localidade', um 'nome', uma 'medida' etc., e sobretudo uma FUNÇÃO numa teoria-alvo (um 'corpus' teórico receptor). Por outro lado, a despeito do apagamento do vínculo, a forma resultante continuará a ser controlada pelo fenômeno-fonte (de características menos 'locais', menos 'mensuráveis') e passa a atuar como disfunção na teoria-alvo.

qualquer texto que se queira mais técnico em fonética, lê-se "sinal acústico" - "acoustic signal"). Dentro desse mesmo espírito, Lehiste elege a mensurabilidade (17) (cf. op. cit. p. 05) como a peça capital no caminho que deve ir do impreciso para o preciso, e daí para a compatibilização da prosódia com a linguística (e, nesse sentido, Lehiste se insere, segundo suas próprias palavras, na respeitável tradição de Twaddell (1953) e Jakobson, Fant e Halle (1952), avançando em relação a estes no sentido da incorporação de novas descobertas e tecnologias à fonética experimental (op. cit. p. 03)).

Segundo os parâmetros mais usuais da prática científica, o procedimento lehisteano é inatacável. E mais: sua contribuição ao estudo do suprasssegmental não pode ser ignorada sob qualquer pretexto (de maneira semelhante, devemos admitir que uma descrição impressionista de algum aspecto acústico da fala perde seu eventual valor quando entra em choque com a análise espectrográfica). Em um certo sentido, deveríamos mesmo parar por aqui, não fora o estabelecimento daquele outro patamar de questionamento representado pela metáfora musical e sua forma 'inibida', i.e., a somatização do musical.

Em Lehiste (tomada aqui exemplarmente) a presença do elemento musical não se dá, como já apontado, na superfície discursiva. Esse elemento, então, deverá estar somatizado no 'corpus sólido' (v. nota 04) da teoria; no esquema conceitual que

(17) Cf. Granger (1968, p. 64): MEDIDA como "fato de estilo" cartesiano. Em Desargues (segue Leibniz) o fato de estilo passa a ser ORDEM.

determina a seleção de grandezas relevantes com a qual a teoria deverá operar. Como sabemos, em geral, um esquema desse tipo encontra-se espalhado e implícito em um texto, e sua explicitação demanda um trabalho de certo fôlego e sensibilidade, que não caberia aqui fazer. Mas, mais uma vez, Lehiste nos ajuda, ao fornecer uma apresentação esquemática de seu trabalho (para a autora, um "scheme of presentation followed within the book", p. 04).

O esquema tem o formato de uma 'matriz' com seis colunas vs. três linhas. Sua leitura da esquerda para a direita nos conduz desde a coluna "suprasegmental features" até a coluna "linguistic function", ou seja, desde um 'input' (o dado 'primário') até ao 'output' desejado. As três linhas, por sua vez, referem-se a uma análise do objeto suprasegmental nos seus três aspectos julgados relevantes, ou seja, é ali que se torna visível a seleção das três grandezas que compõem o suprasegmental. Na primeira coluna, as três grandezas são: "Quantity features", "Tonal features", e "Stress features". Essa tripartição é mantida ao longo do percurso que leva à última coluna, onde aparecem os nomes "Quantity/Tempo", "Tone/Intonation", e "Word stress/Sentence level stress" (a duplicação */* vem de a própria coluna ser dividida como "Word level/Sentence level"). Esse percurso é aquilo que poderíamos chamar de 'percurso redutor', ao longo do qual cada uma das colunas intermediárias ("Psychological, "Acoustic manifestation", "Perception", "Phonetic characteristics") é um sistema redutor parcial que atua sobre o triplice 'input' produzindo o 'output' FUNÇÃO.

E aí teríamos uma 'máquina científica' exemplar. O dado

de 'input' - sua triplicidade, sua natureza fundamental - seria, legitimamente, da ordem das coisas óbvias, axiomáticas; daquele mínimo estruturado que se confunde com o próprio momento de observação atenta, focal, do fenômeno (e que é o próprio momento de constituição do DOMÍNIQ). Por suas virtudes próprias, essa máquina toma o dado primário, bruto, impreciso, e o processa transfigurando-o em um construto preciso, formal, científico. E esse procedimento deve ser legitimado sempre que aquele mínimo estruturado está enraizado diretamente no que poderíamos chamar de sistema redutor global (externo em relação à máquina, e que em um certo sentido equivale à noção de Paradigma)(18).

Esse sistema redutor global (SRG), devemos admitir, não pode ser reivindicado como território particular de qualquer disciplina formal contemporânea ou pregressa em relação ao SRG (a objetivação do SRG seria uma meta da ciência histórica). A interdisciplinaridade (que nos interessa) deve, portanto, excluir a possibilidade de uma disciplina ser 'input' primário para outra disciplina (acredito que uma possível meta-disciplina não representa uma ameaça grave para esse raciocínio). Devemos, então, concluir que, quando esses princípios não são observados, a legitimação aludida acima não ocorre.

E, em Lehisto, há evidências de que o território onde

(18) Teríamos aí uma somatização 'saudável', ou seja, aquilo que conhecemos como REDUÇÃO, onde pretende-se o não rompimento do vínculo fenômeno focalizado/construto teórico. Na arte (no estético), teríamos algo análogo: uma somatização (saudável) onde, em contraste com o científico, é mantido o sentido de globalidade (do não-local) e onde os sistemas redutores são predominantemente comprometidos com individualidade e estilo.

seu 'input' tem raízes pode ser reivindicado por uma disciplina (e a situação se tornará mais delicada se descobrirmos tratar-se de uma disciplina 'degenerada'; de uma 'carcaça paleográfica').

Em uma primeira aproximação crítica, podemos observar que na 'matriz' lehisteana é estabelecida uma precisa correspondência 'um a um' entre os três elementos do 'input' e os três elementos do 'output', o que é de se estranhar em uma passagem que se quer do mínimo estruturado (vago) para o estruturado (aplica-se aqui o mesmo que foi dito da relação "D" - "M"). Observamos também que a mesma correspondência é mantida a cada passo (de uma coluna para a coluna seguinte), de maneira que não poderíamos alegar que estamos diante da clássica circularidade (e não simples linearidade) de uma demonstração ou equação, onde o ponto de partida se diz 'coincidir' com o ponto de chegada. Isto torna lícito supormos que, perpassando e envolvendo toda a figura, existe algo de estruturado (pré-estruturado); possivelmente uma disciplina (no lugar que, por direito, seria ocupado pelo SRG).

As pistas mais evidentes dessa 'pré-estrutura' estão nas colunas três e quatro da matriz, como abaixo:

Acoustic Manifestation	Perception
.....
Time dimension of ac. signal	Perception of duration
Fundamental frequency	Perception of pitch
Intensity and amplitude	Perc. of loudness/stress

Poderíamos, num primeiro momento, supor que essa

tripartição é, de algum modo, de inspiração 'física' (e, em geral é essa a disciplina convidada a atuar, ao lado da matemática, como fiadora da concretude e rigor para outras disciplinas). No entanto, isto torna-se problemático, pois, a jurisdição de uma física do som (ou, em geral, dos fenômenos vibratórios) encampa FREQUÊNCIA, AMPLITUDE e MICROESTRUTURA DA ONDA (esta, o que nos permite falar de parciais ou harmônicos e de formantes), os quais têm como contrapartida perceptual ALTURA, ('pitch'), INTENSIDADE (no sentido de 'loudness') e algo a que poderíamos chamar de QUALIDADE (timbre, em música e qualidade vocálica etc. em linguística). (Microestrutura/qualidade constituiriam, no esquema de Lehiste, uma quarta linha, justificadamente abstraída por tratar-se, em princípio, de algo de interesse segmental, mas não suprasegmental). Mas ESSA física - e aqui tangenciamos pela primeira vez nosso problema mais específico - não encampa a primeira linha do esquema em foco (quantidade, 'timing', dimensão temporal, duração ...). Ou melhor, considerações dessa ordem pertencem a um patamar muito mais geral (fundamental) da preocupação física (como sabemos, TEMPO participa visceralmente na definição das velocidades, e está presente em coisas tais como 'E=mc²' (c= velocidade da luz) ou Entropia, das quais temos notícia sem precisarmos ser físicos).

Então, que força ou que modelo responde pela aglutinação desse amálgama conceitual, a saber, DIMENSÃO TEMPORAL, FREQUÊNCIA, AMPLITUDE (+ MICROESTRUTURA DA ONDA)?

A resposta - estou convencido disto - está na músico-teoria (teoria-musical).

Para ilustrar isso, lanço mão de um pequeno livro de

Esther Scliar (19) intitulado "Elementos de Teoria Musical". Na página número um (é essa, geralmente, a página que nos interessa nos textos de teoria-musical) três títulos ocupam nosso primeiro olhar: "INTRODUÇÃO", "QUALIDADES BASICAS DO SOM" e "NOTAÇÃO".

Sob o primeiro título, lemos:

"MÚSICA é a arte cuja matéria prima é o som. O silêncio é a matéria prima secundária, pois depende do som e possui apenas uma qualidade: a duração."

Em seguida, ficamos sabendo que as qualidades básicas do som são "ALTURA...", "INTENSIDADE...", "TIMBRE..." e "DURAÇÃO..." (seguidos de breves definições). O terceiro título, "NOTAÇÃO", completa o quadro de que precisávamos.

Esses três elementos sintetizam um esquema conceitual,

(19) Esther Scliar (1926 - 1978), compositora, regente (estudou com o regente alemão Herman Scherchen) e pensadora da música, teve uma atuação cuja profundidade e multiplicidade ainda está a ser plenamente reconhecida em uma História da Música Brasileira (v. prefácio de Aylton Escobar). A escolha de um texto seu, dentre outros que formam uma enorme coleção de manuais de teoria-musical, deve-se ao fato de que Scliar reuniu atualidade, uma grande erudição e um traço racionalista todo seu postos a serviço não dos discursos brilhantes sobre música, mas de um enorme talento didático que, direta ou indiretamente, formou toda uma geração de músicos brasileiros desde o berço até a maturidade. É essa qualidade de herdeira e sistematizadora de toda uma vasta tradição o que faz com que Scliar produza um "Elementos de Teoria Musical" que pode ser tomado com segurança como uma síntese exemplarmente organizada daquilo que conhecemos como teoria musical ("o primeiro chão do músico", para Escobar). Em um certo sentido, a figura de Scliar assemelha-se à de Lehiste, e toda a crítica que faço estará sempre aquém dos significados maiores dessas personalidades.

um modo de olhar a música que remonta àquela disciplina medieval de que falávamos. O objeto primeiro desse olhar, segundo determina aquela disciplina (e o próprio paradigma em que ela se inscreve), é a SUBSTÂNCIA (a matéria prima fundamental) da música. As QUALIDADES em que se desdobra essa substância são, então, definidas (com ajuda das teorias acústicas de Boécio. cf. Scholes 1938). E, finalmente, substância e qualidades são reveladas aos olhos leigos em forma de ÍCONE: além dessa função icônica, entendida dentro do esquema religioso medieval, a NOTAÇÃO musical, desde suas versões mais antigas (v. Cardina, 1970), tem um caráter icônico no sentido mais técnico, i.e., é um esquema gráfico (um dos tipos de ícone em C.S. Peirce) MOTIVADO (v. Lyons, 1977, p. 92) nas Substância e Qualidades mencionadas mais acima. E é nesse sentido que não podemos subestimar a decisão de Schlar de incluir NOTAÇÃO no conjunto dos três tópicos através dos quais ingressamos na música (20).

Aí temos, então, o território no qual o 'input' lehisteano tem raízes (em outro contexto, chamado de "primeiro chão do músico" Cf. nota 19). Lá estão, na músico-teoria, as quatro Qualidades que sustentam o amálgama conceitual assumido por Lehisteano. E a Qualidade descartada por Lehisteano corresponde exatamente à Qualidade menos privilegiada na notação musical: o

(20) A longevidade e resistência da músico-teoria (base da metáfora musical) deve-se em grande parte à notação musical. Hoje, o termo MÚSICA pode se referir (de maneira difusa) tanto ao fenômeno acústico quanto à sua representação gráfica (v. 'tocar por música'). A própria músico-teoria (quando dizemos 'estudar teoria musical', 'estudar música') confunde-se com o aprendizado da notação musical. Mais do que estaríamos acostumados a admitir, a metáfora musical é uma metáfora gráfica.

timbre (microestrutura). (Como sabemos, a notação musical reflete em primeiro lugar Duração e Altura. Em seguida, Intensidade, com indicações como 'pianissimo' a 'fortissimo', 'crescendo', 'decrescendo' e sinais de acento sobreposto ao acento métrico. O timbre é uma questão estranha aos recursos elementares da notação musical, e só passa a ser sistematicamente explorado como elemento constitutivo da música na primeira metade do século 20 no serialismo de A. von Webern.)

Esse exame de Lehiste e Scliar corrobora, como queríamos, a hipótese mais geral de que, mesmo quando a metáfora musical explícita é evitada, o musical reaparece no 'corpus' teórico (sobre prosódia, em particular) via CONVERSÃO (v. Freud e Breuer, 1895) ou somatização (cf. notas 16 e 18) na forma de termos-chave ou de amálgamas conceituais que, à primeira vista nada teriam a ver com o musical.

De uma maneira mais geral, penso que a metáfora musical na linguística (cf. nota 15) e seus possíveis efeitos na teoria justificariam estudos mais amplos e aprofundados que escapam aos objetivos deste estudo (e que demandariam capacidades e conhecimentos que de muito superam aquilo de que disponho no momento). Mais amplo ainda - e proporcionalmente mais afastado de meus objetivos e capacidades - poderá ser um estudo da metáfora musical em outros campos e discursos (no sentido mais geral de uma epistemologia).

Desde já, no entanto, sabemos que a músico-teoria, que vem a ser a base da metáfora musical, faz jus a comentários como esses:

"Traditionally, music theory works with impressionistic, non formalizing methods." (Bjorn Lindblom, 1976).

"It took far too long for me to realize that the methods of music analysis had to bear at least a superficial resemblance to other methods of scholarly and scientific inquiry." (Willis Hackman, musicólogo, 1975).

"If scientific method is not extensible to music theory, than music theory is not theory in any sense of the word." (Milton Babbitt, compositor, citado em Hackman, 1975).

"It severs questions of art from deeper racional inquiry; it treats music as though it had nothing to do with other aspect of the world." (Jackendoff e Lerdahl, 1983) (De nosso ponto de vista, poderíamos dizer: 'with other aspect of THIS - 20th century - world')

Uma vez admitida a pertinência dessas observações (em relação à argumentação contida nesta introdução), podemos prever com alguma segurança que uma reformulação de nossa maneira de ver a música tendo em vista a constituição de uma teoria da música sintonizada com o paradigma atual produzirá efeitos problematizantes nas disciplinas que façam uso sistemático da metáfora musical (ou nas quais possa ser detectada a somatização

do musical).

Neste estudo, conforme vem sendo enunciado desde seu título, tentaremos aprofundar essa discussão em apenas um dos aspectos da 'música linguística': O RITMO. Não estaremos, por exemplo, particularmente preocupados com a intonação ou a prosódia como um todo. Ao longo dos capítulos que se seguem, deverá ficar claro, assim espero, que essa restrição (provisória) não obedece apenas a uma seleção afetiva do autor, mas também - e sobretudo - a motivações endógenas ao próprio texto. Vista de outra forma, a escolha do tema RITMO quer colocar esse estudo a serviço da hipótese (que não é nova quer na linguística, quer na literatura sobre música, conforme veremos no próximo capítulo) de que, muito mais que um efeito superficial ou um fenômeno que se faz presente apenas no 'output' de estruturas linguísticas (e musicais), RITMO poderá corresponder a uma das capacidades humanas básicas sobre as quais construímos LINGUAGEM (e MÚSICA).

Deve ficar claro, aqui, que trabalhar em favor dessa hipótese deve ser, neste momento, diferente de trabalhar em favor de um ganho imediato em precisão e rigor de um modelo teórico (frequentemente, o necessário equilíbrio de forças Rigor do Modelo vs. Fidelidade ao Fenômeno-objeto⁽²¹⁾ é desempatado em favor do primeiro, ao passo que aqui nossa 'profilaxia' exigirá por uns momentos o desequilíbrio inverso). A preocupação fundamental aqui é a de evitar que o tenso e complexo vínculo entre um modelo teórico e seu fenômeno-objeto (entre teorizador e

(21) Poderíamos também dizer: forças auto-afirmativas vs. forças interativas de uma teoria (à P. Palmarini).

teorizado) seja falsificado pela presença intrusa de um amálgama conceitual que não é mais compatível com o paradigma que abrange teorizador e teorizado; um esquema que - intruso e 'pré-estruturado' - produz no teorizador um sentimento precoce de saciedade e uma falsa segurança que pode advir da reificação de suas hipóteses.

Quanto à interdisciplinaridade - defendida mais acima - este não será o lugar nem o momento de praticá-la em sua plenitude. A impedir isso, está a mera não existência de uma teoria da música. Em tais circunstâncias, o necessário diálogo tende a dissolver-se em um monólogo a dois, assinado pela linguística. Resta-nos, como única alternativa promissora (dadas as condições estabelecidas até aqui), gerenciar um encontro em que a autoridade da linguística trabalhe a favor de, nunca contra o, crescimento de uma nascente teoria da música(22). Um encontro

(22)Para alguns, poderá soar exótica a afirmação de que uma teoria da música neste final do século vinte é apenas nascente. A contra evidência, nesse caso, seria o que alguém já chamou de "tradição schenkeriana", ou trabalhos como os de L. B. Meyer (v. Kerman, 1985, pp. 76 e s.); ao que poderíamos acrescentar os já mencionados Jackendoff e Lerdahl (J&L). O próprio Meyer, no entanto, responde a isso afirmando que a teoria da música estaria agora (1982) em um período "pré-paradigma" (v. Kerman). Acresce que a teoria da música à qual quero me referir mais especificamente trataria em um certo sentido de uma competência musical não comprometida 'a priori' com Formas Musicais ou distinções como música artística / música 'coloquial' ou 'vernacular, etc (tal como, por razões óbvias, sugerem J&L). E, para nós, será importante a observação de J&L sobre os teóricos mencionados logo acima no sentido de que aqueles estariam prioritariamente preocupados com estruturas de alturas (pitch) ao passo que J&L voltam-se em primeiro lugar para "more elementary intuitions concerning segmentation and rhythmic analysis of the musical surface". (Voltaremos a essa citação mais adiante).

em que a voz clara e articulada da disciplina linguística não se sobreponha à outra, que, embora jovem e imprevisível, poderá ocupar com vantagens o lugar de interlocutor indevidamente ocupado pela música-teoria.

O que faremos neste estudo, se formos muito bem sucedidos, não será mais que imaginar um cenário para esse encontro, na expectativa de que, do possível diálogo, resultem alguns dados e idéias que possam ser levados em conta quando da elaboração de uma teoria do ritmo linguístico. Uma ambição mais remota, mas que sem dúvida é uma das motivações para este estudo, seria uma teoria "R", i.e., uma Teoria do Ritmo.

Do lado musical, estarei favorecendo a postura crítica em relação aos pressupostos e noções elementares da música-teoria naquilo que ela tem a dizer sobre ritmo, para, em seguida, sugerir algumas medidas que, segundo entendo, poderão contribuir para o crescimento de uma teoria da música (ritmo) compatível com o paradigma atual (e, portanto, mais apta a interagir com a disciplina linguística).

Devo desde já deixar claro que os trabalhos da área musical mencionados aqui (v. nota 22), aos quais poderíamos juntar muitos outros (23), demonstram que o empreendimento que tem por objetivo a instituição de uma teoria da música encontra-se em fase bastante adiantada. Por outro lado, deve-se registrar

(23) Nomes como Nattiez, Eco, Molino, Ruwet, Fousseur (v. também Bernstein, 1973) podem ser lembrados em conexão com uma semiologia e semiótica musicais. Outros poderiam ser lembrados cujos interesses voltam-se para a teoria como método composicional (numa interpretação talvez demasiado literal de "a teoria constroi seu próprio objeto").

que a Instituição Musical (v. "Types of Musical Conduct" IN Adorno, 1962), fiel à sua personalidade histórica, continua em grande medida alheia àquele empreendimento. É a constatação desse estado de coisas o que tem em parte motivado em alguns pesquisadores - grupo no qual eu gostaria de oportunamente estar incluído - um interesse musicalmente 'micro-scópico', que se traduz na busca de medidas e soluções teóricas que insidam mais diretamente sobre os dogmas que têm determinado - desde o plano mais elementar - o tipo de formação técnico-musical sustentado pela instituição. Dessa forma, a contribuição a que me refiro acima (v. Moraes, 1987) não é, que seja de meu conhecimento, proveniente dos trabalhos musicais mencionados (cujo interesse, 'macro-scópico', coloca-os mais na categoria dos modelos de análise - ou mesmo de composição! - de OBRAS musicais (seriam portanto mais da ordem de uma teoria literária que de uma linguística).

Pelo lado da linguística, procurarei reunir algumas idéias sobre ritmo provenientes em particular das áreas da fonologia e fonética. Essa reunião terá muito mais um caráter de busca preliminar, não exaustiva, que o de uma organização sistemática que visasse à explicitação das 'teorias do ritmo' subjacentes àquelas idéias (ficaremos apenas com a hipótese de que, em geral, as coisas se passam mais ou menos como no caso Lehiste examinado mais acima). Dadas essas condições, o meu interesse será o de detectar naquelas áreas - na linguística, portanto - pontos que estariam menos comprometidos com o esquema conceitual musical (o da músico-teoria) e que, por esse motivo, seriam potenciais pontos de conexão da linguística com a teoria

da música (ritmo) que se quer nascente. Um referencial importante nessa busca parece ser Liberman e Prince (1977) (v. também Benqueref e D'Arcy, 1986). Podemos dizer, grosso modo que até 1977 (e desde Pike, 1945, ou Classe, 1939), a pesquisa linguística em ritmo caracteriza-se por ter o horizonte de reflexão limitado pela noção de fala (no sentido de uma 'substancialidade' ou 'fiscalidade' restritiva, 'intransitiva'), ao passo que, a partir daquela data, esse horizonte tende a ser expandido para encampar LINGUAGEM (Em um sentido mais geral, essa expansão parece estar ganhando corpo em trabalhos como Albano, 1990, mencionado mais acima). Deve-se registrar que, ao lado do mérito propriamente dito desse trabalho de Liberman e Prince, o próprio título do artigo "LINGUISTIC Rhythm" e sua forte repercussão marcam uma mudança de atitude, i.e., indica uma decisão de encarar frontalmente a questão de a linguagem - e tudo que a ela seja pertinente - ter (ou ser) estrutura (24).

Certas idéias apresentadas nesta introdução carecem de fundamentação e elaboração teóricas mais consistentes, sem as quais uma idéia não pode ser legitimamente apresentada como hipótese propriamente dita. Por esse motivo chamei-as de suposições. Tentei compensar essa carência com alusões a textos e disciplinas que - alguns deles - escapam às áreas nas quais

(24) A discussão desse termo escapa aos objetivos deste estudo. Apenas, penso ser razoável supor que a noção de estrutura sobrevive aos estruturalismos - onde, em geral, ESTRUTURA devia contracenar em seu próprio nível com noções vinculadas a SUBSTANCIA ou a 'continua' - e tende, agora, a ocupar uma posição tal que, dentro do campo do cognoscível, ESTRUTURA não se opõe a qualquer outra noção ou categoria em seu próprio nível (v. Hawkes, 1977 e Prado Jr., 19**).

devo formalmente ter algum conhecimento. São textos e disciplinas com os quais tenho contato indireto, via domínio público, cultura informal, etc. Isto significa que eu poderei estar praticando algo semelhante à metáfora musical, que quero criticar (v. no entanto, ressalva: 'historicamente retrógrado', mais acima); ou mesmo manifestando uma secreta convivência com a metáfora musical (mas isto talvez deva ser julgado 'a posteriori').

Uma dessas idéias é a que se refere ao tipo de relacionamento linguagem-música, a ser entendido a partir da postulação de um 'domínio ancestral' "D" de onde emerge um conjunto "M" de 'domínios maduros' que contem linguagem, música,..... outros (na verdade, trata-se de uma especulação apoiada em um texto da linguística que não autoriza necessariamente a ilação (25)).

Essa idéia - embora uma suposição - é o que permite defender a interdisciplinaridade nos termos propostos aqui. Sem essa medida estaríamos restritos a dois caminhos que julgo inadequados. Um deles seria tratar ritmo de fala (ou, linguístico) e ritmo musical de forma mais ou menos indistinta; sem nada que, quando necessário, impedisse de aplicarmos em um domínio aquilo que é estabelecido para outro domínio. No extremo oposto, estaria a decisão de isolar radicalmente uma teoria do ritmo linguístico de uma teoria do ritmo musical. Ambos, caminhos passíveis de serem interceptados pela metáfora musical (visto que

(25)No entanto, Granger (1968) - à luz de quem podemos ler o trabalho de Albano - afirma (p. 239) que

"Epistemologia e Estética teriam (...) um SOLO COMUM". E é à luz dessa tese de Granger (v. também Ricoeur) que as suposições desse estudo poderão, em desdobramentos futuros, adquirir feições menos arbitrarias.

tendem a passar ao largo de uma problematização da musicoteoria).

Aqui, por outro lado, admite-se ser possível - e mesmo necessário - que, em virtude de os domínios (maduros) música e linguagem serem tangentes e emergentes de "D", exploremos os potenciais pontos de conexão entre uma e outra teoria, resguardando, no entanto, dois campos distintos onde as teorias deverão manifestar suas especificidades. Está implícita aí a idéia de que, para que essas duas teorias sejam elaboradas, não precisamos esperar que uma Teoria do Ritmo esteja 'concluída', pois, assim como na linguística procuramos desvendar as estruturas mais gerais ou universais da linguagem examinando fatos localizados, de línguas concretas e diversas, também podemos esperar atingir "R" examinando "M".



CAPÍTULO II

No capítulo introdutório estabeleci, logo de início, um pressuposto, qual seja, o de que ritmo (uma teoria do ritmo) teria um lugar natural na teoria linguística, tal como o sugerem estudos e pesquisas já existentes.

Neste capítulo, faço um recuo no sentido de podermos observar mais de perto esse pressuposto. Penso ser oportuna essa medida visto que, de uma ou de outra forma, o assunto RITMO parece ter sempre estado presente nas reflexões sobre a linguagem(1), fato que, sem maiores qualificações, faz de minha asserção inicial um mero truismo (2).

Hoje, se, no âmbito da linguística - e sem preocupações históricas -, falamos em ritmo, é grande a probabilidade de trazermos à tona aquilo que desde 1946 (Pike) tem sido pacificamente aceito como o problema rítmico por excelência: as línguas do mundo seriam ou de ritmo acentual ('stress-timed') ou de ritmo silábico ('syllable-timed'). A partir dessa postulação,

(1)Ver W.S. Allen (1973), em particular, cap. I "Prosody and 'prosodies': the historical setting". Uso a expressão reflexões sobre a linguagem na tentativa de por-me a salvo de observações como a de "one eminent classical metrist" que "rejected without argument a contrary opinion on a certain matter, as 'deriving I think from linguistics' " (Allen, op. cit. p. 16)

(2)Por um feliz acaso, o item "truismo" no dicionário 'Aurélio' traz como exemplificação de uso o seguinte: "É já um truismo dizer-se que a vida tem um ritmo próprio".

é oferecida ao pesquisador a tarefa de examinar cada língua determinando a qual das duas classes ela pertence.

Esse tipo de preocupação, como sabemos, não é recente. Dauer (1983) (v. tamb. Liberman e Prince, 1977) faz-nos saber que, já em 1775, Steele afirmava ser o inglês uma língua acentual. Em 1913, Georges Lote adentra o 'Laboratoire de Phonétique Experimentale' com ninguém menos que Sarah Bernhardt e Constant Coquelin para demonstrar que o verso francês "peut être considéré beaucoup moins comme un vers syllabique que comme un vers accentué" (Dumesnil, 1921). O frequentemente citado "The Rhythm of English Prose" (Classe) é de 1939. No ano seguinte, A. L. James ("Speech Signals in Telephony") observa que as línguas podem ter "machine-gun rhythm" ou "morse-code rhythm" (3).

Esses são alguns dados que nos sugeririam um estudo da história do ritmo na linguística, o que é apenas nosso foco subsidiário neste estudo. Em lugar disto, prosseguiremos com algo que é pouco mais que uma listagem onde a preocupação cronológica e as relações apontadas entre os itens devem ser entendidas mais como um precário expediente discursivo. Ademais, um relato histórico do ritmo na linguística talvez fosse, neste momento, um empreendimento precoce dada a própria incipiência do objeto desse relato (a rigor, não poderíamos dizer que há ritmo na linguística, no sentido de algo maduro, i.e., que tem história).

De qualquer maneira, não poderemos perder de vista aquela

(3)Abercrombie (1967), que nos traz essa informação, acrescenta ainda que "The more apt terms 'syllable-timed' and 'stress-timed' were coined by K.L. Pike (...)", Informa-nos ainda que "Many writers since the eighteenth century have pointed out that English stressed syllables tend to be isochronous".

outra dimensão do problema, à qual Maschonnec (1982) sintetiza afirmando que "L'histoire du rythme vient de la musique" (3b) .

Dadas essas condições gerais, podemos voltar a observar aquele fato que parece contradizer a a-historicidade alegada acima, pois, de fato, tendemos a perceber em Pike um ponto saliente, algo que **demarca** uma história. E o que já cabe perguntar neste momento é o porque dessa importância especial de Kenneth Pike para os estudos linguísticos em ritmo já que, como vemos, o motivo tacitamente aceito - o pioneirismo na postulação daquelas duas categorias - não parece ser suficientemente forte já que outros antes dele pensavam em termos essencialmente os mesmos.

Deve-se admitir que os **efeitos** de Pike são inegáveis: A postura do 'classical metrist' evocado por W.S. Allen (v. nota 1) tem, desde Pike, um sabor definitivamente anacrônico. Ninguém mais duvidaria de que ritmo está no âmbito dos interesses da linguística moderna; ou de que a linguística tem ou deve ter algo a dizer sobre ritmo. O problema, segundo entendo, são as **causas**, ou seja, a motivação e a natureza desse evento identificado com o nome de K. Pike.

Esse problema começa a ser aclarado a partir da cooperação de duas fontes aparentemente distantes entre si. Uma é o próprio Pike. A outra é a história da música-teoria tal como delineada no nosso Capítulo I.

(3b)W.S. Allen (op.cit. p. 48), discute tópicos da prosódia de interesse rítmico ("time ratios") e informa que "The tradition of (this) proportional relationship of vowel durations seems to begin with the Greek musical writers (e.g. Aristides Quintilianus, De Mus., 32,41 f. W-I)..."

"Intonation of American English", como informa Pike, é uma expansão revista do material empregado em "An Intensive Course in English for Latin American Studies". É nesse contexto didático-pedagógico que aquilo que era uma hipótese (científica, digamos assim) subordina-se a uma finalidade prática imediata - o que parece ser amplamente admitido sem maiores problemas. O que não parece ser muito observado é que, nesse deslocamento, uma hipótese tende a ser - às vezes prematuramente - assimilada à categoria das coisas naturais, indiscutíveis. E esse seria o destino desejável para todas as hipóteses bem sucedidas - desde que recuperáveis a qualquer momento pela curiosidade científica. Mas essas condições só se estabelecem, quero crer, quando na própria gênese do evento (a consagração de uma hipótese) está nitidamente presente a curiosidade científica. Quando essa curiosidade se **subordina** desde o início ao imediato, como parece ser o caso em Pike, o 'dado natural' perde sua recuperabilidade, sua chance de 'voltar a ser hipótese' (já que, nessas circunstâncias, é apresentada como nunca tendo sido uma hipótese) (4).

Então, se ficamos apenas com o 'efeito Pike', temos diante de nós um evento importante, qual seja, o definitivo ingresso de ritmo no âmbito das preocupações da linguística do século vinte.

(4) Mais recentemente Jassen & Hill & Witten (ver Gibbon & Richter, 1984) falam sobre o "disappointingly little agreement as to the validity of the isochrony principle". Esse tipo de constatação - baseada geralmente em investigações empíricas - longe de contradizer o que venho afirmando, atesta que as postulações de Pike (reafirmadas em 1967 por Abercrombie) têm sido a referência central nas pesquisas linguísticas sobre ritmo.

Se, por outro lado, procuramos as 'causas' do evento, podemos constatar que estamos diante de um evento muito mais institucional que epistemológico. Com Pike, ritmo ganha uma nova função (utilidade) dentro da Instituição linguística mas não adquire qualquer função (posição, 'status') significativamente nova na 'episteme' linguística.

Essas observações, evidentemente, não podem ser apresentadas como um veredicto definitivo, visto terem como base dados mais circunstanciais que derivados de um exame da teoria em seus méritos próprios. No entanto, nossa idéia geral torna-se mais consistente quando vista em conexão com a história da teoria-musical (particularmente no que se refere ao que chamei de síndrome de Montessori). Os dois processos compartilham em boa medida de um mesmo esquema histórico (na verdade, de uma mesma a-historicidade: uma sobrevivência inercial). Em ambos vemos a subordinação do Conhecimento à Instituição. Em ambos a inserção nos domínios de um certo pragmatismo moderno faz-se passar por uma inserção num **paradigma** moderno. Mas talvez mais importante que isso seja o fato de ambas compartilharem - tal como defendo no Cap. I - de um mesmo objeto (Intuo aqui que algo reconhecível como um mesmo objeto tenderá normalmente a ter um mesmo percurso histórico neste ou naquele ambiente teórico).

No entanto, a despeito da tácita aceitação do postulado pikeano como marca de um salto qualitativo na pesquisa (no fundo, algo questionável, como vimos), Huggins (ver Fant & Tatham, 1975) observa que

"In the last ten years there has been a surge of interest

in the temporal aspect of speech."

Essa poderia ser uma observação trivial; daquelas em que Roman Jakobson nos ensina a ver uma função fática (no caso, uma maneira hiperbólica de se referir às coisas como elas sempre foram). Entretanto, dado o nosso tipo de interesse, temos o dever de pensar que essa afirmação poderá, de fato, estar denotando algo como uma verdadeira mudança de atitude com relação ao ritmo (ver Cap. I). E, nesse caso, admitiremos que Huggins está correto em não se reportar a Pike. Um breve exame da literatura - desde que um exame sensível às questões levantadas até aqui - demonstra ser esse o caso.

Em 1968 é publicado um artigo (G. D. Allen) intitulado "The Place of Rhythm in a Theory of Language" (5). Um título, digamos, pouco informativo, se admitimos que ritmo sempre esteve presente nas preocupações linguísticas; esperaríamos, ao menos, que o autor tivesse dito algo como 'The **New** Place of Rhythm...'. Mas não foi essa a decisão do autor. A 'novidade' portando deve estar em outra parte do texto. E, de fato, lá está: "...in a **Theory of Language**". O que o título indica não é a consolidação de um lugar para o ritmo no âmbito da Instituição linguística, mas a postulação de um lugar na 'episteme' linguística. Isto, sim, uma 'novidade'. E daí, penso eu, o 'surge of interest' testemunhado por Huggins (ver acima).

Um exame, ligeiro ainda, do estudo de G. D. Allen favorece

(5)Cheguei a considerar a possibilidade de usar essas mesmas palavras como título do presente estudo, mas concluí em seguida que isso seria por demais prematuro.

essas observações.

O artigo é iniciado assim:

"No one doubts that language has rhythm. How one should incorporate the notion of rhythm into a theory of language is much less clear."

Em seguida, Allen declara que o artigo discute ritmo "primarily as a constraint on linguistic performance". Mas acrescenta:

"However, I shall also relate rhythm to linguistic competence (...)"

Competência. Sejamos simpáticos ou não à distinção desempenho/competência temos que admitir que essa é uma excelente maneira de dizer (em 1968) que ritmo está presente no mais íntimo domínio de linguagem e não é algo que incidentalmente adere ao 'output' terminal de uma estrutura linguística. Essa idéia, recorrente no texto de Allen, emerge em seguida, agora com outra 'retórica' que não a gerativista:

"(...) [T]here may be a single kind of **cognitive** rhythm (Nassier, 1967) underlying all kinds of rhythmic activity in language (...)"

A exemplo de Lehiste (ver Cap. I), Allen propõe uma série de providências (uma 'profilaxia') - retritas agora a ritmo -

tendo por objetivo aplinar o caminho de ritmo em direção ao seu lugar na teoria linguística. E, mais adiante neste estudo, será nosso objetivo discutir esse tipo de atuação teórica (6). Por ora, interessa-nos detectar nos textos uma 'mudança de atitude' que, em Allen, torna-se bastante evidente.

E já poderíamos adiantar que, agora sim, com o 'clima' apontado por Huggins e com o texto de Allen, poderemos estar diante do tipo de material relevante para o futuro historiador do ritmo (em linguística). Se assim é, podemos - em colaboração com aquele historiador - coletar mais algumas pistas, atentos, por ora, apenas a critérios bastante gerais: textos em linguística (e não, pertinentes a este ou aquele setor da disciplina) posteriores a 1968 (Allen) que abordem a questão do ritmo, e cujos estilos de abordagem e objetivos declarados possam, de alguma maneira, ser vinculados ao que chamei de 'mudança de atitude' em Allen.

Dentro desse espírito, podemos seguir com James G. Martin (1972) (que cita Allen, 1968). Martin toma como ponto de partida um artigo de Lashley (1951) que trata de "a number of topics highly interrelated, including associative-chain versus hierarchical conceptions of behaviour, (...), the generality of syntax, (...), rhythm, (...)". Na esteira de influência desse

(6) Na busca de uma compatibilização da temporalidade implícita em ritmo com a noção de estrutura (implícida em competência), Allen discute termos como "performance-competence" (hifem). Premido pela mesma dicotomia Allen postula a distinção entre um sentido restrito ("temporal sequence") e um sentido mais geral ("any sequence") para ritmo. Discutiremos isso mais adiante.

artigo, sugere Martin, são desenvolvidos diversos outros estudos, cada um voltado para um aspecto específico daquela gama de interesses (interrelacionados), com exceção de ritmo, lacuna que Martin se lança a preencher. (E Martin não se esquece de incluir na lista de trabalhos pós-Lashley o decisivo Chomsky, 1959, sobre Skinner).

Após dar uma breve definição de ritmo - "temporal patterning" (...) "a concept based in motor functioning" (...) "temporal constraints" - Martin diz que

"These constraints necessarily are reflected in the organization of sounds produced by human movements, which include speech and music. In the case of speech these constraints influence the segmental detail of the acoustic signal, but they should be also expected to affect at least some aspects of the morphology and syntax of any language at the level of syllable strings since they play a role in determining what can be naturally and easily spoken".

Martin, é bem verdade, não demonstra qualquer interesse especial em determinar um lugar para ritmo no interior de linguagem. Para ele, ritmo "afeta", "influencia", "é refletido em". Por outro lado, a mudança de atitude a que nos referimos fica bastante saliente no que se refere aos domínios afetados. Já de saída, ritmo ganha uma autonomia, ou um 'status', sem precedentes visto que fala e música estão **incluídos** no conjunto de domínios afetados. Isto significa que ritmo não está sendo

tratado como uma 'classe' (ou melhor: constelação, no sentido de Hjelmslev) extensionalmente constituída, como seria o mais usual (ritmo-musical, ritmo-da-fala, etc). Em seguida, revivendo idéias já presentes no século dezenove (ver Bonloew, 1847, e Holtzman em Mattoso Câmara, 1975), põe ritmo como 'causa', e não 'efeito', de fenômenos do nível do detalhe segmental (ritmo, portanto, não pertence a esse nível). Assim liberto (embora "at the level of syllable strings") Martin quer ritmo em interação com morfologia e sintaxe, o que não era previsto pelos cânones de então.

Mas a atitude (que é o que nos interessa aqui) de Martin fica ainda mais evidente quando, na parte final (e mais especulativa) do artigo, prepara o caminho para o ingresso de ritmo nos âmbitos da aquisição de linguagem e da semântica: "Rhythmic patterning applies to sounds, but is there anything to be said about semantics?".

E aqui mais uma vez - tal como em Allen, acima, e Lehiste - uma ênfase pouco usual em um determinado tópico acarreta um aumento de complexidade, uma busca de maior nitidez e precisão na economia interna do domínio envolvido: Martin propõe alguns ajustes concernentes a ritmo que, se não são relevantes neste momento, serão de crucial importância mais adiante neste estudo.

Martin certamente não logrou obter sucesso pleno no seu propósito de, ao lado de Chomsky entre outros, preencher a lacuna que via no leque de interesses vinculados a Lashley. Ou, pelo menos, é isto o que podemos concluir diante de Liberman e Prince (1977). (L. & P. não incluem Lashley em suas referências).

"Although we are in sympathy with Martin's aims, his system seems simplistic as a description of rhythmic patterning in general, and of limited empirical value in the description or generation of English stress patterns" (7).

Sobre Liberman e Prince, Benuquel e D'Arcy (1986) dizem o seguinte:

"Studies of the phonetic aspects of rhythm are numerous but the importance of rhythm in linguistics in general, and its place in phonology in particular, has been considered seriously only in the recent past (Liberman & Prince 1977; Hayes, 1984)."

Mas, para caracterizar aquilo que tenho chamado de 'atitude', voltemos às palavras de Liberman e Prince.

"In this essay a new theory of stress and linguistic rhythm will be elaborated (...). It will be argued that

(7) A principal objeção de L. & P. refere-se à excessiva rigidez decorrente da transposição muito 'literal' de esquemas rítmicos musicais para o domínio da fala (L. & P. usam a imagem "procrustean bed"). De nosso ponto de vista, é interessante notar que L. & P. não têm uma atitude 'purista' com relação às metáforas musicais, pois, para efeito de uma determinada argumentação, lançam mão da noção "downbeat" tal como ocorre em "certain notes of a piece of music".// Através desses mesmos autores ficamos sabendo que Steele (mencionado mais acima) antecipa-se à fonologia gerativa ao propor uma "quasi-musical notation" com três níveis de acento, sete valores de duração (length), etc.

certain features of prosodic system like that of English (...) are not to be referred primarily to the properties of individual segments (or syllables), but rather reflect a hierarchical rhythmic structuring that organizes the syllables, words and syntactic phrases of a sentence."

Como vemos, desta vez os autores optaram por incluir a palavra "new" (ver sobre Allen mais acima), senão no título, no cabeçalho do artigo. Naturalmente a questão de a teoria vir ou não a ser efetivamente nova é secundária aqui. O fato novo - e indiscutível - é que os autores demonstram insatisfação com algo a que implicitamente chamariam de 'teoria velha', 'antiga'. E já não se trata de reivindicar um lugar para ritmo na teoria linguística, pois, de forma quase que redundante, esse lugar já está garantido na (nova) expressão "linguistic rhythm" (quando as teorias mais tradicionais contentam-se com ritmo da fala em sentido estrito). Enquanto Martin almeja um lugar 'ao lado de' Chomsky (mais que um nome, uma categoria epistemológica), Liberman e Prince situam-se no interior do gerativismo; não tanto por emergirem da fonologia gerativa (lançando a teoria métrica) mas sobretudo por fazerem ritmo e sintaxe compartilharem de um mesmo tipo de formalismo (estrutura de constituintes) e, de certa forma, de um mesmo conjunto de noções (p. ex. a de projeção) (8).

(8) Embora a formulação chomskiana do Princípio de Projeção seja de 1982 (v. Lobato, 1986), a idéia já está presente na chamada hipótese lexicalista (Chomsky 1970a), que vê no léxico itens cujas propriedades estruturais (ou estruturantes) são projetadas 'de baixo para cima' na estrutura sintática propriamente dita. Em 1977 o desenvolvimento dessa hipótese na forma da sintaxe X-barra é belamente (continua)

Mas não é apenas pela via do formalismo que o 'clima' gerativista favorece o novo olhar em direção ao ritmo. Em 1978 P. Donegan e D. Stampe, representando uma dissidência menos (ou anti-) formalista da fonologia de berço gerativista (fonologia natural) afirmam que

"[T]he primary distinction of the prosodic features is in their relationship with the rhythmic organization of speech, and for that matter, of verse and music."

Para esses autores, a prosódia não é a resultante, digamos, gestáltica, de diversos vetores de igual peso ('ritmo', 'perfil melódico', intensidade ...), tal como tacitamente costumava-se aceitar. De um aglomerado conceitual 'plano', tendemos a passar, com Donegan e Stampe, a uma figura articulada e hierarquizada cuja categoria máxima é ritmo. De uma maneira mais geral, podemos ver aí a mesma tendência detectada nos outros autores, qual seja, aquilo a que chamaríamos de emancipação do ritmo. E naturalmente a menção de verso e música - um adendo como que marginal na citação acima - torna-se central na perspectiva deste estudo (cf. metáfora musical).

Cinco anos depois, Donegan e Stampe estarão afirmando algo mais ousado. Citando Sapir (1921), declaram acreditar que a linguagem é "a harmonious and self contained whole (...) which

(contin.) apresentado em um livro de R. Jackendoff (v. Cap. I) em cuja dedicatória ("For Elise") lê-se: "mi ré# mi ré# mi si ré(n) dó lá" etc. em notação musical. Agradeço essa indicação bibliográfica a Fernando Tarallo, que também conhece a forte ressonância entre sintaxe e estrutura musical.

evolves according to an enigmatic but unmistakably real, inner plan". E, com o mesmo senso de oportunidade de Paulo Diante Dos Gregos, acrescentem:

"[W]e will argue that the inner plan behind this holism of structure and evolution is the rhythmic pattern of frases and words." (9)

Nos textos que veremos a seguir ficará , se este não é ainda o caso, ainda mais evidente que idéias em torno da emancipação do ritmo emergem aqui e ali independentemente da vertente teórica a que se filiam seus autores, e independentemente do tipo e escopo do problema linguístico abordado. Está fora de nossos propósitos, evidentemente, capturar a motivação central dessas manifestações, a não ser até ao ponto de estarmos convencidos de que - exatamente por causa dessa heterogeneidade - o que temos diante de nós dificilmente seria o que mais acima chamei de um fenômeno institucional. Passemos então da preocupação macroscópica de Donegan e Stampe para o interesse microscópico de C. Fowler.

Em um artigo de 1980 Fowler discute o fenômeno da coarticulação (tendo como objeto os diversos traços fonológicos

(9) Os autores comparam fonologia e sintaxe das línguas Munda e Mon-Khmer argumentando - com base inclusive nas músicas de seus falantes - que a derivação histórica das duas famílias linguísticas a partir uma única língua mais antiga deveu-se a fatores rítmicos. Criticam historiadores da música por não levarem em conta a possibilidade de processos semelhantes estarem presentes em seus objetos de estudo (proponho algo nesse sentido em Moraes, 1987). Quanto à co-ocorrência de importantes processos rítmicos em ambas as histórias dizem "We cannot explain these links here, but their existence seems real".

co-presentes em um segmento fonológico) e critica as teorias de coarticulação que chama de "extrinsic timing theories" (10) às quais contrapõe sua "theory of intrinsic timing". Sua objeção àquelas teorias vem de que "they propose that an utterance is given coherence in time only by its actualization", ao passo que, segundo propõe,

"Known and produced segments may both be four dimensional, (i.e. [+dynamic])."

E mais:

"The theory must merge the plan and its executor by incorporating time into the plan for an utterance."

A reivindicação de Fowler contém, de uma maneira geral, o mesmo tipo de preocupação que leva Allen a lançar mão de noções como a de "performance-competence" (ver nota 6). Isto os distingue dos demais citados até aqui. Por outro lado, o que os une a todos continua sendo aquela atitude, que em Scollon (1982) é traduzida assim:

"I believe that a point has been reached where

(10) Fowler vê em Lashley (mencionado acima) o suporte teórico para as teorias de "extrinsic timing". Alega que Lashley entende representação (plano, planejamento) como um construto exclusivamente espacial (este ponto será de nosso interesse mais adiante).// O termo "timing" será comentado mais adiante. Por ora, entenderemos "time" e "timing" como pertinentes à questão do ritmo.

rhythmicity needs to become a more central concern."

Sem dúvida a expressão "intrinsic timing" poderia ser tomada como marca de uma teoria bastante favorável àquilo que delineio no capítulo introdutório. No entanto, devo desde já afastar-me da idéia de que ritmo ('timing', etc.) possa ser algo intrínseco a quaisquer unidades do tipo segmento (penso ser suficiente neste estudo pensarmos que ritmo seria de alguma forma intrínseco a linguagem).

Sobre o termo 'segmento' - situado no próprio âmago do pensamento fonológico - Hulst e Smith (1985) dizem o seguinte (ao apresentarem os pressupostos da fonologia auto-segmental):

"[L]et us emphasize that the term 'segment' must be redefined if features are to be allowed to have different scopes. We must first determine what it is that features may have within their scope. The current view is that features have scope over abstract units called 'slots' (also referred to as 'timing units')."

Se, em Fowler, o tempo, a ritmicidade, é convidada a participar do conjunto de traços fonológicos ("intrinsic timing": "[+dynamic]") que têm o segmento como escopo, para Hulst e Smith unidades rítmicas ("timing units") são, por assim dizer, o 'segmento': Algo de natureza rítmica 'precede' (são o suporte para) as especificações de traços (features). A mesma emancipação do ritmo proposta em Donegan e Stampe (1978) no âmbito da prosódia é o que está ocorrendo aqui; só que no âmbito de uma

'micro-prosódia' (Em 1988, voltados para uma microanálise da fala - "articulatory Phonology" - Browman e Goldstein usarão a expressão "gestural score" - **partitura gestual**. E adotarão a hipótese de que "the rhythmic component is a separate and independent component").

Essa mesma idéia geral está presente em Luis Carlos Cagliari e Bernadete Abaurre (1986) (ver também Abaurre-Gnerre, 1981, p.258). Cagliari e Abaurre discutem relações entre padrões rítmicos e processos fonológicos do português brasileiro com base em análises espectrográficas e análises auditivas somadas a uma "descrição rítmica musical" apresentada na forma de notação rítmico-musical (por Geraldo Cintra) (os autores advertem, p. 43, sobre as diferenças entre ritmo da fala e ritmo musical em termos de menor e maior 'rigidez' e sobre a diferença entre os valores absolutos dos dados registrados pela máquina e a interpretação ou linguística ou musical desses dados). Ao concluírem o artigo os autores declaram que

"[Ritmo] sem dúvida alguma constitui-se em suporte sobre o qual o material segmental se organiza."

Estamos falando, é verdade, de ritmo e fonologia, enquanto, para os autores pioneiros dos quais lançamos mão mais acima, ritmo não só adquire uma autonomia (emancipação) como também passa a interagir com os diversos níveis da linguagem (esta, aliás, a reivindicação mais explícita em seus textos). Retomemos, então, esse aspecto da questão com um trabalho de Marianne Patalino Adams (1987), que, para esse efeito, é comparável com o

estudo de Donagan e Stampe (1983, v. nota 9) (que não consta nas referências de Adams).

Patalino Adams estuda o fenômeno da 'perda' do pronome-sujeito nulo (pro) na passagem do francês medieval (sec. 12-13) para o francês moderno (que não admite pro) indagando-se sobre a motivação dessa mudança. E conclui assim:

"I will suggest that the rhythmic changes precipitated the syntactic changes." (11)

Adams, no âmbito de sua argumentação, toca também na questão da aquisição de linguagem (lembramos que Martin, mais acima, aborda ligeiramente essa questão) adotando para tanto a hipótese da maturação (Borer e Waxler, 1984, segundo informa. Cf. tamb. nota 11). Mas quem, segundo um enfoque que nos interessa centralmente, trata do problema da aquisição (usando o termo talvez mais adequado "ontogeny") é Eleonora Albano (1988) (ver tamb. Maia 1981 e Albano 1990).

Albano sustenta que "the self organizing paradigm is applicable to linguistics by inquiring into the ontogeny of phonological systems".

(11) Na perspectiva teórica identificada com W. Labov (variação/mudança), o proposto por Patalino Adams implicaria no favorecimento da hipótese neo-gramatical (em oposição à da difusão lexical). Sobre esta oposição, ver Labov 1981). //É interessante notar que, para viabilizar sua hipótese no âmbito da linguística, Adams diz que "UG is probably not an entirely innate set of pre-packaged, hardwired principles", o que de certa forma tem ressonância com nossa hipótese "D" (Cap. II).

Tal como Adams (que está voltada para uma questão 'filogenética': mudança linguística), Albano (voltada para a questão da ontogênese) não aceita um inatismo 'absolutista', ou, pré-formista. Mas, diferentemente de Adams, não adota a alternativa, mais 'conservadora', da maturação (que, de certa forma, apenas instalaria um dispositivo de retardo na idéia do pré-formismo). Tampouco pende para um empiricismo 'chão', 'plano', pois adverte: "Though allowing for growth and change of structure through time, self-organization is entirely incompatible with a tabula rasa approach to cognition, inasmuch as it asserts that structure is always derived from structure".

E, sem dúvida, esta formulação é o que anima a argumentação do nosso Cap. I na medida em que vejamos aí a possibilidade de admitir, sim, um **estado inicial** estruturado onde, no entanto, não estariam 'impressos' princípios, categorias e unidades a que pudéssemos chamar diretamente de **linguísticos** (12).

No que se refere a **fonologia** (em Albano*, fonologia não linear; cf. Hulst e Smith acima e Maia* 1981), o texto é bastante explícito.

(12) Evito aqui termos como 'proto-linguístico' ou 'proto-musical' que poderiam sugerir um compromisso com teorias e abordagens não pertinentes a este estudo. A auto-organização tal como defendida em Albano coloca-se aqui em contraposição com a modularidade estrita da mente à Fodor (1983) e de certa forma como um desdobramento do tipo de discussão levado a efeito em Piattelli-Palmarini (1979). Nesse contexto, vale lembrar, questões como uma oposição categórica intrínseco vs. extrínseco (abordada por Fowler, acima) deixam de ter muito sentido. O mesmo ocorre com reivindicações como a de S. Papert (MIT, 1980) que, à imagem do "Language Acquisition Device" - LAD (Chomsky), lança - sendo matemático - o MAD. (v. nota. 8 cap II).

"The ontogenetic plausibility of such representations [representações fonológicas] increases if their substance is ascribed to the operation of primitive speech processors while their form is ascribed to some general syntactic manipulation ability."

Alguma habilidade de natureza sintática à qual se possa atribuir a forma das representações: este o ponto que nos interessa mais de perto (e que nos faz lembrar Lashley, mencionado mais acima, e também presente nas referências de Albano). Mas o texto segue:

"The idea is that speech processors initially operate with system specific segmentation strategies which are later reinterpreted to give rise to such redundant, superdetermined phonological units as the word, the syllable, and the segment."

Com exemplos, Albano mostra como "children seem to both approximate and depart consistently from adults' ways of dealing with speech sounds". E diz:

"The approximation lies in the fact that they separate rhythm from both articulatory and acoustic substance, as full-blown phonologies are claimed to do by non-linear models. The departure lies in the fact that they have no fixed point to anchor their extraction of units from the speech signal, meandering back and forth among levels

above and below conventional segments and syllables."

Podemos inferir daí que, de uma maneira que merece ser melhor estudada (v. Albano, op. cit. p. 14-15), ritmo tem uma existência autônoma e 'anterior' às unidades 'fonolinguísticas' (e 'fonomusicais', poderemos acrescentar). É uma existência fundamentalmente necessária à linguagem, pois no ritmo estaria a mais elementar **discretude** (retomo esta noção no cap. VI), que, uma vez reinterpretada, emerge como conjunto de unidades linguísticas maduras (no sentido dos domínios maduros que usamos aqui). (Para "esquema intocacional" como 'antecedente' de "construções sintáticas e proposições" - "em um período em que não há gramática propriamente dita na fala da criança", ver E. M. Scarpa, 1985).

Neste ponto, devemos assinalar que, mais que uma atitude, deparamo-nos aqui com algo que indica uma possibilidade de resposta mais precisa à questão posta por Allen em 1968:".....How one should incorporate the notion of rhythm into a theory of language is much less clear". (E a passagem fala-linguagem tal como proposta em Albano 1989 dá-nos a concluir que ritmo não estará restrito a um só nível da linguagem) (13).

(13) É interessante observar que tanto em Albano como em Patalino-Adams (com trabalhos totalmente independentes um do outro), aquilo que chamariam de forma genérica de inserção de ritmo em linguagem tem como correlato o questionamento ao pressuposto gerativista 'clássico' da modularidade da mente.// Registro, para futura reflexão, o fato de ambas as pesquisadoras reservarem um papel importante para a (re)interpretação no novo quadro teórico que delineiam.

Pelo que temos visto até aqui, podemos concluir que, em pouco mais de duas décadas, ritmo deixa de ser uma preocupação quase que paralinguística (ver p. ex. Trager) para se fazer presente - inclusive em posições chave - nos mais diversos campos de interesse da ciência linguística. E note-se que não se trata de simplesmente 'atribuir status linguístico' a fenômenos antes marginais. Trata-se, na perspectiva adotada aqui, de constatar que termos como "para-linguístico" ou mesmo "meta-linguístico" (no sentido p. ex. de M. Ronat) - que frequentemente denotam delimitações radicais (no sentido inclusive da modularidade da mente) ou relações de subordinação - talvez não contribuam muito para a compreensão do que seja cognição (e linguagem).

A semântica (e sobretudo uma lógica) - que em princípio mostra-se relutante diante da intromissão de temporalidade em seus domínios - não é, todavia, exceção (Martin, 1972, como vimos mais acima, já se pergunta a respeito dessa possibilidade). Lyons (Semântica, 1977) informa-nos que "Atualmente, encontram-se já elaborados vários sistemas do que, num sentido muito lato, poderemos chamar lógica temporal (14). Mas quem, de um ponto de vista mais radical, se manifesta a esse respeito é David Gil (1988).

(14) Pode-se objetar aqui com a idéia de que em uma lógica de proposições (de que trata Lyons) está-se falando de 'tense' (tempo gramatical) e não de 'time' (tempo, tempo-ritmo). No entanto, reservo a possibilidade de falar de ambos ('representação' e 'fenômeno') com o uso do termo domínio (no caso, o domínio Tempo) conforme nota 6 Cap. I. De resto, diversos textos citados neste capítulo exigem alguma providência nesse sentido (p. ex. quando se quer ver ritmo junto a sintaxe, competência, representação etc.)

"[P]rosodic theory governs the distribution of phonological (segmental and suprasegmental), syntactic and semantic features. This corresponds to the intuition that language manifests rhythmic patterns not only of sounds but also of sense. Prosody, therefore, is not part of Phonology. Indeed, it is not part of grammar either. Rather, prosodic theory is concerned with an autonomous mental faculty, namely, man's sense of rhythm."

Aparentemente, Gil estaria nos levando - aos que reivindicam um lugar para ritmo em linguagem - a um ponto um pouco além do pretendido, pois, para ele, aquela faculdade mental autônoma não seria parte de qualquer dos tradicionais componentes (ou níveis) da linguagem. Mas, evidentemente, este raciocínio não procede, ou melhor, seria um raciocínio inibido por uma visão de linguagem que nos faria recuar diante da possibilidade de entendermos ritmo, não como algo intrínseco a este ou aquele componente ou nível da linguagem, mas simplesmente como um dos 'componentes' da linguagem.

Um outro campo de investigação da ciência linguística - embora um campo que somente agora, após um século 'estruturalista' em que esteve formalmente aquém dos interesses linguísticos, recupera seu vigor - é a **escrita** (e a aquisição da escrita, em particular). (Ler a esse respeito em Abaurre, 1990, onde é respondida afirmativamente a pergunta: "Interessam, à Linguística, os dados da aquisição da representação escrita da linguagem?").

Ao abordar essa questão com base em dados produzidos por

crianças. Abaurre (1989) (a autora recupera Luria, 1929) discute "one very important aspect of their process of language acquisition in general, and of writing acquisition in particular:"

"[T]he use they make of their perception of rhythmic/intonational prominences as organizing principles in language construction."

E segue:

"[M]y hypothesis will be that children frequently use their perception of Portuguese stress-timed rhythm and resulting intonational contours as organizing principles."

Também aqui, a exemplo do que ocorre nos textos examinados mais acima, deparamo-nos - além do novo modo de inserção de ritmo no âmbito das preocupações linguísticas - com a emancipação de ritmo, uma vez que a unidade "rhythmic/intonational" reaparece, uma vez vista mais de perto, como "... rhythm and resulting intonational contours" (15).

(15)Diferentemente de Patalino-Adams ('filogênese'- história) e de Albano (ontogênese), a perspectiva segundo a qual Abaurre observa a relação ritmo/linguagem é a do próprio momento de produção. Essas três perspectivas corresponderiam, no nosso Cap. I, aos três Tempos implicados na passagem de "D" a "M" (histórico, ontogenético e percurso no pensamento maduro).// Incluo aqui como um registro em aberto o fato de também Abaurre (sobre Adams e Albano na nota 13) lançar mão da noção de (re)interpretação (no caso, "the use they make of their perceptions").

O conjunto dos textos citados acima certamente representa apenas uma ínfima parcela dos estudos hoje existentes que atendem aos critérios muito gerais que defino mais acima, mas dentro dos propósitos deste estudo podemos considerar o que já temos como mais que suficiente.

No sentido do que também ficou estabelecido, tentei - precariamente - mostrar relações que vão linearmente de um para outro texto, dando uma pseudo-historicidade ao conjunto. E, com efeito, o fato de estarmos diante de algo muito recente (incipiente) parece não permitir, ainda, a ação mais segura do analista que hierarquiza fatos e personagens em favor dessa Redução que chamamos de História (inevitável lembrar aqui que é muito mais uma pressa comercial o que leva alguns analistas a falar de 'final da história').

Claro está que dentre as características que unem a maior parte dos textos citados está o fato de pertencermos ao âmbito da pesquisa fonológica, que, como sugiro no capítulo introdutório, sobressai-se, na linguística, como o lugar de certas preocupações interdisciplinares dentre as quais destaquei o caso problemático da metáfora musical. No entanto, neste segundo capítulo, a pequena busca empreendida não foi (dado o critério acima) prioritariamente sensível a essas características. Por esse motivo, fazem-se aqui presentes trabalhos (ou observações em trabalhos fonológicos) não pertinentes ao âmbito da fonologia.

E essa heterogeneidade - que se torna evidente mesmo se nos restringimos aos trabalhos fonológicos 'stricto sensu' - é precisamente o que mais nos importa neste momento. Interessamo-nos por em evidência o fator (talvez o único) que dá alguma coerência

ao conjunto, no sentido de contrastá-lo com um conjunto correspondente situado em épocas anteriores a Allen-1968 (tomado provisoriamente como um divisor de águas). É desse conjunto - entendido como uma amostra-suficiente - que podemos extrair uma figura una que sintetiza as diversas faces daquela 'mudança de atitude' mencionada mais acima, que, por sua vez, nos permite falar de uma efetiva (e não trivial) valorização do ritmo na linguística como um todo.

Sem dúvida, esse conjunto, essa figura, não autoriza a idéia de que tal valorização seja uma tendência hegemônica - ou mesmo endógena - na disciplina linguística, e isto nos leva a adotar, dentre outras, a suposição de que estamos diante de um evento epistemológico cuja natureza e escopo merecem ser melhor avaliados.

Isto posto, a direção que devemos tomar neste momento passa a ser a seguinte: dado que ritmo tem adquirido uma importância especial no âmbito dos estudos linguísticos, e que, via **metáfora musical** (que nos levou à hipótese "D" no Cap. I) o encontro das disciplinas linguística e musical deixa de ter, neste estudo, um caráter accidental, devemos, por alguns momentos, examinar a situação do ritmo na própria disciplina musical.

CAPÍTULO III

O cenário em que nos encontramos agora, neste capítulo, pode muito bem ser representado, numa primeira aproximação, pela seguinte observação de James G. Martin (1972):

"Rhythm appears to be taken so much for granted in music training that there is only one book on rhythm theory although there are many on melody, harmony, and counterpoint." (1)

Como veremos a seguir, uma busca bibliográfica um pouco mais ampla mostra que Martin parece estar correto apenas no que se refere a livros mais recentes em língua inglesa (ou a textos atentos a uma função didático-pedagógica). Isto, no entanto, não compromete a idéia de que, de fato, textos sobre ritmo são raridades no conjunto da literatura sobre música. E, por si só, esse dado denota - para uma determinada época - uma **atitude** com relação a ritmo no âmbito de uma disciplina à qual já tivemos a oportunidade de chamar de músico-teoria (e Martin mostra-se interessado exatamente em caracterizar uma atitude).

(1) O livro a que Martin se refere é o Cooper & Meyer (1960). Sobre melodia, harmonia e contraponto, Martin observa ainda que são "culturally determined to a far greater extent than is rhythm".

Nosso interesse neste capítulo - assim como foi no capítulo anterior - será o de detectar uma possível mudança de atitude. E digo mudança possível com base na hipótese, já adiantada mais acima, de que algo reconhecível como um mesmo objeto (ou, um mesmo domínio) deverá ter um mesmo percurso histórico em diferentes ambientes teóricos. Por outro lado, não esperamos que, necessariamente, os eventos apresentem estrita coincidência cronológica em um e outro ambiente teórico, dada a hipótese de que "l'histoire du rythme vient de la musique" (cf. mais acima, Meschonnic, 1982).

Antes, porém, de falar sobre a literatura sobre música, tentarei produzir algo que, de alguma forma, possa ser tomado como um discurso cujo universo é a música. Esse parêntesis é particularmente necessário aqui (em contraste com o capítulo anterior) face à acentuada dicotomia teoria/prática no âmbito musical (a esse respeito, ver nota 13 cap. I. Essa questão é tratada mais extensamente em M. Moraes 1987). Para tanto, tomarei como ponto de partida a observação, feita em 1954 por Edgar Willems, de que ritmo tem tido "une importance majeure" na música do século vinte.

Ora, do ponto de vista que temos adotado, essa observação seria incômoda, pois, ou bem ritmo é importante em um determinado domínio (para qualquer 'século' a partir do momento em que o domínio é concebido como tal - e, de certa forma, estaríamos pensando em uma ontologia) ou, com essa mesma validade, negamos essa importância.

Por outro lado, se, em contraste com a música de épocas

anteriores, observamos a música deste século, somos levados a constatar (junto com o que já é senso comum nos meios musicais) que a afirmativa de Willems é verdadeira: Stravinski - não bastasse ouvirmos o "Sacre" - é perguntado (Stravinski & Craft, 1984): "E a idéia musical? Quando você a reconhece como uma idéia, realmente?" E responde:

"Quando algo em minha própria natureza sente satisfação ante uma determinada forma auditiva. Mas, muito antes de nascerem as idéias [sic.], eu começo a estabelecer relações rítmicas entre os intervalos."(2)

Mas antes, muito antes do século de Willems, a música já tivera a oportunidade de ser 'adjetivada' com noções relativas a ritmo.

No século quatorze, por volta do ano 1316, França, Philippe de Vitry, músico e teórico, apercebe-se das mudanças em curso na música de então e introduz o termo **Ars Nova**, referente ao estilo musical emergente (reservando, naturalmente, o termo **Ars Antiqua** para o seu antecedente). A princípio de alcance local, esses termos foram posteriormente adotados por historiadores para designar um fenômeno que, de fato, ocorre em toda a Europa. A preocupação mais, digamos, técnica, de Vitry era com um novo método para a **notação** dos motetos (polifonia). Mais precisamente,

(2) Outros tantos dados poderiam ser lembrados, como as soluções rítmicas no serialismo posterior a Schoenberg, os trabalhos teóricos e musicais de Messiaen, as músicas com influência não européia (ou não 'germânica' - , Debussy*, Ravel, Bartok e o próprio Stravinski) etc..

tratava-se da busca de uma notação adequada a "an age when note-forms were multiplied for the very purpose of making note-values absolutely clear" (Robertson e Stevens, 1960, p. 262).

Houve, portanto, uma época cuja música prescindia da absoluta clareza para aqueles valores (note-values) (ver menção a "la durée dite irrationnelle" em Willems, op. cit. p. 163). Isto nos desloca, em última instância, para períodos anteriores ao próprio surgimento da prática polifônica em música (séc. décimo) e nos coloca diante do canto gregoriano, com sua notação neumática (3) e sua função essencialmente litúrgica (e não 'estética' ou 'artística' no sentido que esses termos adquirirão em séculos posteriores).

O ritmo do canto gregoriano tem sido um assunto controverso (em função mesmo do esquema analítico assumido por musicólogos, poderíamos adiantar em conexão com o "procrustean bed" de Liberman e Prince - nota 7 cap. II), mas ouçamos Cardine (1970) (ver nota 3):

"Deve-se, sem dúvida, procurar a base do ritmo gregoriano na estreita ligação que une as melodias ao texto latino. O canto gregoriano é, de fato, essencialmente vocal [itálico no original], ou, melhor dizendo, palavra cantada."

(3) Dom Eugene Cardine, representando o que há de mais autorizado nos estudos do canto gregoriano, refere-se ao neuma* como um "gesto escrito" (1970, p. 107).

Segue:

"Seja qual for o estilo de composição (4), a melodia, pensada em função do texto, destina-se a lhe dar relevo. Ainda quando é mais especialmente ornada e parece desdobrar-se "por si mesma" nas peças melismáticas, na realidade é ao texto que ela serve, porém num nível mais profundo. Com efeito, em vez de se amoldar simplesmente à acentuação das palavras e de seguir rigorosamente o ritmo natural, o desdobramento melódico chama a atenção para as palavras principais e tenta exprimir a densidade interior. Trata-se do espírito do texto mais que de sua matéria, mas, definitivamente, é sempre o texto que inspira a melodia."

O que importa salientar, aqui, é que o percurso histórico da música desde o gregoriano até a um ponto que tomamos como sendo a Ars Nova corresponde (dentro de um determinado enfoque)

(4)Aqui, com uma nota 26, Cardine define os três estilos de canto, a saber, o canto silábico (uma nota por sílaba "ou quase"), o meio-silábico (alternância do silábico com sílabas ornadas), e o canto melismático ("todas as sílabas, ou quase, são ornadas de grupos às vezes amplamente desenvolvidos"). Esses três estilos, como sabemos, correspondem, nessa ordem, a uma progressão histórica que vem desde a extrema sobriedade imposta pelos cânones religiosos até a situação em que, digamos, uma hipertrofia do melisma rompe suas relações com o texto latino e passa a sobreviver, de forma autônoma, como música simplesmente.// Ficariamos tentados a ver nesses estilos algo das categorias Pikeanas, mas, embora não devêssemos 'a priori' descartar alguma conexão, não podemos nos esquecer de que o material linguístico na base dos três estilos é uma (e somente uma) língua, o latim.

precisamente ao nascer, à gênese, da música tal como a entendemos hoje. Esse percurso vem desde um ponto onde a 'melodia' no máximo parece desdobrar-se "por si mesma" (uma ilusão do olhar moderno) até ao ponto em que a(s) melodia(s) (polifonia (5)) efetivamente desdobram-se por si próprias. O que, por excelência, constitui o fato novo nessa música que 'desdobrar-se por si mesma', emancipada de ser uma 'intensificação expressiva do texto latino', é exatamente aquilo que mais adiante constitui o problema de Vitry: o ritmo (e não importa que fosse um ritmo particularmente preciso, e sim que fosse ritmo: não gerado na e pela fala latina). Tanto isto é verdade que, ao longo daquele período, fazia sentido referir-se a uma 'musica immensurabilis' (o canto-chão, música plana, o gregoriano) e a uma 'musica mensurabilis' (6), i.e., a 'nova' música, emancipada, 'música cum ritmo'. Nas épocas subsequentes, após o que poderíamos chamar de 'o esforço de nascer' da música, ritmo refluí - na consciência do homem moderno - para o interior de música .

é já um 'outro homem' que, no século vinte, depara-se com um processo em muitos aspectos semelhante ao que acabamos de mencionar.

Como sabemos, é no início deste século que o sistema temperado tonal (já plenamente maduro à época de J. S. Bach, 1685-1750, e naturalmente assimilado à noção música) passa a ser objetivado e questionado (imediatamente após sua 'saturaçãõ':

(5)Veja-se a importância atribuída, p. ex., por Max Weber (Ética Protestante ..., introdução) à polifonia no desenvolvimento da música ocidental.

(6)Em Riemann (1882) (dic.) sob o mesmo verbete "musica".

sua utilização 'exaustiva' nas mãos de R. Wagner). Em 1925, Arnold Schoenberg - o compositor que mais consciente e sistematicamente viveu esse processo - diz (Leibowitz, 1981):

"Pode-se colocar a questão de se saber se é possível atingir-se a unidade e a solidez formal sem o auxílio da tonalidade." (e sem o apoio no texto verbal, acrescentará mais adiante).

Um problema sem dúvida inquietante, pois trata-se - no momento em que se quer uma música não tonal - da própria possibilidade de existência da música (ou do seu retorno, desta vez não apenas, ao texto litúrgico latino; veja-se por exemplo a fala-música, 'sprechgesang', no 'Pierrot Lunaire'-Schoenberg).

Mas podemos, e devemos, nos perguntar se a questão tal como formulada por Schoenberg proceda, ou melhor, se essa formulação abarca suficientemente os aspectos fundamentais daquilo que está em jogo. E a resposta, segundo veremos, é negativa.

Schoenberg fala de um ponto de vista condicionado por uma historiografia (e uma 'teoria') musical cujo fio condutor é o som: o significante sonoro contemplado em sua posição de 'matéria prima da música' (cf., no Cap. I, o esquema compartilhado por Lehiste e Scliar). No entanto, o que se quer por em jogo, aqui, é essa própria historiografia (assim como já o fizemos com a músico-teoria no Cap. I). Vale, para esse efeito, o belo puxão de orelhas dado por Donegan e Stampe nos historiadores da música (ver nota 9, Cap. II). E, de fato, para contemplarmos adequadamente o desenho multilinear da história da música,

devemos abrir o olhar para antes (e em volta) do fenômeno do temperamento e da tonalidade, e para toda uma constelação de fatos estrangeiros às fronteiras de Schoenberg. Refiro-me, naturalmente, a fatos como os aludidos mais acima. Em Vitry assim como em Willems (tomados aqui como meras referências), o que vemos é uma especial manifestação de ritmo. Em outras palavras, tanto em seu 'esforço de nascer' quanto em sua 'morte' - devidamente pressentida por Schoenberg - a música deixa a nú a sua maior intimidade. Música nasce e morre como ritmo. Portanto vive - é - como ritmo.

Isto posto, resta ainda um problema a resolver: insisti, no Cap. I, na idéia de que música não seria um desvio, um 'descaminho' de linguagem (ver "discantus"). Neste momento, no entanto, poderíamos ainda guardar a impressão de que a linguagem (o texto latino, no caso) é um antecedente necessário de música (e, dada uma eventual morte da música, um lugar para o qual a música tenderia a refluir: música como metáfora de linguagem). Aqui, mais uma vez, é a uma história da música que devemos recorrer.

A historiografia musical é hoje um imenso 'corpus', que desde o século dezessete até o presente momento não cessa de ser escrito e reescrito segundo os mais diversos enfoques e critérios (Ver W.D. Allen, 1939-1962). Seria, no mínimo, ingênuo pretender em poucas linhas apresentar uma síntese que fizesse justiça a todo o trabalho e riqueza contidos naquele acervo. Há, no entanto, uma imagem consensual da história da música (que permeia desde a cultura popular ou informal até a academia). Mais que isso, aquela imagem (em si, já uma redução) pode ser reduzida

analogamente a um esquema gráfico (já quase símbolo, arquétipo) tal como o encontrado em Stravinski & Craft (op. cit.). Trata-se do seguinte conjunto de desenhos:

a) Uma linha horizontal (legendada: "Plain Chant"). b) Quatro linhas horizontais ("Polyphony"). c) O mesmo que este anterior, agora 'cruzado' (segmentado) por linhas verticais ("Harmonic Polyphony-Bach"). d) Basicamente o mesmo anterior, só que tornado denso internamente com linhas curvas convolvidas ("Harmony-Wagner"). Seguem-se mais três desenhos de caráter mais 'liberal' (menos icônico) legendados "Webern", "New Serialists", "Stravinski" (este último, executado pelo compositor).

Aí está a história da música (a sua versão hegemônica) que nos dá a ver uma 'origem da música' no canto gregoriano (plain chant), e, em última instância, na fala latina. E esse dado é como que indiscutível, desde que mantenhamos nossas reservas a respeito da palavra "origem", e sobretudo que saibamos ser esta apenas uma das origens possíveis. Outras 'origens' certamente estarão no vasto campo exterior à liturgia medieval (e à 'alta cultura' medieval); um campo incessantemente cruzado por trovadores e menestrais que tocaram de ouvido ao longo daqueles séculos (enquanto as histórias registram senão marginalmente esse dado - de extrema importância para uma música que procurava o seu ritmo próprio). Mais que isso, havia, naqueles como em quaisquer outros séculos, os jogos, as danças, o cantarolar e o batucar, enfim, todo um conjunto de 'origens' (em lugar do qual

as histórias costumam nos oferecer pássaros cantando, os ventos nas árvores, os ciclos naturais dos astros, ou seja, todo um repertório naturalista e cosmológico bem ao gosto da música das esferas - medieval - , onde o homem, por princípio, não tinha lugar). É dessa base heterogênea - plural - de 'origens' que emerge a música (o repertório e o sistema tonais que se coloca, hoje, como referência central para o termo "música"). A passagem da música-dependente-do-texto-latino para a música-que-se-desdobra-por-sí-mesma dificilmente se daria em uma derivação linear do gregoriano. Foi necessário o encontro de uma música cujo ritmo era um ritmo-de-x (onde x era o texto latino) com as músicas cujos ritmos eram - no máximo de sua especificidade - um ritmo-do-homem tal como manifesto nas músicas extra-litúrgicas.

Visto, agora, por outro ângulo, devemos concluir - com base na hipótese "D" (cap. I) - que o vínculo música-linguagem, tal como realizado no gregoriano, é um vínculo 'horizontal', i.e., uma relação que se dá apenas (ou, primordialmente) em "M" (conjunto de domínios maduros). O que tomamos como 'urgimento' ou emancipação da música (i.e. a arte musical tal como a conhecemos desde o século 16/17 aprox.) é a música retomando seu elo fundamental em "D" (que contém "R").

Par a par com as histórias da música, as teorias musicais privilegiam uma (e somente uma) determinada música, em detrimento das manifestações mais coloquiais, 'vernaculares', do fenômeno musical. Tanto quanto as histórias, as teorias concebem seu objeto tendo o som como sua instância mais elementar. É uma

crítica às histórias, na linha do que é esboçado acima, deve ser extensiva às teorias. Não é, portanto, por mero preciosismo teórico que Jackendoff e Lerdahl fazem uma distinção entre as teorias que tratam primordialmente das alturas dos sons (pitch) e a nova teoria que eles próprios propõem, voltada em primeiro lugar para intuições mais elementares (sobre música) que digam respeito a "segmentation and rhythmic analysis of the musical surface" (cf. nota 22, cap. I).

Encerro, assim, o parêntesis, aberto mais acima, onde é tentado um discurso sobre música, e onde é insinuada a atitude deste autor em relação a ritmo (no âmbito dos estudos musicais). Retomo agora a tarefa de detectar nos textos de que dispomos a presumida mudança de atitude em relação a ritmo.

Apesar da situação desfavorável - e muito verdadeira - descrita por Martin (v. início deste cap.), idéias favoráveis ao caráter não periférico do ritmo não são novas (nova será a efetiva articulação dessas idéias com o pensamento mais sistemático sobre a música). Já Platão dirá que "no canto, o ritmo é tudo" (7), e, mais próximo de nós, Hans von Bulow (regente, 1830 - 1894) perpetua uma brincadeira bastante conhecida nos meios musicais, que consiste em dizer o primeiro versículo do evangelho segundo João - "no princípio era o verbo" - usando o termo "ritmo" no lugar do item marcado. Entretanto, na ótica do "establishment" musical presente ainda hoje (onde predomina a idéia da arte musical enquanto arte dos sons:

(7) Ver Dumesnil (1921, p. 82), no francês: "Dans le chant, le rythme c'est tout".

Beethoven preferia-se "tonkünstler" a "musiker") essas idéias tendem a ser admitidas apenas enquanto acomodadas na região de uma metafísica musical. Uma mudança de atitude, i.e., o deslocamento desse tipo de idéia para uma 'física' da música - para o âmbito das preocupações 'comuns', mais imediatas, do teórico da música - parece dar seus primeiros sinais no final do século dezanove. Uma consulta ao "Tableau chronologique concernant les principaux ouvrages traitant du rythme" (em Willems, op. cit.) nos dá uma boa orientação inicial a esse respeito.

Nesse "tableau" encontram-se listados oitenta e nove títulos, datados desde o século seis A.C. até 1952 (ver nota 1). Destes, o primeiro item em que podemos reconhecer um livro sobre ritmo (no sentido moderno, requerido por Martin, mais acima: um livro integralmente dedicado a ritmo musical) data de 1883 (os anteriores se referem ou a unidades menores dentro de textos que tratam de música como um todo ou a textos sobre o aspecto rítmico em um determinado compositor ou estilo musical). Este, em si, um dado significativo, de nosso ponto de vista. Mas vejamos, diretamente em alguns desses textos, o pensamento de seus autores (suas premissas; o 'por que, afinal, um livro sobre ritmo?').

Naquele texto de 1883 (Mathis Lussy) lemos:

"[S]in los conocimientos rítmicos - innatos o adquiridos - la música no llegaría a ser concebida por nosotros."
[transcrevo da edição argentina].

Em 1921, de uma forma menos genérica e já delineando uma

função para o ritmo no conjunto dos diversos aspectos do fenômeno musical, René Dumesnil afirma que:

"La succession des sons sans le rythme est un chaos bruyant. Le rythme paraît, et, comme le 'fiat lux', il engendre la clarté. Sous son influence tout s'ordonne et se combine."

Edgar Willems (op. cit.:1954), após referir-se à importância do ritmo na música do século vinte ("objet d'un véritable culte"), pergunta-se sobre o "pourquoi cet épanouissement des forces rythmiques atteint-il sa plénitude à l'époque actuelle (?)". Não é esta a questão central no texto de Willems, mas, como que a prevenir-se contra uma eventual banalização do problema, o autor já adianta sua convicção de que

"Le problème déborde le cadre de la musique occidentale. Il touche aux racines mêmes de l'art musical et à son évolution à travers les races et les âges."

O que podemos observar nesses três momentos (Lussy, Dumesnil, Willems) é como que o gradativo deslocamento do ritmo desde uma situação de 'reconhecimento' de um domínio (em Lussy, tido como **necessário**, mas não ainda muito 'real' no que diz respeito às suas formas de articulação com outras 'realidades concretas') até a uma situação de 'conhecimento' de um domínio, i.e., uma situação em que ritmo torna-se, nesse sentido, algo

real, dado que sua presença torna-se sensível (e mesmo hegemônica) em relação aos outros aspectos da música (Dumesnil), ou, (em Willems) é visto como algo histórico (mesmo no sentido que damos a esse termo quando queremos dizer que algo efetivamente 'é', participa, do 'mundo concreto'). Em outras palavras, poderíamos ver através desses três momentos o nascimento, a 'realização', do ritmo (no âmbito da teoria da, ou do discurso sobre, música).

Em 1960, os autores citados por Martin (Cooper e Meyer, v. início deste cap.) parecem trazer ritmo para ainda mais próximo da realidade imediata do músico e do pensador da música (ao mesmo tempo em que reafirmam a primazia do ritmo em relação aos demais aspectos do fenômeno musical). Dizem:

"Every musician, whether composer, performer, or theorist will agree that 'In the beginning was rhythm'. [Já vimos isto mais acima. Note-se também que os autores - não por acaso, penso - vêem no ritmo o lugar de reconciliação entre teoria e prática, divorciadas desde pelo menos Burney, nota 13, cap. I. Os autores seguem dizendo:] For the shaping power of rhythm and, more broadly speaking, of the temporal organization of music is a sine qua non of the art."

E sentenciam:

"To study rhythm is to study all of music."

Admitamos ou não esta proposição como verdadeira (e, para os autores, ela não se esgota na categoria de hipérbole), não podemos nos esconder do fato de que ela seria inconcebível, indizível, no início do século vinte (a não ser, talvez, em algum obscuro e exótico departamento da nascente etnomusicologia). E mais: vindo de uma região 'metafísica', ritmo tende - agora em 1960 - a saltar diretamente para o 'sólido' e 'natural' âmbito dos pressupostos didáticos e pedagógicos (o que antes já é ensaiado por um D'Alcroze, p. ex.). Essa sublimação às avessas é facilmente explicável face à precariedade, ou mesmo inexistência, do termo intermediário (ciência, teoria) no campo musical. Aqui, portanto, as condições encontradas são diferentes daquelas encontradas lá em Pike (cap. II). Lá, a 'naturalização' do ritmo (dos postulados pikeanos) se dá sob a proteção de duas teorias tidas como respeitáveis (a da linguagem, ambiente natural de Pike, e a da música, via metáfora musical). Aqui, pelo contrário, a única instância de legitimação disponível - a músico-teoria - encontra-se em vias de ser contundentemente questionada (como já vimos no cap. I). É previsível, portanto, que a questão do ritmo na música dê de encontro - no próprio momento em que se faz 'real', pertinente - com a agitação de uma teoria que se quer afirmar enquanto tal.

Essa situação pode ser ilustrada com Carl Dahlhaus, que, em 1967, retoma a questão - agora de forma mais rigorosa, ou, no mínimo, mais intensa - mostrando não ser mais possível, para o ritmo, furtar-se ao olhar analítico, à curiosidade científica (como fazia antes, ao dissolver-se no emaranhado de noções e parâmetros musicais mostrado pela músico-teoria).

"Perhaps the difficulties hindering any attempt to describe and analyse tonal space and musical motion - difficulties that often appear labyrinthine - might be overcome only by proceeding from the hypothesis that in the complex of impressions of space and motion what counts as primary is rhythm, not melody (...). One can think a rhythm without any succession of tones, but not a succession of tones without some rhythm (...). [The fact (...) that with chords the manifestation of any characteristic of distance or space is less than with successions of tones __ this fact might be most simply explained by the hypothesis that the idea of tonal space represents an abstraction from the phenomenon of musical motion, and that the basic aspect of this motion, from which others are dependent, is the rhythmic aspect."

Segue Dahlhaus:

"The vertical aspect - the impression that differences among tones are spatially representable distances - emerges only together with the horizontal. And since, in the case of a simultaneous interval, motion and rhythm drop out, the impression of distance or space is reduced as well, or even (...) extinguished." [E que estudante de harmonia não sentiu na própria pele esse problema? E não teve que se lembrar de que a noção de harmonia só

sobrevive na noção de polifonia (e esta, na de ritmo)?]

(8)

Aqui, então, como lá na linguística, vemos uma mudança em curso. A mesma mudança de atitude com relação a ritmo. Uma mesma história de emancipação, de deslocamento que parte de regiões periféricas em direção a regiões nucleares das teorias. E, apesar disso, há a feliz evidência de que não existe qualquer contato ou interação sistemática e explícita entre um e outro ambiente teórico; a não ser, é claro, lá onde se dá a seminação metafórica das idéias.

Assim é que, bem independentemente de um Dahlhaus ("what counts as primary is rhythm"), estudiosos como Donagan e Stampe (linguística, 1978) vêem no ritmo "the primary distinction of prosodic [música da fala] features". A evidência do não contato - a própria heterogeneidade e independência dos focos originários daquelas idéias - apóia, por um lado, a hipótese de que o deslocamento e emancipação do ritmo (sejam quais forem as feições mais precisas que isto venha a adquirir) é um fato epistemológico (antes que institucional). Por outro, esse fato (uma vez fato) permite prever o exercício sistemático e explícito de uma interdisciplinaridade que nenhuma relação terá com as flutuações

(8) Para entendermos o uso que Dahlhaus faz de noções relativas a espaço (quando discute exatamente a temporalidade musical) é imprescindível sabermos que esta citação é parte de uma argumentação em que C. Dahlhaus em primeiro lugar assume a distinção bergsoniana 'temps durée'/'temps espace' para, em seguida, divergir do filósofo afirmando que música não exemplifica a primeira categoria, mas a segunda. Neste estudo, como veremos mais adiante, não adotaremos a solução de Dalhaus nesse particular.

espasmódicas da moda institucional (que pode ora exaltar, ora execrar a idéia da interdisciplinaridade em si).

Iluminado - e fustigado - de diversos ângulos, o domínio ritmo, no contexto dessa interdisciplinaridade, deverá produzir um retorno, relativo a esse investimento, a ser recolhido pelas diversas disciplinas envolvidas da maneira mais adequada a cada uma delas em particular.

Definidas rudimentarmente as feições básicas desse empreendimento, o presente estudo não deverá, evidentemente, pertencer àquela segunda etapa, qual seja, a de recolhimento de dividendos, mas à primeira: a do investimento; a das gestões preliminares de uma delegação linguística junto a um fórum no qual outras disciplinas (seguramente a musical) têm acento nato. Que esse fórum venha ou não a ser uma disciplina dentre as disciplinas talvez seja uma questão prematura.

De seguro, até este momento, temos que ritmo tem uma importância crescente no âmbito dos estudos linguísticos. Temos também que, a partir desta que chamamos de uma premissa, no início deste estudo, constatamos - ao considerar o fenômeno da metáfora musical - que a mesma tendência se manifesta no campo de estudos vizinho, a música. E, sempre atentos à metáfora musical, podemos supor agora que - dada a hipótese de estarmos diante de um deslocamento de caráter epistemológico - ainda essa mesma tendência esteja de alguma maneira se manifestando em outros campos que não o linguístico ou o musical.

Como já foi adiantado no capítulo introdutório, o exame mais aprofundado desta suposição escaparia aos limites deste

estudo. No entanto, uma breve e cautelosa incursão para além desses limites torna-se pertinente na medida em que admitamos a necessidade de convidarmos um terceiro elemento, externo e 'não interessado', para referendar a hipótese do deslocamento epistemológico: uma necessidade, lembremos, a ser entendida ainda nos termos da nossa nota introdutória (v. Prefácio), onde falávamos de uma certa profilaxia à qual estaria condicionada a apresentação do problema - da tese propriamente dita - a ser abordado ainda neste estudo. Somente, então, após o capítulo quarto, onde é feita essa breve incursão, daremos por cumprida essa condição. A partir do capítulo quinto tem início, portanto, uma segunda parte deste estudo, que não deve, no entanto, escapar ao caráter geral deste estudo, tal como definido acima (cf. primeira etapa), e tal como descrito na parte final do capítulo (n. I) introdutório.

CAPÍTULO IV

Ao concluir o capítulo introdutório, tive a oportunidade de tematizar e tentar justificar a busca de apoio em idéias e categorias pertencentes a disciplinas estranhas ao âmbito de conhecimento em que se situa este estudo. Neste capítulo, o mesmo problema se apresenta, apenas de forma mais grave.

No capítulo I, a busca do elemento externo (fosse uma menção à física ou a S. Freud) era fruto de uma pequena aventura com imediato retorno a um núcleo quero crer suficientemente enraizado na linguística. Aqui, com todo o risco que isto envolve, i. e., sem dispor do solo necessário, transplanto-me radicalmente para uma área externa à linguística (ou à música).

Devo, como cautela, estar ciente de que estarei falando como observador leigo, e sobretudo como um observador cujo interesse nas outras disciplinas é tão somente motivado em uma questão, a princípio local, da linguística.

Por outro lado, trata-se, como já vimos, de uma questão que, na própria linguística (e não apenas via metáfora musical), tem tido seu escopo continuamente alargado (como decorrência natural do seu deslocamento para regiões mais centrais das teorias), sem que a linguística possa (ainda) tomar medidas disciplinares que contenham essa tendência expansiva. Em um certo sentido, não acompanhar essa tendência, mesmo que rumo uma área exterior à linguística (e à música), pareça ser uma decisão de cunho mais institucional que, como já venho dizendo, epistemológico. E já é

de um ponto de vista, por assim dizer, externo à linguística que pudemos pensar - na conclusão do capítulo anterior - na possibilidade de o deslocamento do ritmo desde a periferia para regiões mais centrais (na linguística e na música), estar ocorrendo também em outras disciplinas. Confirmada esta suposição, ganhamos - de volta à linguística - um nada desprezível apoio para o nosso pressuposto de que ritmo é importante para uma teoria da linguagem.

Devo, agora, decidir sobre que outra disciplina examinar. Dada a minha qualidade de leigo diante das disciplinas de cuja existência tenho notícia, estou impedido de fazer uma escolha 'objetiva', fundamentada no conhecimento sistemático de tais disciplinas. Mas, esta ignorância vem a ser, neste momento, um auxílio, antes que um estorvo, pois, do contrário, o procedimento seria tão válido cientificamente quanto um jogo de cartas marcadas. Devo adotar, então, um procedimento que se situa a meio caminho entre, por um lado, o espírito estatístico da amostragem e da probabilidade e, por outro, um fator que, na falta de outro nome, chamarei de empatia (1).

Seja a Física. Já mencionei essa disciplina em outros pontos deste estudo. Uma disciplina-mito aos olhos de tantos quantos

(1)Esse tipo de procedimento parece ser defensável se admitimos a gênese estética e metafórica de idéias e teorias tal como defendida no capítulo introdutório e que tem, esta gênese, uma conexão com a própria imagem do *Tocar de Ouvido* (Albano 1990). Há, é verdade, uma contradição, que creio ser aparente, entre um *Tocar de Ouvido* e a sistematização mais ou menos consciente desse processo (o procedimento do artista, do poeta, parece se aproximar disto. Porque não o do cientista?).

consomem a literatura de divulgação científica (e de muitos mais que simplesmente estamos expostos à cultura informal ou de massas). Uma disciplina que excita a imaginação do 'homem comum' ao mesmo tempo em que, nos meios acadêmicos, goza (tanto pelo seu rigor quanto por sua base empírica) da mais alta respeitabilidade, a despeito de lidar com noções e categorias que, se nascidos em outros ambientes teóricos, dificilmente sobreviveriam. Em comum com a musicoteoria, a física tem este dom da ubiquidade. Mas, em óbvio contraste com a outra teoria, a física tem sido, neste século vinte, identificada com a própria noção de avanço e modernidade; confunde-se com, e em boa medida determina, aquilo que podemos entender como o paradigma (em sentido amplo, mais acima) mais atual (2).

Dentro desse espírito (e dessas limitações), não me reportarei, aqui, diretamente a textos 'em física'. Indiretamente, tomarei como referência textos 'sobre a física', produzidos por pessoas que, estas sim, estiveram em íntimo contato com a disciplina e que estariam abilitadas a falar de 'a física como um todo'. Cito Bachelard e Prigogine.

Gaston Bachelard (*1884, +1962), cuja obra lhe garante um lugar entre os filósofos, foi químico por formação. Seu estilo e método, fortemente metafórico, poético, já foi visto em algum

(2)Salvo o que se pode entender de seus avanços mais recentes (tal como divulgados), a física identifica-se claramente com o que Bornheim (v. nota II cap. I) chama de razão instrumental: o tipo de racionalidade que se torna hegemônico nos séculos 17-18. Na nossa argumentação, saltar para a física, para uma 'outra racionalidade', representa nossa tentativa de definir o escopo, o arco de abrangência, do evento epistemológico que supusemos estar em curso.

momento como "a imaginação nas asas dos teoremas", (v. Quillet 1964) (3) .

Profundo conhecedor do que ocorria na física (em 1929 publica "Valor Indutivo da Relatividade" e, em 1951, "A Atividade Racionalista da Física Contemporânea"), Bachelard, em 1933, escreve "A dialética da Duração" (4), onde se lê:

"As figuras mais estáveis devem sua estabilidade a um desacordo rítmico. São figuras estatísticas de uma desordem temporal; nada além disso. Nossas casas são construídas com uma anarquia de vibrações. Sentamo-nos sobre uma anarquia de vibrações. As pirâmides, cuja função é contemplar os séculos monótonos, são intermináveis cacofonias. Um mágico, um regente de orquestra da matéria, que pusesse de acordo os ritmos materiais, volatilizaria todas essas pedras. Essa possibilidade de uma explosão puramente temporal, devida apenas a uma ação sincronizante dos tempos superpostos relativos aos diversos elementos, mostra bem o caráter fundamental do ritmo sobre a matéria."

(3) Numa engenhosa inversão de 'nas asas da imaginação'. De certa forma, essa inversão mostra o processo complementar ao da gênese metafórica, invocado neste estudo, e ilustra de forma radical a presença do poético no próprio estágio maduro de construção teórica.

(4) Em aberta contraposição a Bergson. Traço, aliás, comum a Bachelard, Piaget e Langer, conforme veremos mais adiante.

E ainda:

"O estudo da química, ao se dirigir não a uma 'matéria', mas a uma substância pura, levará cedo ou tarde a definir as qualidades precisas dessa substância pura como qualidades temporais, isto é, como qualidades inteiramente caracterizadas por ritmos."

Dentro do que se propõe esse capítulo, ou seja, trazer evidências de que uma nova importância é atribuída a temporalidade e ritmo em domínios estranhos a linguagem (e música), essas palavras de Bachelard são adequadas e suficientes.

No entanto, poderíamos questionar a validade dessa evidência, já que esse deslocamento acabaria por desviar o nosso olhar para fenômenos não pertinentes ao campo de interesse deste estudo: capacidades humanas e não as coisas materiais externas à consciência humana. E, de fato, é com base em uma ruptura radical entre esses dois domínios que outro filósofo, Bergson, ao abordar a temporalidade, postula duas classes de fenômenos: 'temps duré' e 'temps espace'. Bachelard, por outro lado, e em direta crítica a Bergson, está falando de um "esquema único" (5), que poderá comportar um "eixo temporal perpendicular ao tempo transitivo", (...) "um eixo onde o eu pode desenvolver sua atividade formal". Dessa forma, Bachelard nos ajuda também num sentido mais geral, na medida em que podemos reconhecer nesse 'esquema único' o que, dentro do estabelecido no nosso capítulo introdutório,

(5) Com essa expressão, Piaget ("A noção do tempo na criança", 1946) remete a questão a Kant.

chamaríamos de **domínio** tempo (o que apontaria para a superação de problemas como os apontados por Allen - nota 6 cap. II - e por Fowler e Lashley - nota 10 cap. II; v. tamb. 14 cap. II).

Feitas essas considerações (observe-se também como, em Bachelard, falar em tempo é falar em ritmo) podemos passar a olhar a física - através de Prigogine - de um ponto de vista situado já neste final do século vinte.

Ilya Prigogine, por formação físico e químico, tem atuação acadêmica na área conhecida como Físico-Química e recebeu o prêmio Nobel de química em 1977. No final da década de oitenta (v. Prigogine e Pahaut, 1989), declara que:

"Parece que se pode afirmar que o redescobrimento do tempo é o principal acontecimento de nossa época."

Bem, poderíamos encerrar por aqui este capítulo IV. Entretanto, este seria um final um tanto grandioso para um capítulo necessariamente pequeno. Continuemos então a ler Prigogine, mesmo porque o texto nos traz um problema importante.

"Já no século 19 se falara em história, evolução e em revolução. Em contrapartida, alguns puderam acreditar que, no século 20, sealaria em estruturas e combinações. A verdade é que nenhum século descobriu tantas estruturas novas, e isso em todos os níveis: partículas elementares, biomoléculas, código genético, estruturas elementares de parentesco. Indissoluvelmente ligadas a estas estruturas apareceram modalidades de

relação: novas álgebras etc." (e podemos ver a linguística alongando esta lista).

Em seguida, bem no espírito do dilema schoenberguiano visto no nosso capítulo III, acrescenta:

"Nossa modernidade iria finalmente produzir o caleidoscópio do final da história?"

E a resposta vem rápida:

"Mas eis que o tempo reaparece em todos os horizontes do saber e a física é, à sua maneira, testemunho disto. Quasares, pulsares (seque uma lista). De todas as partes nos chega a mensagem da revolução pós-estruturalista."

Chegamos aí ao problema que anuncio mais acima. E esse problema estará diretamente relacionado com o cerne deste estudo. Na linha da nota 24 cap. I não será admitido neste estudo que tempo seja por excelência o domínio externo às estruturas; o domínio não afeto a, ou para além de, estrutura (embora deva-se concordar que os estruturalismos têm em comum um certo desprezo ao tempo; o que não deve ser tomado automaticamente como um desprezo no sentido inverso, do tempo às estruturas). Prigogine, de fato, não chega a colocar as coisas nesses termos, dado que a expressão "pós-estruturalista" não anuncia necessariamente a idéia da não-estrutura ou anti-estrutura, etc.. No entanto, ao contrário de Bachelard, que fala como filósofo, Prigogine,

falando como cientista (especializado), parece adotar um procedimento análogo àquele da linguística, aludido no nosso capítulo introdutório, ou seja, faz com que a física, ao deparar-se frontalmente com questões de temporalidade, busque apoio em áreas vizinhas esperando encontrar ali um pensamento consistente sobre a questão. Embora não o possa afirmar categoricamente, penso que talvez pudéssemos ver aí uma manifestação, sofisticada, da metáfora musical tal como a definimos aqui. De seguro, temos que Prigogine, explicitamente, lança mão de Bergson: adota a distinção 'temps espace' / 'temps durée' (afirmando no entanto que a "separação" entre ambos tende a se preencher) e, em seguida, assim como faz o próprio Bergson, recorre à imagem musical (condutiva à musicoteoria) para ilustrar 'temps durée' (este, então, o tempo redescoberto pela física).

Neste estudo, por outro lado, estaremos mais atentos ao que nos diz Bachelard (deixando, naturalmente, para o filósofo a tarefa de - para além desse estar meramente atento - discutir com rigor e propriedade a antinomia representada aqui por Bergson e Bachelard). Mas, com efeito, essas não são questões de todo pertinentes a este capítulo, e a elas retornaremos mais adiante. Aqui, cabe apenas ressaltar que, dado o que vem sendo dito nestes quatro primeiros capítulos, podemos afirmar com razoável segurança não só que ritmo é importante em uma teoria linguística mas também que essa situação particular da linguística é constitutiva de uma movimentação mais generalizada de idéias.

A par disto, temos bons indícios de que não só a linguística mas, suponhamos assim, as disciplinas não musicais convergem seus olhares sobre a música, esta que vagamente se deixa tomar como

detentora dos segredos da temporalidade. E, de certa forma, essa expectativa dirigida à música (e às vezes ao músico) por parte de domínios mais densos, mais explorados e conhecidos, é previsível, pois, em geral, é o desconhecido a própria substância das esperanças (v. p. ex. nota 01 cap. I, Eco).

Decerto esse seria um fardo demasiadamente pesado para uma única disciplina; e mais pesado ainda para a frágil teoria-musical como a que vimos na nossa introdução. Um fato, aliás, deixa bem claro que a música, embora aceitando como lisonja a nobre função (talvez por sua carência de reconhecimento sério no âmbito da modernidade), não está madura para oferecer respostas: como vimos no capítulo III, a música, ela própria, tem naturalmente constatado que ritmo é importante, potencializando conseqüentemente a pergunta sobre o que, como é, essa coisa chamada ritmo, tempo etc. Ou seja, a música está exatamente em pé de igualdade com, no mesmo nível que, as demais disciplinas no que se refere às questões da temporalidade. No caso particular da música, essa situação, antes de indicar uma 'revolução' na teoria, parece mostrar que finalmente a disciplina musical está disposta a acertar o passo com a contemporaneidade. E se de fato estamos diante de uma revolução ou novo paradigma, a música não se fará presente como fornecedora de respostas mas - corretamente, como insistem os teóricos da ciência e epistemólogos - como portadora de novas perguntas.

Também sobre linguística, podemos agora esboçar algumas observações de caráter bastante geral, diferentemente do que foi feito no capítulo II, onde tentei fazer com que o ponto de

observação fosse sempre interno à linguística. No interesse deste estudo, isto pode ser ensaiado com a ajuda do esquema histórico de Prigogine (acima); um esquema apresentado na parte introdutória do texto, e que o autor aplica não à física em particular mas àquilo que ele percebe como o conjunto do conhecimento, da cultura, de uma maneira geral.

Prigogine fala das três características dominantes respectivamente no século dezanove, no século vinte e no presente momento. Quanto aos dois primeiros momentos, a linguística imediatamente reconhecerá em si própria o momento da história (evolução, etc) e o momento da estrutura, de maneira que sobre eles não precisaremos falar aqui. O terceiro momento - redescobrimto do tempo, segundo Prigogine - dá margem a alguma discussão.

Uma visão, digamos, panorâmica da linguística atual (refiro-me naturalmente àquela imagem genérica que o observador interessado, mesmo o não-linguista, pode integrar) parece mostrar que alguns de seus setores já razoavelmente institucionalizados apresentam sintomas da redescoberta do tempo tal como definida por Prigogine (onde, p. ex., não se quer o tempo como história das coisas constituídas mas como história 'nas coisas'; tempo como constitutivo das coisas (6)). Acredito ser esse o caso da

(6) Tais 'coisas' seriam, no texto de Prigogine, "sistemas dinâmicos", de tal forma que um corte instantâneo em um sistema não tem qualquer 'status' de coisa, mas tão somente o de uma "topologia" que corresponde a uma "idade interna do sistema". Do que posso depreender de Prigogine, a diferença entre essa concepção e a do objeto quadridimensional do relativismo é que este não admitiria irreversibilidade (temporal), gênese e idade, fundamentais, no entanto, em Prigogine.

sociolinguística e dos estudos em aquisição de linguagem (em psicolinguística).

Na sociolinguística, isto parece ficar suficientemente claro no momento em que, uma vez decantada a sua fase mais 'ideológica' (v. Todorov & Ducrot, 1972: "relação entre linguagem, de um lado, e, de outro a sociedade"), revela-se, na sua essência mais 'técnica', como estudo da variação e **mudança** linguísticas (definindo seu objeto como algo intrinsecamente dinâmico).

O mesmo parece se aplicar à questão da aquisição de linguagem, entendida em termos de ontogênese, onde parece ser logicamente impossível a realização de qualquer estudo que não opere com a noção de tempo (v. Albano, 1988 e 1990 e cap. II deste).

Observa-se, no entanto, que não é pela característica de temporalidade que esses dois setores demarcam explicitamente suas posições no território maior da linguística. Da mesma forma, não é pela ausência de temporalidade (e sim pela presença de estrutura) que outras chamadas áreas de estudo da linguística se apresentam: fonologia, sintaxe e semântica correspondem a níveis instituídos de certa forma através das lentes estruturalistas. Por outro lado, como vimos nos capítulos I e II, a temporalidade na sua manifestação mais explícita - implicada na noção de ritmo - mostra-se como que insensível a quaisquer demarcações internas do território linguístico. Assim, em uma primeira aproximação, a questão do ritmo se credencia por excelência como a questão **linguística** (e não deste ou daquele setor da disciplina) diretamente condutiva àquele terceiro momento anunciado por Prigogine. Uma outra questão, naturalmente, será a de aceitarmos

ou não como adequado o termo "pós-estruturalismo" usado pelo físico, assim como o bergsonismo musical por ele sugerido.

Mas muito aquém de todas essas questões, este estudo deve daqui por diante ser impulsionado pela convicção de que encontramos-nos em uma situação-limite: dispomos de uma hipótese madura e bem estabelecida, qual seja, a de que ritmo tem uma importância para a teoria da linguagem. Além disso, podemos afirmar, se assim o quisermos, que, antes mesmo de atribuirmos qualquer valor heurístico a tal idéia, a presença do ritmo nos textos linguísticos, bem como as circunstâncias mais gerais em que isto se dá, constituem um **fato**; são em si mesmos um 'fenômeno' cuja presença não cabe mais discutir (como já foi dito, não se procede, neste estudo, à demonstração ou verificação daquela hipótese).

Temos também que um aspecto importante desse conjunto de dados é aquilo que chamamos de metáfora musical. E, dado que amovimentação convergente na imagem musical (7) pode ser tornada

(7) Já falamos da metáfora musical em linguística. Neste capítulo, vimos, subsidiariamente, algo que pode ser visto como metáfora musical numa Ciência (ciência 'dura', material, 'não-humana'). Um Estudo da Metáfora Musical gostaria, sem dúvida, de incluir a filosofia; uma tarefa difícil e talvez infundável, que se confundiria com a própria filosofia. É útil, no entanto, registrar como exemplo que Granger (1988), ao por em evidência a especificidade do conhecimento filosófico, diz "Se nos permitem esta metáfora, a música filosófica não é nunca uma música programada" (o termo "programada" remete à acirrada controvérsia, característica da vida musical européia do século dezenove, que põe de um lado a música "pura", "absoluta", e de outro a música "de programa", i.e. que se faz 'sobre' um explícito roteiro extramusical, como, por exemplo, no Poema Sinfônico).

inócua, ou ao menos prolemática, pela crítica à musicoteoria, o resultado global de toda essa movimentação é aquilo que foi chamado acima de potencialização de uma pergunta, ou seja, impõe-se que busquemos saber um pouco mais sobre isso que chamamos de ritmo. Na linguística (como em outras disciplinas), penso que alguma iniciativa nesse sentido deve preceder a verificação de hipótese propriamente dita.

Em outras palavras, talvez deva-se proceder, na linguística, ao que conhecemos como discussão ou definição de termos, de tal sorte que o termo discutido possa ser, sempre que necessário, liberado de suas articulações mais minuciosas e localizadas com os termos tradicionalmente pertinentes à linguística. Nesse sentido, apenas a situação de fundo, a hipótese mais geral apresentada mais acima, garante que a discussão deverá ser pertinente à linguística. É dentro desse espírito que deve ser lido o que se segue.

CAPÍTULO V

Ao longo dos quatro primeiros capítulos, tentei promover o sucessivo alargamento de escopo de algo que, em um determinado momento, surge como uma questão local da linguística. Dando livre curso a esse impulso expansivo, chegamos, findo o capítulo quarto, a uma situação tal que o nosso objeto de estudo parece ocupar o vórtice de um evento epistemológico de grandes proporções.

O resultado obtido com esse procedimento comporta pelo menos dois aspectos. O primeiro aspecto - podemos chama-lo positivo - se refere à potencialização de uma pergunta, medida imprescindível nos termos do que foi dito na nota introdutória (v. Prefácio): se são aceitas em linhas gerais as considerações feitas até aqui, torna-se aceitável, senão imperioso, que a linguística encampe questões do tipo **o que é ritmo** (que **antecedem** as questões mais usuais do tipo 'qual o ritmo característico desta ou daquela língua', ou 'como interagem ritmo da fala e estrutura sintática', etc.). E deve-se ressaltar o fato de que, aqui, temos uma situação diferente daquela em que, no interesse de sua disciplina, o linguista fosse falar sobre, digamos, o ADN (deve-se conversar com o biólogo), ou de uma determinada questão algébrica (converse-se com o matemático). Dito de forma rigorosa, sobre ritmo não há o especialista com quem conversar; não há aquele interlocutor autorizado a dizer "este é um assunto prioritariamente afeto à minha disciplina".

Neste ponto, é forçoso concluir que a conversa em torno do ritmo é, até este momento, uma conversa leiga, o que nos coloca diante do segundo aspecto - 'negativo' - anunciado acima.

Com efeito, estamos em um certo sentido de volta à situação que pretendíamos ver superada a partir do capítulo II. Tratava-se, naquele capítulo, de evitar que uma afirmação sobre ritmo perdesse sua significação específica ao diluir-se em um truismo. Vimos, aliás, como um importante dicionário recorre exatamente a uma afirmação sobre ritmo (citada) para exemplificar o uso do item "truismo" (nota 02 cap II). No entanto, o percurso que nos traz até o final do capítulo IV parece deixar-nos - à revelia das boas intenções do capítulo II - a um passo de uma vasta generalização: se antes a 'língua natural' favorecia o 'truismo rítmico' (e a metáfora musical fazia parte desse complexo), agora as 'línguas científicas' parecem querer sancionar afirmações do tipo "ritmo está em tudo" ou "ritmo 'é' tudo", etc., com a diferença de que desta vez parece não haver uma disciplina, um domínio, no qual se possa convergir os olhares na busca de uma referência razoável. Constatamos, assim, que não estamos exatamente de volta à situação anterior.

O que temos agora é que, 'pari passu' com a potencialização da pergunta, estamos em vias de admitir como 'objeto' dessa pergunta ('sujeito', se queremos ser gramaticais), não uma coisa ou fenômeno localizado, mas talvez uma classe. Se assim é, ao dizermos - na situação anterior - ritmo de x (da música, da fala etc.) querendo com isso significar ritmo (classe), estamos na verdade violando um princípio da lógica que trata de classe e membro de classe (em B. Russel: uma classe não é membro de si

própria; v. também Batenson, 1979). é a essa noção - que, quando conveniente, podemos grafar **ritmo*** - que estamos nos referindo ao dizermos que ritmo está presente em um domínio arcaico "D", ou que ritmo pode ser tratado como um assunto **autônomo**, ou ainda que ritmo é importante para uma teoria da linguagem (onde emerge a expressão "ritmo linguístico"). é nesse sentido que - na linha da nossa nota introdutória - podemos agora vislumbrar (e tão somente vislumbrar) uma situação em que uma questão afeta a **ritmo*** constitui um legítimo problema. Em outras palavras, podemos dizer que, se **disciplina** está no mesmo nível que **classe**, ou, se uma disciplina tem como objeto uma classe de fenômenos (e não um fenômeno), então **ritmo*** constitui um campo ao qual corresponde uma potencial disciplina. Esse (essa 'disciplina' e não outra) será o contexto dentro do qual uma 'questão rítmica em si' fará sentido, ou seja, será reconhecida como problema.

Este estudo, naturalmente, não poderá avançar mais do que isto na direção de um gesto tão grandioso quanto a 'criação' de uma disciplina (e alguém, com razão, poderá dizer que o crescimento indiscriminado do número de 'disciplinas' e 'ciências' denota nos dias de hoje o excessivo grau de entropia - se podemos usar aqui essa expressão - a que temos chegado na esfera do Conhecimento).

No lugar da disciplina mencionada acima (um argumento necessário em certo momento) ficaremos com a imagem, mais 'concreta', do fórum ou do consórcio interdisciplinar usada no final do capítulo III. Se algo de mais genérico pode ser dito para uma legitimação desse consórcio, isto poderá muito bem ser feito nos termos propostos por Gregory Batenson (op. cit.), para

quem há, no conhecimento, um ganho em "profundidade" (para G.B. uma **homologia** com a visão binocular, p. ex.) quando ocorre uma "combinação de informações de duas ou mais fontes" (op. cit. p. 75) (o que talvez possa ser confrontado com a idéia de gênese metafórica usada mais acima neste estudo). Nesse sentido, **ritmo*** será - independentemente de constituir-se ou não como disciplina - uma 'projeção', resultante da interação entre os membros desse consórcio. Todos estes serão, entre si, interlocutores válidos na medida em que assumam a hipótese **ritmo*** (supera-se assim o problema do truismo e da ausência de significação mencionados acima). Do ponto de vista da linguística (ou outra disciplina), 'encampar a questão' (como proposto acima) torna-se sinônimo de participar do consórcio, fazer-se presente no fórum.

Na linha do proposto no final do capítulo IV, esta segunda parte do estudo é imaginada como um pronunciamento (um dos inúmeros possíveis e, creio, necessários) de uma 'delegação' linguística junto ao fórum. Ou melhor, não se trataria propriamente de um pronunciamento, mas de uma daquelas manobras preliminares que têm como finalidade pouco mais que o mero estabelecimento de contato (missão de funcionário não graduado).

Deve-se admitir (como um dado positivo, é bom lembrar) que, inevitavelmente, cada disciplina-membro trará para o interior do fórum seu próprio jargão, suas idiossincrasias, seu sotaque característico. Ao mesmo tempo, obedecendo a um princípio que creio ser universal nesse tipo de situação (ver língua de contato), muitos de seus traços mais 'íntimos', mais específicos e privados, serão atenuados em favor do que ela (a disciplina)

entenda como a parte da sua face genérica e pública mais adequada para a situação (o fórum).

Dessa maneira, no que se segue, o apelo à linguística (e seguramente à música, dadas as condições estabelecidas no capítulo introdutório) não deverá ser tomado como um discurso sobre ritmo* (ou meta-linguagem do ritmo* (1)): as afirmações e postulações a serem feitas visam a, mas não pretendem ser afirmações categóricas sobre, ritmo*. Tampouco pode ser tomado como uma contribuição direta e sistemática para o estudo do ritmo da fala ou linguístico. Antes, tais apelos seriam uma idiossincrasia (linguística), um sotaque (musical) em um discurso que se organiza em função da virtualidade ritmo*.

Complementarmente, a especificidade linguística 'atenuada' (v. acima), ou de certa forma ocultada, será o expressivo 'corpus' de pesquisas empíricas e teóricas sobre ritmo, particularmente nos campos da fonética e fonologia (2). Pelos motivos alegados, não estaremos - neste 'primeiro contato com o fórum' - prioritariamente atentos a tais estudos. Desde já, no entanto, devo afirmar - na linha do que já foi dito com relação a Lehiste no capítulo introdutório - que aquilo que podemos imaginar como uma segunda etapa nos trabalhos daquele fórum (para além dos limites deste estudo) deve necessariamente incluir a discussão sistemática dos resultados que vêm sendo obtidos

(1)Essa expressão - grafada meta-linguagem do ritmo - foi usada por Eleonora Albano em um curso que ministrou em 1988 para mestrandos em linguística do Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP. .

(2)Consulte-se nesse sentido periódicos como "Journal of Phonetics" e "Journal of the Acoustical Society of America" (além da produção em língua portuguesa).

naquelas pesquisas. Aqui, estudos desse tipo poderão ser mencionados apenas enquanto adequados à 'função de contato' descrita acima.

Passo, então, a falar sobre o que de uma maneira geral pode ser visto como manifestações na linguística (e na música) da pergunta ou questão maior mencionada na abertura deste capítulo. Mais precisamente, trata-se, aqui, de documentar alguns momentos em que essas disciplinas parecem mostrar-se propensas a dar o passo 'para trás', ou seja, o passo que vai desde a situação em que se age com base em uma aceitação **tácita** do **fato** rítmico até a situação em que essa própria base seja entendida como um campo de hipóteses - que chamei genericamente de **ritmo*** - ; um campo (não um 'ponto') em cujo espaço interior se possa dar a manobra teórica (e este estudo, naturalmente, quer-se colocar não como a realização desse campo mas como uma contribuição para uma futura instituição do campo.)

Mais acima neste estudo já nos deparamos, esparsamente, com algumas passagens, na linguística e na música, que seriam favoráveis ao passo que acabo de mencionar. Aqui, podemos retomar essas passagens, que, reunidas e vistas sob um novo prisma, deverão deixar claro que a demanda por uma investigação mais intensa em torno da noção ritmo, além de ser uma pressão gerada em um processo mais amplo que a linguística ou a música, têm marcas já razoavelmente explícitas nessas disciplinas.

Antes de mais nada, tomemos como parâmetro o fato de que

aquilo que podemos chamar de aceitação 'oficial' do ritmo no âmbito da linguística moderna ocorreu há já quase meio século (Pike, 1945). Consideremos, sem maiores discussões, que esse é um tempo suficiente (dada uma relativa estabilidade da linguística) para que qualquer fenômeno que se queira integrar à linguística tenha-se definido por um dos dois caminhos possíveis (em princípio): ou esse fenômeno está definitivamente incorporado à linguística, ou, após ter 'ricocheteado' na superfície da linguística, agora é definitivamente visto como algo externo à linguística (3).

Isto posto, podemos voltar a Lehiste (1972, já citado) (onde a autora fala sobre prosódia, incluindo aí ritmo).

"During the twentieth century, prosodic phenomena have become the part of linguistics that most linguistic schools have attempted to incorporate into the theory."
(...)"Yet a certain vagueness seems to characterize most discussions of prosodic features."(...)"This vagueness extends to the definition of prosodic features".

(3)Evidentemente, neste estudo, "interno a" não equivale a "exclusivo de". Podemos, assim, afirmar sem contradição que (R) ritmo é interno a (L)linguagem, (M)úsica, etc. Lançando mão dos diagramas de Venn, podemos pensar nos conjuntos (R), (L) e (M) tais que (R) e (L) tenham uma área comum, o mesmo se dando com (R) e (M). (L) e (M) não precisam (embora possam) ter área comum. No presente caso, sugeriu-se que (L) e (M) seriam tangentes. Como consequência desse esquema, quando falamos de linguagem abstraído ritmo, estamos falando de área (diferença) (L) - (R). Com uma versão mais complexa desse mesmo tipo de esquema, pode-se falar da relação de "D" com o que foi chamado de "Domínios Maduros".

No capítulo introdutório, recorremos a essas mesmas palavras em um encadeamento que nos levava da linguística para a musicoteoria (de Lehiste a Scliar). Neste capítulo, uma vez declarado não-válido o apoio na teoria-musical, podemos colher o fruto que de fato nos interessa: a vagueza, o próprio vácuo apontado por Lehiste; a Pergunta, expressa, como queremos, na linguística.

De forma um pouco mais 'positiva', já no campo específico do ritmo, Jassem & Hill e Witten (v. nota 4 cap. II) retomam Lehiste (1977) para trabalhar em torno do que chamam de

"Disappointingly little agreement among specialists as to the validity of the isochrony principle".

O que se quer enfatizar aqui é que, para além desse desencontro de opiniões (que variam, é necessário frisar, entre A e não-A, sem qualquer possibilidade B ou C), não há, em qualquer momento, desacordo em torno da generalidade "há ritmo em linguagem" (é nesse sentido que os autores podem falar, por exemplo, de "Two specific Theories of English Speech Rhythm"). Temos, então, que a situação descrita - e endossada - por Jassem & Hill e Witten (através de Lehiste) contém, de um lado, um acordo, amplo e persistente, em torno da idéia de que ritmo deve ser naturalmente incorporado à teoria linguística; de outro lado, quando saímos da generalidade e estreitamos o foco sobre ritmo, deparamo-nos com desapontamento, desacordo (que estarão, sem dúvida, relacionados com a vagueza apontada por Lehiste, acima). Deparamo-nos, em suma, com uma genuína pergunta (e não,

para esse efeito, com uma dúvida, a qual costumava ser tacitamente saciada na teoria-musical).

Em 1986, no estudo (v. cap. II) em que destacam "the importance of rhythm in linguistics in general and its place in phonology in particular" (vimos isto no cap. II), Benguerel e D'Arcy fazem aflorar a Pergunta, a Demanda, já de forma explícita e - gostaríamos de dizer - com caráter irreversível.

"It is already obvious (...) that a detailed account of language will require a lot more knowledge about rhythm."

E em seguida acrescentam

"Rhythm is very difficult to define satisfactorily..."(4)

Neste momento, devo - já redundantemente - chamar a atenção para o fato de que essas duas observações de Benguerel e D'Arcy representam um dos pontos cruciais deste estudo. Essas observações, é verdade, fazem parte - **tipicamente** - das considerações **introdutórias** de um artigo (em linguística) sobre ritmo. São, por assim dizer, uma descrição trivial e protocolar que tem por função conduzir o leitor ao 'trabalho propriamente dito'. Neste estudo, entretanto, tais observações poderiam mesmo ser entendidas como **conclusivas**. E o eventual mérito deste estudo depende, portanto, visceralmente de aquelas palavras serem

(4) É em ambos os casos já poderíamos sentir o impulso de grafar ritmo*.

entendidas em um ou em outro sentido, dado que um de nossos objetivos centrais vem a ser exatamente o de atribuir o 'status' de **problema** a uma constelação de pistas que, na ausência de um quadro tal como o que vem sendo delineado até o presente ponto, tendem a orbitar indefinidamente nos interstícios das disciplinas instituídas. Registre-se também que, coerentemente com o que já foi dito no primeiro parágrafo da Introdução (cap. I), não se tem aqui como objetivo uma **demonstração** (um procedimento logicamente prematuro, neste contexto). Se algum nome pode ser atribuído ao procedimento que vem sendo adotado, este seria **abdução**.

Voltemos agora ao curso normal da nossa exposição para destacar dois problemas. Um deles, posto mais acima, é o de se saber - dado o meio século passado desde Pike - em qual dos dois casos podemos encaixar o processo de entrada do ritmo na linguística: o da definitiva assimilação ou o da definitiva expulsão. O outro - relacionado com o primeiro - é o de se saber que fim levou a metáfora musical, já que Benguerel e D'Arcy (1986) demonstram abertamente estarem insatisfeitos com as definições de ritmo disponíveis. E isto, evidentemente, é estranho, pois o 'normal' seria a busca do apoio tácito na musicoteoria. Os autores estariam, então, passando ao largo da metáfora musical. Ou então, deveríamos procurar no texto - assim como fizemos em *Lehiste* - os sinais da somatização do musical.

Quanto ao primeiro problema, somos forçados a admitir que a decisão não é tão fácil (ou tão 'linear', alguém diria). Por tudo o que temos visto, não podemos ver na linguística senão a mais

ampla receptividade com relação a ritmo. Mais que isto. Se complacientemente admitimos que a hipótese "D" formulada no capítulo introdutório pode ser contemplada pela linguística como algo menos que absurda, dispomos de condições 'profundas', 'estruturais', para a inserção do ritmo na linguística. Mas contraditoriamente - diríamos - acabamos de ver - na vagueza, desapontamento, discórdia, dificuldade, insatisfação - claros sinais de resistência ao ritmo. Não podemos, pois, dizer - mesmo dadas 'todas' as condições - que ritmo esteja assimilado à linguística. Ao mesmo tempo, dadas as massivas evidências contrárias, não podemos dizer que, ao longo do processo, ritmo tenha sido rechaçado e agora afasta-se da linguística (5). A hipótese necessária, então, é a de que a resistência provém de **algo no ritmo** (daí a reivindicação de um espaço teórico próprio) **que precisa ser examinado** (isto será feito no capítulo VI).

(5) Se mantemos a analogia com o processo de entrada (ou não) de um corpo na atmosfera (os dois caminhos possíveis do ritmo na tentativa de ingresso na linguística) devemos também considerar a terceira possibilidade, que é a da desintegração do corpo intruso. Em um certo sentido, essa possibilidade é realizada em Dauer (1983). Dauer concorda com Classe (1939) em que "In ordinary speech and everyday prose (...) the rhythmic effect is a purely automatic consequence of linguistic circumstances". O autor propõe, então, o uso do termo "based" ao invés de "timed" (em 'stress-timed'). Isto é muito significativo (negativamente) de nosso ponto de vista, já que é exatamente o termo 'timing' que remete a ritmo no sentido usado neste estudo. Anular o termo 'timed' em favor de uma consequência automática de circunstâncias linguísticas (segmentais, para Dauer) equivale a negar o 'status' de ritmo (propriamente dito) ao fenômeno em foco, ao mesmo tempo em que se admite precariamente a generalidade 'há ritmo em linguagem' ('latu sensu'; em sua extensão máxima). O exame minucioso dos argumentos de Dauer certamente pertenceria ao que foi chamado mais acima de uma segunda etapa de trabalhos do fórum interdisciplinar.

Para examinarmos o segundo problema, o da metáfora musical, devemos prosseguir na leitura de Benguerel e D'Arcy (op. cit.), do qual havíamos destacado apenas parte das palavras introdutórias. O fato é que, após declararem, por um lado, que um maior conhecimento de ritmo é já uma necessidade óbvia da linguística e, por outro, que uma definição satisfatória de ritmo é "difícil", os autores seguem assim:

"(...) but it [ritmo] seems to have a dual nature whose two aspects are periodicity and structure (Fraisse, 1974, 1982)."

E depois de especificarem o aspecto estrutural com a sequência de termos "mora", "syllable", "foot", "frases", "pauses", "etc.", desaguam - como já podíamos prever - na seguinte observação:

"This dichotomy is very similar to that encountered in music (...) (Jackendoff & Lerdahl, 1983, Chapter 2)"

Música. Do ponto de vista deste estudo, impõe-se agora perguntar se estamos de fato diante daquilo que na introdução foi definido como metáfora musical. E aqui, novamente, a decisão não é tão fácil. Em uma perspectiva diacrônica, histórica, a manobra de Benguerel e D'Arcy deve, sem dúvida alguma, ser encaixada na série de metáforas musicais. No entanto, não temos aqui uma das características necessárias da metáfora musical, a saber, a característica de ser **tácita**; a ambivalência no que se refere a

formalidade versus informalidade; uma certa indefinição entre o explícito e o implícito (sombra sob a qual idéias podem se furtar à crítica e à refutação). Pelo contrário: os autores são marcadamente explícitos; e, por isso mesmo, ultrapassam já criticamente a superfície do domínio metaforizado.

E o problema ainda ganha mais uma dimensão quando examinamos a referência bibliográfica dada pelos autores no momento em que buscam socorro na música. Trata-se de "A Generative Theory of Tonal Music" (Jackendoff & Lerdahl, 1983), o qual já tivemos a oportunidade de mencionar no capítulo introdutório. Dentro da perspectiva necessariamente genérica que tenta-se adotar neste estudo, e sobretudo dentro do engendramento histórico que tenta-se descrever neste momento, esse estudo musical encarna exemplarmente a música a buscar socorro na linguística (6).

Isto posto, a figura que se nos revela seria a do impasse, do imobilismo, do tipo A espera B que espera A; uma circularidade, onde A justifica B que justifica A. Estariamos, portanto, diante de uma situação improdutiva. No entanto - dadas as condições adequadas - é exatamente o oposto o que aqui se quer acentuar, a saber, que estamos diante de uma situação produtiva. O impacto frontal entre música e linguística - como o que vemos

(6) Em um relatório interno de pesquisa (v. Moraes, 1987), datado de 16 de janeiro de 1985, descrevo alguns problemas que encontrava na teoria (musical) do ritmo e, depois de encontrar uma boa síntese para o tipo de problema com que lidava em uma citação de Martin (1972), concluía: "Possivelmente, a situação descrita na citação acima já esteja superada nos campos da linguística e psicologia. Um dos objetivos na presente fase da pesquisa é obter informações a esse respeito. (...) Até onde alcança o conhecimento do pesquisador, nos campos da teoria musical e do ensino da música aquela deficiência permanece".

ocorrer exemplarmente no texto de Benguereel e D'Arcy - põe a descoberto um problema que concerne **autonomamente** a ritmo (o problema, em suma, de sua própria existência). Dito de outra forma, da 'fusão' ritmo.x + ritmo.y resulta a 'superacentuação', a potencialização, do termo ritmo. Vemos, então, que a superação da circularidade (pouco propensa a ocorrer na situação anterior, da 'mera' metáfora musical) deve se dar nos termos do que chamaríamos de uma passagem de nível, de uma ascensão. Trata-se - já presente na linguística - daquilo que é proposto mais acima, ou seja, de uma passagem de ritmo para **ritmo***. Este estudo, portanto, não só propõe essa passagem, mas, sobretudo, descreve uma tendência já manifesta em uma disciplina instituída.

Devemos agora, impulsionados pela própria linguística (representada neste momento pelo texto de Benguereel e D'Arcy), voltar mais uma vez nossos olhares para o âmbito musical. Fizemos isto na passagem do capítulo II para o capítulo III, nos quais mostrávamos o processo de valorização do ritmo tal como vinha ocorrendo independentemente na linguística e na música. Desta vez, no entanto, trata-se de por em evidência o que poderíamos chamar de fase aguda do processo, ou seja, a fase em que a valorização tem como contrapartida a franca problematização; e em que a interdependência passa a ser uma característica intrínseca do processo (no sentido de que a explícita convergência entre disciplinas vem a ser um fator decisivo para o 'isolamento' do ritmo enquanto problema).

Desde já, no entanto, podemos prever que nosso campo de busca será um tanto rarefeito. Se acatamos o que foi observado no capítulo introdutório, devemos admitir que o domínio **música** não

contém algo a que pudéssemos chamar de teoria; algo que nos permitisse, como mais acima, garimpar 'uma tendência já manifesta em uma disciplina instituída'. No capítulo III, sim, pudemos reunir instâncias de valorização (entendido como algo típico de uma situação ainda de informalidade), ao passo que, aqui, **problematização** é exatamente entendido como correlato de maior formalidade, rigor.

Por outro lado, a busca é necessária, não tanto para manter uma certa simetria neste estudo, mas para significar que o diálogo linguística-música deve ser tornado 'simétrico' (em favor da questão ritmo*).

Podemos tomar como ponto de partida as mesmas palavras (de Martin, 1972) com que iniciamos o capítulo III.

"Rhythm appears to be taken so much for granted in music training that there is only one book in rhythm theory although [etc.] ."

Aqui, devemos fazer o acento recair sobre a primeira parte da observação de Martin (e já vimos como a parte relativa à bibliografia em teoria do ritmo revela-se não tão acurada). Ao fazermos isto, não estaremos, obviamente, dizendo junto com Martin que o conhecimento do ritmo é tácito. Estamos - e é isto o que interessa agora - observando que: existe (em 1972) alguém que dá-se conta daquele fato. E, assim, podemos atribuir um sentido ao fato, qual seja, o de que esse 'dar-se conta de' é uma instância do que podemos entender como o grau zero de um processo

(no âmbito musical) em que o conhecimento do ritmo deixa de ser tácito. Trata-se, para usarmos os termos que vínhamos empregando mais acima, do grau zero da problematização.

Sem dúvida, poderíamos reunir aqui mais alguns exemplos desse tipo, os quais, no entanto - se consideramos seriamente a não existência de uma Teoria da Música nossa contemporânea -, continuariam a ser 'de grau zero'. Podemos, entretanto, considerar um outro campo de busca, a saber um passado histórico; épocas em que uma teoria da música era, por assim dizer, um componente vivo do Conhecimento (embora não possamos, nesse caso, falar de disciplinas e teorias no nosso sentido mais moderno).

Assim, ficamos sabendo - já sem qualquer surpresa - que

"En 1738, Matthenson [teórico da música] reconnaisait l'importance de la théorie du rythme mais la regardait 'une science confuse' ." (em Willems, op. cit.)

E, se damos um grande salto para o século quarto de nossa era - lá onde se gestava uma Idade Média com suas Sete Artes ('Musica' incluída - vimos isto na introdução) - lá encontramos Agostinho (Confissões, ano 400). E se mantemos que temporalidade e ritmo são questões indissociavelmente entrelaçadas, devemos ouvir o que esse pensador diz sobre tempo (tenho, também, notícia de que Agostinho escreveu uma "Teoria do Ritmo", capítulo de "De Musica", daí incluí-lo 'grosso modo' nesta seção sobre música).

"So what is time? if no one asks me, I know; If I am to explain it to someone asking, then I do not know."

Transcrevo essas palavras da versão inglesa de Dahihaus, 1967, tal como constam na abertura do capítulo intitulado "Toward the phenomenology of music". E essas mesmas palavras - tal como uma epígrafe 'por sobre' vários textos e períodos - aparecem em 1905-10 citadas por Edmund Husserl no início de "The phenomenology of internal time-consciousness" (e não deveríamos, em outro estudo, desprezar a ascendência de Husserl sobre a Escola Linguística de Praga, onde Trubetzkói e Jakobson têm significativas discordâncias sobre temporalidade - v. Fischer-Jorgensen, 1975).

Neste momento, o que cabe enfatizar é que, de fato, estamos diante da expressão mais 'simples', e de certa forma 'universal', daquilo que tento mostrar neste capítulo por meio das demais citações em linguística e em música. Trata-se da passagem do saber tácito para o saber do segundo grau, implicada na própria questão agostiniana da autoconsciência (v. "Autoconsciência como ato ontológico" em Sciacca, 1941). Estamos falando, é claro, não de um momento reflexivo individual (e tampouco de teologia), mas sobre uma 'história do ritmo': de um 'passar a ser' que resulta de um processo promovido por uma multiplicidade de agentes históricos; um processo que tem passado pelo momento do tácito "eu sei", seguida da exacerbação (valorização, demanda, capítulos II, III e IV) i.e. "alguém pergunta", que desagua finalmente no "não sei", colocado em evidência neste capítulo. E é exatamente no espaço delimitado por esse "não sei" que algo 'passa a ser': que realizamos a passagem de ritmo para **ritmo***.

Este estudo, evidentemente, não ousará qualquer tentativa de resposta à pergunta de Agostinho. O que temos, até este ponto, é

um esboço para uma 'definição' de ritmo (como querem Benguerel e D'Arcy - mais acima). Não uma definição intensional, e tampouco extensional (até o ponto em que isto seja possível), mas uma definição negativa (talvez ao gosto estruturalista).

Ao final do capítulo III, falávamos de um deslocamento epistemológico, aludindo com isto à tendência de deslocamento de ritmo desde regiões periféricas para regiões mais centrais de mais que uma disciplina. Aqui, de posse de uma 'definição potencial' de ritmo, damos-nos conta de que esses deslocamentos - intrínsecos às dinâmicas internas das disciplinas - terminam por explicitar uma região autônoma e excêntrica em relação às disciplinas. Em outras palavras, enquanto os ritmos de fato se aproximam dos núcleos das disciplinas, ritmo* evidencia-se como 'externo' a elas (o que é necessário como forma de ritmo* não confundir-se com os núcleos, as especificidades, das disciplinas (7)).

E não obstante aquela negatividade de ritmo*, já estamos obrigados a supor ali dentro - tanto quanto supomos para qualquer outra disciplina ou domínio - se não um 'núcleo', uma especificidade ('positiva'); algo como uma estrutura interna, uma dinâmica intrínseca; algo enfim que efetivamente justifique sua autonomia e ponha à mostra sua articulação com (ou ingresso em) outros domínios.

Ora, mais acima estranhávamos que, apesar da receptividade

(7) Mesmo no caso da música - da qual já foi dito "to study rhythm is to study all of music" (Cooper e Meyer, v. cap. III) - devemos, agora com mais precisão, dizer que música poderá estar em uma região muito próxima a RITMO*.

da linguística com relação a ritmo e da persistência da generalidade 'há ritmo em linguagem', a efetiva integração de ritmo à linguística não pode ser dada como realizada. Isto nos levou à idéia de que a resistência provém de algo no ritmo. E agora - dado o ponto a que chegamos no parágrafo acima - temos mais alguns elementos com que pensar sobre a questão.

Em primeiro lugar, devemos admitir que já o fato em si de que a linguística 'perceba' no ritmo essa resistência atesta em um certo sentido a presença de algo muito diverso de um primitivo (no sentido do que se insere axiomáticamente em uma teoria). Mais que isto, tal presença revela-se agora como uma alteridade, dotada de voz própria, de uma dinâmica intrínseca (ritmo*), o que nos permite aceitar como natural - para um primeiro momento - a ausência de diálogo (um problema que não pode ser resolvido com a mera mensuração - v. Lehisté, cap. I). Em um segundo momento é que se evidencia a opacidade do ritmo.

Vencer essa opacidade é portanto condição primordial para o estabelecimento do diálogo linguística-ritmo*. E, se aqui podemos retocar o que foi dito na introdução, diremos que a interação linguística-música é apenas um aspecto lateral da questão vista como um todo, ou seja, uma Teoria da Música nascente (antes confirmada como interlocutor suficiente da linguística para o assunto ritmo) pode ser vista agora como participante de um diálogo multidisciplinar cuja referência central se situa 'fora' de cada disciplina individual. Desnecessário observar que a passagem da musicoteoria para uma Teoria da Música deverá ser resultado de sua participação no aludido consórcio (e não - aqui a diferença - resultado de sua interação com a linguística em

particular).

Vencer a opacidade de **ritmo***, portanto, é tarefa de um conjunto de disciplinas (não posso, e não precisamos, especificá-las todas aqui), o que mostra bem a impossibilidade de chegarmos, neste estudo, a qualquer resultado de validade efetivamente geral.

Por outro lado, não será adotada aqui a atitude de Paul Valéry ao dizer (v. tamb. nota 05 deste cap.)

"Ce mot 'rythme' n'est pas clair. Je ne l'emploie jamais." (em Meschonnic, 1982).

Fois, como já foi dito (final do cap. IV), estamos em uma situação-limite (um 'point of no return'), onde o que chamamos de opacidade (a não clareza) é exatamente **decorrente** (inverta-se, portanto, a ordem das proposições de Valéry) de algo como uma **intensificação*** do uso.

Não há, no momento (neste estudo e em alguns lugares fora dele), outra alternativa que não seja a de se buscar a superação da opacidade em **ritmo***. Ao mesmo tempo, devemos estar cientes - por tudo o que temos visto até aqui - de que o lugar primeiro de onde falamos sobre ritmo ainda é o lugar do leigo. Um segundo e necessário estágio dessa fala em direção a **ritmo*** são as diferentes Disciplinas Formais de cada falante em particular. Este estudo - mas particularmente o capítulo VI, que tem como tema a própria questão da opacidade do ritmo - quer-se ver como uma dessas falas.

CAPÍTULO VI

J. T. Fraser é responsável pela edição de uma especialmente abrangente e multidisciplinar coletânea de ensaios reunidos sob o título "The Voices of Time" (1991). Na breve introdução ao conjunto de textos que constituem a segunda parte do livro, "Time and Man", Fraser diz

"[W]e are probably correct in subsuming the creation and enjoyment of music and the invention of language under the same basic and unique ability of communication." [parágrafo] "Perhaps the most important element shared by speech, music and time is the general concept of rhythm, that is a complex apportioning of fractions of time."

Sem dúvida, estamos diante de um material que convida à análise. Gostaríamos, por exemplo, de discutir o termo "comunicação", ao qual, em princípio, não associaríamos um campo de abrangência tal que nela estivesse incluído algo como uma estética (v. nota 7 cap.I). Permanece, no entanto, o fato de Fraser fazer convergirem música e linguagem em uma região comum a ambas, e distinta destas o suficiente para reclamar um nome qualquer, que, neste estudo, é "D" (não exclusivo de música e linguagem). Deveríamos também - já mais próximos de nosso interesse específico - observar que "speech", "music" e "time" não seriam termos 'em um mesmo nível', no sentido de "time" não

poder compartilhar da expressão 'ritmo-de-x' (ritmo-do-tempo, ou temporal !?). Não obstante, podemos destacar positivamente a expressão "general concept of rhythm", que parece ser condutiva à nossa argumentação relativa a ritmo*.

Mais que tudo, no entanto, interessa-nos no momento observar que as duas asserções principais de Fraser são feitas em forma de suposição : "We are probably correct..." e "Perhaps...". E que a segunda delas contém um adendo explicativo que é decididamente externo ao escopo da dúvida: "[rhythm] ... a complex apportioning of fractions of time" (e observe-se que isto pode estar predicando não só "rhythm" como também "general concept of rhythm").

Feitas essas observações, podemos, decerto, ver nas palavras de Fraser mais uma síntese daquilo que, recorrentemente, vem sendo dito até aqui. Nesta nova rodada, o elemento que nos faltava (para o qual delimitamos uma área vazia) está, é evidente, nessa definição 'positiva' de ritmo. Uma definição que, dada sua natureza tácita, pode ser tomada como 'universal' (veja-se o contexto maior em que ocorre), no sentido de que parece ser uma idéia que permeia disciplinas e épocas sem ajustes que realmente comprometam sua essência (eventualmente acréscimos). Passamos a ter, assim, um 'objeto positivo' ao qual indagarmos sobre a opacidade de ritmo*, ao passo que antes ficaríamos com pouco mais que um vazio com voz própria.

Examinemos então a expressão "complex apportioning of fractions of time". "Apportioning" é uma nominalização do verbo transitivo "apportion" ("ap-portion", "portion out", segundo "The

Concise Oxford Dictionary"), ou ainda, "dividir em partes proporcionais", "distribuir em parcelas equitativas", segundo o dicionário Michaelis. A expressão, portanto, é uma sentença completa cujo verbo deve normalmente selecionar para objeto algo 'inteiro', um todo (a ser feito em porções). Estranhamente, no entanto, o objeto é "fractions of time", ou seja, algo que já é, de um modo ou de outro, dado como fração, porção (1).

Poderíamos relevar a estranheza dessa construção alegando tratar-se de um daqueles casos em que a eventual falta de rigor em uma frase particular é superada pelo contexto maior em que se encontra (o que é, aliás, uma 'tolerância' absolutamente necessária, pois, do contrário, não haveria textos, mas apenas frases e sentenças). Nesse caso particular, no entanto, - assim pede este texto (este estudo) - admitiremos que a estranheza daquela construção nos remete a um **outro texto** (um texto implícito, talvez). Consideraremos que a presença da idéia de porções tanto no verbo quanto no objeto (uma certa intransitividade, acrescente-se) está 'acima' da sentença, e é 'projetada' indiscriminadamente na sentença como um todo. Parece predominar a idéia geral de que ritmo é - em si mesmo, enquanto 'coisa', 'objeto' - algo como **porções de tempo**.

(1) O dicionário "Websters" exemplifica com "to apportion time among various employments". Outras acepções, como "to adjust in due proportion" (v. Chambers), "(to) allot" e finalmente "(to) allocate" (nesta ordem), atenuam gradativamente o efeito que queremos por em evidência. Entretanto, nenhuma mágica fará desaparecer o radical "portion" do significante "ap.portion.ing"

Agora, examinemos este outro texto:

" 'O tempo não passa de certo modo de pensarmos na duração', assim afirmava Descartes (...), e tal afirmação leva-nos à conclusão de que esta duração absoluta de uma obra musical nos é transmitida pelas diversas durações que a compõe, durações diferentes de frequências diferentes que, relacionadas, nos comunicam o dado propriamente harmônico."

Essas palavras fazem parte da Introdução de "Apoteose de Schoenberg" (Florivaldo Menezes Filho, 1985 - 1987), onde é apresentada a tese da "direcionalidade harmônica" (que lança luzes originais sobre a assim chamada atonalidade). A citação acima, que pertence exatamente à uma argumentação que leva à idéia de direcionalidade harmônica, é precedida de uma série de considerações que têm por objetivo reintroduzir na noção "harmonia" (no âmbito musical frequentemente restrita à verticalidade do acorde) a dimensão 'horizontal', de tal forma que se possa dizer que a "música monódica contém harmonia" (op. cit. p. 7). Essa idéia, uma motivação básica de Menezes Filho, coincide em boa parte com algumas idéias apresentadas neste estudo (v. comentário à citação de Dahlhaus, cap. III deste; v. também Moraes 1987, onde é dito "ritmo contém harmonia"). Cabe observar, apenas, que o termo "harmonia", uma vez comprometido com uma temporalidade, com uma 'horizontalidade', conduz, em última análise, a ritmo (e eventualmente a ritmo*).

Dadas estas condições, podemos concluir que, nas palavras

citadas - "...transmitida pelas diversas durações que a compõe"; "...que [durações], relacionadas, nos comunicam o dado propriamente harmônico" -, o autor nos fala, afinal, sobre ritmo (o que de maneira alguma impede que, sem ruptura, o autor estenda seu discurso na direção da harmonia) (2).

Podemos, assim, observar que - muito mais claramente que na construção de Fraser - o elemento correspondente a "fractions of time" (durações diversas, diferentes) é sempre sujeito (agente, quando não o sujeito gramatical propriamente) nas construções em que ocorre: as durações "transmitem" e "compõem" (um todo musical); "comunicam" (o dado 'harmônico'). E esse sujeito (na gramática da língua) vem a corresponder exatamente ao objeto (referente, no mundo) sobre o qual o falante lança uma predicação. Aqui, portanto, não há mais a estranheza, a indecisão, características da sentença de Fraser. Há, e é isto o que procurávamos, uma confirmação da hipótese de que, quando olhamos para (objetivamos) ritmo, o que 'vemos' são frações, porções de tempo, durações. E devemos ainda dizer assim: procurávamos um 'núcleo tácito', algo aproximado do que em Piattelli-Palmarini é chamado de núcleo sólido (v. nota 4, cap. I) (aqui, não núcleo de um programa científico mas de um sistema tácito de idéias); e estamos apontando esse elemento na linguagem

(2) é natural que um estudo que tem por tema específico a harmonia musical escolha como termo seminal, como ponto de partida, o próprio termo "harmonia", e não um termo usualmente tão 'sem espessura', tão 'confuso' quanto "ritmo". E, como já vimos no capítulo anterior, existe o fenômeno mais geral de 'evitar a palavra ritmo', o que, no caso da música, torna-se inócua quando o termo é substituído pela expressão equivalente (segundo a musicoteoria), i.e. '...composto de diversas durações (encadeadas, relacionadas, etc.)'.

(na gramática da língua) exatamente em uma posição (sujeito) que é por excelência o lugar do **dado** (tácito; sobre o qual insidirá a predicação, o 'acréscimo' fornecido pelo observador-falante). Isto significa que esse elemento, frações-de-tempo/durações, está de certa forma entranhado na linguagem (está 'lexicalizado'), e representa, nesse sentido, a nossa maneira de ver ritmo. é isto - para além das importantes diferenças entre Fraser e Meneses Filho - o que podemos apreender da leitura conjunta dos dois textos.

Mais acima, falávamos de 'um outro texto' ao qual seríamos remetidos pela formulação de Fraser. A argumentação subsequente nos faz, agora, pensar que tal 'outro texto' poderia ser, enfim, a própria linguagem. E, sem dúvida, esta constatação contém alguma verdade. Como vimos no capítulo introdutório, há um conjunto de termos, bastante assimilados à linguagem comum, que compartilham em boa medida da 'naturalidade' e 'não-formalidade' desta, embora ainda reconhecíveis enquanto um sub-conjunto mais específico.

Estamos, é claro, falando da musicoteoria (aí incluindo sua história, seus mecanismos de sobrevivência, etc., tal como tratados no cap. de introdução). Já vimos, é verdade, que uma imagem tácita de ritmo tornou-se mais clara no momento em que examinamos um texto pertencente ao âmbito musical. No entanto, o texto de Meneses Filho - um estudo sofisticado e atual- não exemplifica diretamente aquela teoria elementar da música conhecida como teoria musical (e que chamou-se aqui de musicoteoria).

Dessa forma, o nosso caminho de volta à musicoteoria (sempre

voltamos a ela: trata-se do fenômeno da metáfora musical) inclui uma passagem pela própria noção de linguagem. E este caminho não é outro senão o percurso do leigo, do qual falamos no final do capítulo V.

Nosso próximo procedimento, então (já 'naturalmente' inclinados em direção à música), será o de procurar "ritmo" em um dicionário comum (v. dicionário Aurélio) . Assim, constatamos que aquilo que é lexicalizado por conta de uma teoria da música (marcado "mús.") - e que neste momento é muito mais importante que qualquer etimologia clássica - consta de

"Agrupamento de valores de tempo [grifo nosso] combinados de maneira que marquem com regularidade a sucessão de sons fortes e fracos, de maior ou menor duração, conferindo a cada trecho características especiais."

Podemos, então (e somente agora), dizer que o 'outro texto' a que somos remetidos poderá ser a musicoteoria, i.e., o texto que por definição estaria em 'contato direto' (no sentido do empírico) com o fenômeno chamado ritmo. E a idéia - recordemos isto - é a de que a definição elementar de ritmo contida na musicoteoria contamina (via metáfora musical) as diversas disciplinas interessadas, fazendo assim emergir uma imagem consensual que se apresenta como 'núcleo' da questão rítmica em geral.

O exame extensivo de textos em musicoteoria (e aqui não parece ser adequado proceder-se a um relato minucioso a esse

respeito) (3) nos põe diante de uma imensa variedade que cobre toda a graduação desde o pequeno e quase simplório manual até o mais sofisticado ensaio analítico, caso em que a musicoteoria pode ou ser apresentada ela própria de forma bastante complexa ou ser um dado implícito a ser devidamente circunscrito.

Assim, as definições ou conceituações de ritmo contidas nessa literatura variam na mesma medida: ora um, ora outro aspecto do fenômeno será enfatizado; um texto poderá revelar uma preocupação estrutural e hierarquizante; outro, uma minuciosa listagem de termos e categorias pertinentes à questão do ritmo; outro ainda poderá ser pouco mais que uma tabela de símbolos (da qual às vezes nem consta a palavra "ritmo"), e assim por diante.

Estivéssemos fazendo uma análise extensiva desses textos, i.e., uma análise que incluísse aquilo que mais acima chamamos de 'o algo que se acrescenta', 'o predicado', deveríamos concluir que inexiste na musicoteoria 'latu sensu' qualquer coisa a que pudéssemos chamar de consenso. No entanto, caminhamos, evidentemente, no sentido oposto, ou seja, procuramos o núcleo comum a todas essas 'definições de ritmo' (certamente uma definição tautológica de ritmo).

A exemplo do que já fizemos no capítulo introdutório, onde procedeu-se ao movimento linguística -> música, aqui, nesta movimentação em direção a algum núcleo rítmico da musicoteoria, lançaremos mão de um texto de Esther Scliar (manuscrito, fotocópia, aprox. 1975).

(3) Por força de formação e, mais recentemente, do ofício de professor-de-música, tenho estado desde 1958 em intenso contato com textos em musicoteoria.

Trata-se de um texto com o título geral "Apostila de Análise", especificado logo abaixo com "Ritmo". Segue-se uma "Definição geral" : "Ordem no movimento". Em seguida - e visivelmente em conexão com o que a mesma autora apresentou como "as quatro qualidades da substância musical (altura, intensidade, timbre e duração; vimos isto na nossa introdução) - , ficamos sabendo que os "Parâmetros" (do ritmo, infere-se) são "1- Duração " e "2 - Acento".

Duração e acento são apresentados nessa ordem e assim numerados, o que, como veremos no decorrer da nossa leitura, não é uma escolha arbitrária. De início, lembremos que é "duração" e não "acento" o que tem o privilégio de integrar o quarteto de qualidades da "matéria prima" (Scliar) musical.

O texto, então, segue com uma apresentação (sempre esquemática) de "Fatores de ordem" (na duração: repetição e proporção / no acento: periodicidade) e "Fatores de contraste" (na duração: prolongação ou redução / no acento: aperiodicidade); e essas informações são imediatamente complementadas com a frase "Manifestação negativa do ritmo: - Silêncio - ". Ora, já sabemos que, nas palavras da própria autora, o silêncio, embora "matéria prima secundária", "possui apenas uma qualidade: a duração", e isto nos leva a constatar, sem maiores análises, que nesse conjunto de informações (nesse esquema), o elemento que predomina, ou mesmo que tem precedência sobre qualquer outro, é duração. Somemos então esta observação àquela contida no parágrafo anterior a este.

Mais abaixo no texto, vemos que "Acento condicionado" (...) "resulta (g. nosso) de determinado relacionamento de durações ou

alturas(...)", o que permite no mínimo pensar que a duração pode 'resultar em' ou 'preceder' o acento. Podemos ter certeza, no entanto, que "duração" está presente em uma definição de "acento", o que mostra que, se há um 'primitivo' na relação duração-acento, este será a duração.

O texto, com efeito, avança na direção de categorias mais complexas (ou 'derivadas'): "ritmo livre e ritmo pulsativo", seguido de "Ritmo e metro" e finalmente "Metro ou compasso" (todos estes grifados, como subtítulos), quando então tem início uma parte mais extensa sobre as notações rítmicas (v. notação, c.I)

Então lê-se:

"No ritmo livre (g. orig.) o tempo musical transcorre sem rigor. O relacionamento entre as diversas durações não é proporcional e a medida torna-se inexata"

"No ritmo pulsativo a proporcionalidade das durações, permite sua ordenação por sequência [sing.] de durações iguais - a pulsação. (...)"

E sob "Ritmo e Metro" lê-se:

"(.....) Quando a sequência de pulsações - ordenadora das diversas durações (g. nosso) - [etc.]"

Sem dúvida, essas conceituações (particularmente as duas últimas) estão a exigir uma análise cuidadosa no sentido de

aclarar a delicada relação entre "duração (ões)" e "pulsação (ões)", o que não será feito aqui. Cumpre, este sim nosso objetivo no momento, observar que esse texto sobre ritmo - exemplar em mais de um sentido - é, afinal, perpassado pela noção de duração. Ou mais: apoiar-se sobre "duração/durações".

Isto fica ainda mais explícito em Willems (op. cit.). No nosso capítulo III citamos esse autor naquilo que chamamos de valorização do ritmo. É curioso, no entanto, notar que, nas marchas e contramarchas dessa valorização, Willems pondera que

"Au point de vue génétique, le rythme précède la mélodie mais il est, par essence, un élément d'ordre plus général, non exclusivement caractéristique de la musique. La musique commence, en réalité, avec le son, qui est une expression directe de l'âme et sera toujours le centre de la musique."

O problema com essas palavras (desculpe-me o leitor se me exacerbo; voltaremos já à duração) é que elas são plenas de verdades. Há nelas uma ortodoxia, exatamente um dogmatismo que nos impediria de pensar em uma passagem de "D" a "M" (que tomo emprestado de "da fala à linguagem"). Não poderíamos pensar que da 'não-música' pode emergir, sem radicais rupturas, música. De tal forma que o nosso pensar sobre a música deveria ficar confinado nos limites ditados pelo som ("expression directe de l'âme" - "toujours le centre de la musique"). E, exclusivamente dentro desses limites, deveríamos resolver a questão do ritmo-da-

música, proibidos de vislumbrar uma efetiva relação deste com ritmo*.

Mas, faço essas observações também para colocar Willems em linha com Scliar, ou seja, vemos aí como é hegemônica a imagem da "matéria prima fundamental da música" (Scliar), onde se manifestam 'quatro qualidades', dentre as quais, a duração: 'substância' do ritmo e qualidade do silêncio.

Sobre ritmo, Willems diz que a criança ao contar "um-dois-três, um-dois-três", tem uma consciência puramente numérica do ritmo, "le silence passe inaperçu". E que

"Cette façon purement cérébrale de compter ne touche pas à l'essence du rythme: ni à la **durée réelle** (g. nosso), ni à l'intensité et encore moins à la plastique."

Em seguida, colocando par a par a ontogênese do ritmo (que obedeceria à ordem necessária: duração, intensidade, plástica) e a história da reflexão sobre o ritmo, acrescenta

"[C]est seulement avec les théories d'Aristoxène, basées sur le **temps premier** (g. nosso), que la notion de la durée c'est concrétisée."

Ao que tudo indica, batemos agora 'no fundo do ritmo': atingimos um ponto em que nossa caminhada 'para dentro' do ritmo pode ser dada como concluída. Com efeito, não se trata meramente de atingirmos duração (no léxico, também sinônimo de tempo). O

que temos agora é um adensamento, uma 'concretização' da mera duração. "Temps premier" vem a ser o que é coloquialmente (mús.) chamado de unidade de tempo (unidade do tempo!), que em Schliar (acima) paradoxalmente governa e é governado por 'pulsação'. Trata-se, em um certo sentido, de um metaconceito, de uma ascensão de duração para duração. E aqui, diferentemente da operação 'de ritmo para ritmo*', duração 'em si' volta-se imediatamente sobre si própria, produzindo uma 'U-duração', o que seria uma 'mater-duração' que gera durações (e só então pode-se pensar em 'durações relativas').

E não menos importante é observarmos que a instabilidade dessa substância (meta-duração) é, em certo sentido, resolvida pelo seu congelamento na Notação: ao longo da história da notação do ritmo musical (v. Vitry, cap. III) podemos encontrar o símbolo chamado "breve", entendido primeiramente como 'o menor' (no contexto "máxima", "longa", "breve"). Com a maior complexificação da música, a breve passa a ser portadora do "tempus" (i.e. "durée de la breve", segundo Riemann), que pode comportar duas (tempus imperfectus) ou três (t. perfectus) unidades menores (semibreve). E, como sabem os músicos modernos, a semibreve é a raiz da árvore binária (2º) que nos leva às 2ª (quatro) semínimas - por excelência a 'unidade de tempo' da música moderna -, e por fim às 2ª (sessenta e quatro) semifusas (sim, já ouviu-se falar de quartifusas), ou seja, ao que seria o 'átomo' do tempo-notação. Chega-se assim à outra extremidade do fio com que fazemos o laço, o círculo, que une o máximo e o mínimo: um círculo contido na tautologia primeira e 'imóvel', i.e., duração.

Números Sonoros, eis como esse sistema é chamado no

Renascimento (v. F. J. Smith, 1973) (4): números cheios, densos, 'substanciais': quantidades (diferentes pois do número matemático propriamente dito). Essa árvore, reproduzida em milhões de páginas nos últimos trezentos anos, é, no que se refere a ritmo, a metáfora gráfica a que nos referimos mais acima (cf. nota 20, cap. I); é - para quem das predicacões mais formais sobre o 'sujeito' (gramat.) ritmo (5) - parte daquilo que o prefaciador de Scliar (o compositor Aylton Escobar) chama de "o primeiro chão do músico" (cf. nota 19 cap. I) . Neste estudo, o que se acrescenta a essa frase é: 'não apenas do músico'.

A situação, então, em que nos encontramos neste ponto do estudo é que ao mesmo tempo em que batemos em um ponto 'final' do ritmo, além do qual não mais se poderia caminhar, trazemos também a decisão de indagar - precisamente em relação a esse 'objeto positivo' - sobre a opacidade do ritmo. Estamos, na verdade, obrigados 'a priori' a continuar uma caminhada que, dadas as presentes circunstâncias, talvez não se possa mais fazer 'para dentro de' mas 'em torno de', ou seja, em torno da duração.

Hackman (op. cit., 500 pp.) é um bom exemplo desse caminhar para dentro da duração. Em um capítulo fundamentado em uma psicologia - "Perceptual Basis" - diz:

(4) título de Smith-73 já nos diz muito: "Musical Sounds as a Model for Husserlian intuition and time-consciousness".

(5) A maioria dos músicos (e tantos outros não músicos) dirá felizmente que ritmo 'jamais será apenas isso' ou que 'tudo deve ser entendido em termos de durações relativas', 'ritmo é acentuação' etc.

"The constituent time-span of music-structural perception is more or less directly apprehended. It has two dimensions: the perception of short time-span and the perception of longer time-spans having the shorter ones as their components. Each of the shorter time-spans serves as an immediate present and then combines with others to make up longer time-spans(...)"

Sobre o 'presente', o autor dirá que experiência musical é uma maneira de perceber o tempo, "albeit a very sophisticated one", e que

"...the directly apprehended present, the 'specious present' as William James called it, is experienced as a very small bit of duration [g. nossal] between past and future."

E, transitando entre o 'lógico' e o 'fenomenal', diz:

"Apportionment is relative to a **root duration** [g. nossal] which is the common denominator of all durations (...)"

"[pulse]...a phenomenal unit: it is one of a series of equal segments [g. n.l] into which temporal extention is divided in the perceptual act."

"[pulse]...built up from a set of phenomenal time qualia [g. n.l], which set includes the first and the last quale and all qualia between."

Assim, podemos obter as noções aproximadamente correlatas - "longer time-span", "root duration", "pulse" - que seriam constituídas de "short time-span", "specious present" e finalmente "time quale". De todas elas podemos dizer serem durações. Mais acima, a metáfora gráfica para o 'átomo de tempo', ou seja, o gesto de sutura que estanca nosso caminho em direção ao infinitamente pequeno, foi a semifusa: uma quantidade. A aparente inovação fica por conta de "time quale", ou seja, no lugar de 'quantidade', Hackman oferece (sem maiores explicações) a noção mais, digamos, cognitiva, 'qualidade'. No entanto, mesmo se admitimos uma quantidade zero como 'qualidade um', devemos observar que, assim como qualquer um dos infinitos pontos de um segmento de reta (um intervalo duplamente fechado, em Hackman) continua sendo "reta", qualquer um dos "all qualia between" continua sendo duração. E essa não seletividade diante do 'continuum' ('todos os qualia' significa algo potencialmente infinito) representa algo talvez intransponível do ponto de vista informacional, cognitivo, linguístico (v. p. ex. pesquisas sobre visão). De qualquer forma, o que em Hackman colhemos de positivo é que devemos caminhar, se tanto, em torno, de duração.

Sabe-se que qualquer exame mais geral dos, digamos, discursos sobre duração (e tempo) é uma tarefa de grande amplitude e de talvez inescapável profundidade. Dadas as

características e objetivos deste estudo - uma exploração preliminar onde frases, idéias e nomes são reunidos segundo um critério ainda bastante liberal - caberá aqui, mais que em qualquer outro ponto do estudo, apenas registrar alguns elementos que nos permitam avançar em nossa argumentação, mas que de modo algum pretendem ser ou um mapeamento ou uma súpula do 'pensamento sobre o tempo' (tarefa decididamente externa a este estudo e, obviamente, à competência do autor).

Mais acima já mencionei Agostinho, Husserl, Bachelard, Bergson, e sem dúvida alguém me indicaria muitos outros, como Zenão ou Heidegger, de quem tenho apenas notícia. Para além desta profusão de nomes, é sobretudo um senso de dever - é a certeza de que este é um conjunto de Anotações (para posterior reflexão) - o que me faz vencer um certo pudor e, desde já, registrá-los aqui.

Em favor de nosso interesse mais imediato, podemos retomar Agostinho (cf. cap. V), para quem o tempo - daí duração: já núcleo do ritmo neste capítulo VI - escapa ao Conhecimento (".....se me perguntam, não sei."). E isto indica que duração, seja 'coisa vivida' ou 'símbolo', parece não ter qualquer propensão estruturante, qualquer vocação signica.

Podemos também recorrer ao 'filósofo da duração' (v. "Time Instinct and Freedom" em White, 1955); aquele que, segundo Susanne Langer (1953), seria " 'par excellence', o filósofo dos artistas": Henri Bergson.

Mas, antes mesmo de um devido exame direto do texto de Bergson, deparo-me, em textos de outros filósofos, com sua 'reputação'; com fortes indícios de que sua filosofia poderá

muito bem ser uma 'filosofia-musical', uma 'musicofilosofia' e isto será suficiente aqui.

White (op. cit.) já dirá que Bergson (comparando-o com Nietzsche)

"...was the polished and urbane representative of a more dandified opposition to science and logic."

A outra fonte interessante sobre Bergson (Langer) é a autora de "Philosophy in a New Key" (6). O texto que lemos agora - "Sentimento e Forma" (orig. "Feeling and Form") - tem como subtítulo "Uma Teoria da Arte desenvolvida a partir de [a. nossa] Filosofia em Nova Chave" (7). De "Sentimento e Forma", certamente será muito interessante (em outra ocasião) a leitura da sequência de capítulos "A Imagem do Tempo", "A Matriz Musical" e "A Óbra Viva". Lemos no primeiro destes.

"O sonho de Bergson (com respeito a seu pensamento, não ousamos dizer 'conceito') de '*la durée réelle*' [itálico] era a sua metafísica a aproximar-se da área musical - de fato, chega à própria margem de uma filosofia da arte. O que o impediu de alcançar uma teoria universal da arte

(6) "Key" remete tanto a "chave" (geral) quanto a "tom", "tonalidade" (mús.), indicada pela "armadura" ("key signature"). "New Key" (mús.) indica "modulação", e.g., da 'tônica' para a 'dominante', na Forma Sonata (1º movimento).

(7) No jargão musical, "desenvolvimento" ("development") se refere à parte "B" de uma Forma "A-B-A" (e.g. F. Sonata), que se dá imediatamente após o estabelecimento do 'novo tema' (na 'nova tonalidade'). V. n 7 c 4.

foi, essencialmente, uma falta de ousadia lógica; em seu horror às abstrações perniciosas, ele fugiu para uma área sem nenhuma abstração [g. n.] e, tendo ferido seu espírito nos instrumentos da ciência física, jogou fora os instrumentos em geral [g. n.]

Aqui, não podemos negar - pelo contrário, queremos acentuar - a coerência de Bergson. Não se joga fora, simplesmente, os 'instrumentos em geral' (como gostaria talvez uma fenomenologia ou um empirismo radical), mas 'foge-se para' algum outro lugar, o que no caso de Bergson é precisamente 'duração' (para dentro de si próprio, em suma), ou seja, aquilo que legitimaria o seu "ideal de pensamento sem símbolos" (Langer), seu "élan vital" em fluxo contínuo, minimamente 'materializado' em um discurso tão 'flúido' quanto "os sucessivos tons de uma melodia pela qual nos deixamos embalar" (Bergson).

Dissemos "legitimaria", no condicional, pois a própria Langer adverte (poupando-nos o trabalho) afirmando que

"é um fato curioso que Croce e Santayana, que produziram ambas teorias estéticas, jamais tenham chegado a exercer a influência no pensamento artístico que Bergson ainda exerce [1953]; no entanto, eles disseram muitas coisas verdadeiras, enquanto que Bergson disse muitas coisas sentimentais e amadorísticas."

E isto nos deixa livres para, agora, observar que mesmo em um outro patamar de 'profissionalismo' - 'et pour cause' - Langer

reafirmará a duração - só que de forma mais sofisticada e talvez mais interessante que Bergson. Para ela, Bergson

"IDleixa de ver a revelação mais importante e novel da música - o fato de que o tempo não é uma pura sucessão, mas tem mais do que uma dimensão. Seu próprio horror às abstrações científicas que ele encontra tipificadas na geometria faz com que se apegue à pura sucessão unidimensional de 'estados', que se parece, de maneira suspeita, com a estrutura abstrata do fluxo de tempo unidimensional de Newton."

Mas Langer diz isso no contexto de uma argumentação explicitamente marcada de alusões e citações de textos produzidos no âmbito musical ("La Revue Musicale"), e - 'portanto', poderíamos dizer - conclui assim:

"Mas o tempo musical tem forma e organização, volume e partes (g. n.) distinguíveis."

E, com efeito, não precisaremos comentar essas palavras, pois isto nos levaria de volta precisamente ao início deste capítulo (ou ao cap. IV, ou mesmo ao início deste estudo). Esse caráter reiterativo, circular, pode ser visto agora como 'ícone', e este como redundância constitutiva da própria argumentação que vem sendo desenvolvida até aqui. Importa agora quebrar esse círculo, o que tentaremos fazer com auxílio de Piaget (1946). Isto, em certo sentido, significa assumir - no lugar da

musicoteoria - um 'contato mínimo necessário' com uma empiria compatível com um cognitivismo (leia-se talvez 'auto-contemplação') que se vê em crise (8).

O texto que tenho em mãos nasce, segundo narra Piaget, "de uma sugestão que Albert Einstein nos fez quando presidiu, há mais de quinze anos, os primeiros cursos internacionais de filosofia e de psicologia, em Davos". Segue Piaget: "A intuição subjetiva do tempo é primitiva ou derivada, e também solidária ou não da intuição da velocidade?".

De saída, o que vemos aí de mais animador é esse movimento do físico para o psicológico - que Piaget não perde a oportunidade de registrar, para logo em seguida lamentar a ausência do movimento inverso:

"Mas a noção de tempo não interessa unicamente à psicologia do pensamento em suas conexões com o desenvolvimento dos conceitos científicos. Toda a filosofia de Bergson [q. n.], assim como inumeráveis trabalhos que por ele foram influenciados no campo da psicologia propriamente dita, puseram em evidência a importância dos conceitos de duração interior e de tempo psicológico."

(8) Albano (1989b) fala sobre tal crise (não Khun, mas Lakatos) e afirma que "é perfeitamente possível combinar uma perspectiva piagetiana da gênese dos símbolos com a perspectiva cognitivista tradicional sobre sua manipulação".

Segue:

"Ora, coisa curiosa, longe de tirar partido das convergências possíveis entre o tempo einsteiniano e a duração vivida, o próprio Bergson procurou confrontá-lo em uma pequena obra que causou alguma repercussão (*)."

Aqui, cabe observar que algum desdobramento futuro deste estudo poderá demonstrar com a devida clareza que o gesto defensivo de Bergson tem como escudo a musicoteoria. Mas, neste momento, sigamos com Piaget.

Em complementação àquelas observações sobre Bergson, Piaget anuncia sinteticamente a tarefa a ser cumprida em seu estudo:

"Veremos (...) aquilo que a investigação genética leva a pensar sobre esse divórcio aparente." (no nosso cap. IV já mencionamos a dicotomia 'temps-espace/temps-durée')

No restante de seu pequeno Prefácio, Piaget dedica-se a apontar setores específicos na psicologia que, de uma maneira geral, têm a característica de

"... fundamentar sua análise da duração unicamente sobre dados do bergsonismo e da fenomenologia, descartando por princípio a questão de saber como se formam os conceitos temporais na criança pequena."

Saltemos, neste estudo, por sobre o conjunto de experimentos

e análises características do procedimento piagetiano (9) e vejamos algumas de suas conclusões no que diz respeito à noção de duração.

"Vamos constatar (...) que nada é mais ilusório do que considerar essa metafísica bergsoniana [já diríamos musicoteórica?] como correspondendo à gênese psicológica real das relações temporais." [parágrafo] "Para dizer a verdade, o que Bergson fez foi apenas levar às suas últimas consequências uma tendência pela qual é responsável a velha psicologia introspectiva: efetivamente, a introspecção adulta acredita poder captar o tempo vivido em si mesmo, e ela imagina, a partir daí, que só o tempo exterior exige uma construção."

E Piaget, que de fato quer desvendar o isomorfismo - em termos de 'operações', não de 'medida' - entre o tempo físico e o psicológico, chegará a dizer que

"Neste sentido, a 'duração pura' poderia muito bem não passar de um mito..."

Ainda que faça a ressalva:

"...ou então não seria senão o resultado [g. n.] dessa

(9) Infelizmente, pesquisas piagetianas em música, notação e ritmo parecem ter sido iniciadas só muito recentemente, e.g., Sinclair (1989, ed. bras. 1990).

inteligência construtiva, tão necessária à construção do eu próprio, na ação cotidiana, como à elaboração do universo, no outro pólo da mesma atividade indivisível e contínua."

Chegamos aqui ao que poderia ser chamado de problema-carne deste estudo. E não se trata, evidentemente, de assumirmos um método ou uma 'metafísica piagetiana' (quanto a isto, ver introdução). Trata-se de apontar uma possibilidade (e necessidade, para mais que uma disciplina) de uma efetiva e explícita problematização da duração.

Nos termos propostos neste estudo, a questão é saber como sustentar por um lado que ritmo e tempo (temporalidade) são questões indissociavelmente ligadas e, por outro, fazer ritmo presente tanto em "M" (conjunto de domínios maduros) quanto em "D" (domínio arcaico). Aparentemente, nos termos de Piaget isto é impossível, pois, sendo a duração um 'resultado', um construto maduro, também ritmo, entendido como duração, o seria.

No entanto, nos capítulos que antecedem a este, já reunimos uma amostra razoável do que tem sido nas últimas décadas toda uma movimentação que faz ritmo preceder - em uma perspectiva genética - a tudo que se queira 'maduro'.

Em particular, podemos retomar, como exemplo, Albano (1988a) que, de certa forma antecipando "Da Fala à Linguagem Tocando de Duvido", fala de auto-organização

".. as applied to language acquisition and therefore to linguistics as a whole [g. nosso]." [o que demandaria,

entre outros "theoretical issues"] "the framework for rhythmic analysis..."

É dentro dessa perspectiva maior que a autora analisa fatos da aquisição da linguagem por ela observados, levando-nos às conclusões que nos interessam centralmente aqui. Em Albano, tais conclusões se referem àquilo que conhecemos por **unidades** ("units"), tais como 'segmento', 'sílabas' e 'palavra'. Neste estudo, esboçamos as condições gerais para que juntemos a essas três unidades (mencionadas por Albano) outras entidades tais como 'mora', 'sílabas' e 'pé' (foot), e, em certo sentido, 'duração' (é talvez a própria noção de **unidade** (10)). E a conclusão, agora incidindo sobre todo esse conjunto, é a de que tais unidades seriam - como quer Piaget em relação a **duração** - 'resultados': ou, nos termos de Albano, entidades pertencentes a uma "full-blown phonology"; o que, nos termos propostos aqui, significa: específico de "M".

Mas, a preceder **unidades**, ou mesmo localizadas em "a priori competences", Albano vê coisas tais como "hierarchical structures", "abstract rhythmic frames", "rhythmic patterns", "empty rhythmic frames", etc. E isto, sintetizando aqui uma 'atitude geral' da qual participa este próprio autor, gera o problema de termos que falar de ritmo sem nos apoiarmos em

(10)Esse tipo de problematização parece atingir mesmo o campo da pedagogia matemática. Num manual dessa área ("Tabuada Barker", 15 pp.) lê-se: "UNIDADE: é uma quantidade convencionada que serve para medir outras quantidades". De uma maneira geral, questões apontadas neste capítulo, que envolvem a matemática, estão a carecer de uma avaliação do matemático.

unidades - em duração.

Trata-se, sem dúvida, de uma situação embaraçosa, pois, o próprio gesto que descarta a fonte de opacidade do ritmo também jogaria fora o ritmo todo.

A solução tradicional para esse embaraço - a solução, digamos, 'estruturalista' - é relativamente simples, trata-se de um decreto mais ou menos assim: "muito bem, o tempo existe, mas a estrutura das coisas, no seu máximo ou no seu mínimo, é espacial". Daí que, "se queremos falar da estrutura do ritmo (e nós queremos falar de ritmo*) falemos de espaço". "Somos, no entanto, livres para falar de tempo (bergsonianamente livres), mas, nesse caso, não falemos de estrutura". Bergson seria um estruturalista pelo avesso (sua relação umbilical com o estruturalista é, afinal, uma metáfora gráfico-espacial que ele, Bergson, somatiza e esquece).

Assim, temos bem a medida da dificuldade epistemológica que penalizará a quem queira falar de ritmo* (com temporalidade). Trata-se, ademais, de uma dificuldade talvez cognitiva, mas certamente linguística: Quando estamos na linguagem informal (língua natural, se quisermos), 'contaminada' pela musicoteoria, deslisamos para o bergsonismo (duração), o que não queremos; quando ascendemos para uma linguagem mais formal (científica), desaqumamos na espacialidade, o que também não queremos. "Não queremos a linguagem", talvez diga o artista.

Como já veremos, o caminho que quero sugerir é, em certo sentido, esse terceiro, o do esteta.

Mas não se tratará - diga-se a tempo - de um "jogar fora os instrumentos em geral", contra o qual Langer adverte. Trata-se -

dada a situação tal como dramatizada acima - de considerar que "Every grammar leaks" (v. Sapir, 1921). Trata-se de - aceitando a linguagem - não esquecermos que seus limites são imprecisos e móveis; que sua autonomia não implica no congelamento de suas fronteiras com a 'não-linguagem'. Mais: que sua vitalidade é diretamente proporcional a uma capacidade de assimilação de 'sentidos e formas' que não são sancionadas 'a priori' por algum núcleo de planejamento central.

Longe, então, de qualquer gesto de transgressão 'per se' (que denotaria antes uma síndrome de ressentimento), o que continuaremos a fazer, para concluirmos este estudo, será a busca de pistas; de detalhes e 'maneiras de dizer' inscritos às vezes sem muita significação em textos heterogêneos. E o conjunto desses dados, ainda poucos, reunidos ao corpo deste estudo, poderá indicar uma direção não mais que provável (no sentido do termo "abdução", usado no capítulo V).

Vejamos então Faber (1986), em que o autor aborda questões do ritmo da fala do ponto de vista do professor de inglês para não-nativos ("nonnative speaker"). Atento ao crescente interesse dos pesquisadores nesse tipo de questão ("over the past decade or so"), Faber elega Bolinger (v. cap. I) como ponto de partida para o que vê como uma necessária transposição de novos conhecimentos para o âmbito didático-pedagógico. Tal escolha resulta, em particular, na adoção das distinções bolingerianas - "rhythm" / "intonation" / "pitch accents" (i.e. "a sort of rhythm") - e, em geral, implica no uso de noções como "duration", "length", "quantity", "rhythm-units", etc. Mas, dentro desse quadro, Faber

- em uma passagem em que descreve a 'sensação' do falante nativo (NS) diante da fala não-nativa (NNS) - diz o seguinte:

"If the NNS's syllables are, to the NS interlocutor, of strange and unpredictable length (i.e. if they begin or end earlier or later than expected)..."

O que nos interessa nesta observação de Faber é aquilo que está entre parêntesis - e o próprio fato de estar entre parêntesis é significativo, pois esse, sem dúvida, é o lugar da informação suplementar e frequentemente marginal que, não obstante, se insinua no texto por sobre resistências de ordem às vezes epistemológica (11). Assim, o que diz Faber é, em certo sentido, a 'análise proibida' de "length": em "begin(ing)", "end", "earli(er)", e "lat(er)". Faber 'pontualiza' "length". Mas, diferentemente de Hackmann ('time-quale', mais acima), Faber parece proceder a uma brutal seleção de pontos, sem qualquer preocupação com uma eventual reconstituição do 'continuum'. O que o falante nativo estranha não é propriamente "length", mas a ausência da correspondência biunívoca entre p. ex. "begin(ing)" e "expected".

Mais ou menos na mesma linha, Martin (op. cit.) - em um aspecto que escapa à crítica de Liberman e Prince (op. cit.) (v. nota 7 cap. II) - afirma que

(11) Que este argumento não justifique o uso de parêntesis neste estudo. No texto de Faber, parênteses são ocorrências raras.

"The constraint on speech sounds, or on any other real-time sequence of behavioural elements, that is directly implied by the concept of rhythm is 'relative timing' (itálico), witch means that the locus [g. nesso] of each (sound) element along the time dimension is determined relative to the locus of all other elements in the sequence, adjacent and nonadjacent."

Se não nos importamos muito com o fato de martin estar falando de sons - e no final de seu artigo martin 'rende-se' à notação musical - libertamo-nos para observar que o texto nos traz elementos importantes como 'localização' (locus) e estrutura (implícita nas relações não adjacentes). E, de fato, Martin (tanto quanto Liberman e Prince) quer aproximar ritmo de sintaxe:

"Witness Chomsky's (1957) revolution in linguistics, witch depended in part on his choice of the sentence rather than some other unit as the object of study. Wholistic real-time sound units (i.e. rhythmic patterns) also have a hierarchical internal structure..."

Ora, diríamos, com o apoio na 'sintaxe linguística', Martin estaria apenas deslocando o problema das **unidades** do mínimo ('em baixo') para o máximo ('em cima'), o que não nos ajudaria muito, dado que a sintaxe opera de fato com **unidades** - no sentido suas categorias serem maduras, 'cheias' (evidentemente, as categorias chamadas vazias da sintaxe são necessariamente preenchidas, seja

anaforicamente, seja, em última análise, por um componente lexical). Mas, sob a pressão de sua própria argumentação - que mantém da sintaxe a idéia de ritmo não ser "concatenations only" - , Martin terá que admitir que

"...temporal patterning would refer to the onset (e.g. onset) of each musical note or syllabic vowel."

Ou ainda (entre parêntesis no original):

"(Notice that duration of the last syllable in any string is irrelevant since the rule applies not to syllable duration but to syllable loci, specifically their vowel onsets) (e.g.n.l.)"

Vemos, assim, que, mesmo trazendo consigo unidades como 'sílabas', 'vogais', etc. Martin acaba por 'pontualizar' seletivamente o 'objeto' rítmico, e mesmo a deixar latente uma relação biunívoca entre "onsets" e "loci".

Vejamos agora - após termos examinado um texto de interesse linguístico e outro de interesse linguístico e musical - um texto restrito à área musical: Howard e Perkins (1974).

Trata-se de um trabalho em certa medida crítico em relação a Cooper e Meyer (este, citado por Martin e mais acima) e que tem como objetivo a elaboração de uma notação rítmica 'descritiva' ("does not prescribe performance") e mais 'verdadeira' ('adequatio') do ponto de vista de uma "psychological theory of rhythm perception". De início, os autores postulam o "impulse",

que vem a ser "the fundamental element involved in the perception of rhythm". E discorrem sobre "impulse":

"[T]he term refers to certain but not all perceived discontinuities, abrupt changes in the ongoing auditory stimulus (v. tb. Albano 1988a), Auditory discontinuities might result from an instrument attacking a note (...) abrupt changes from one pitch to another (...) sudden fall into silence (...). We follow Alatte (1951) in considering such auditory events as **central to rhythm**, in **contrast with durations of notes**, for instance [g. n.l.]"

E o que se segue é ainda mais significativo do nosso ponto de vista pois é quando os autores falam de forma mais genérica, abrangendo assim não só a percepção como também a própria produção, que 'prescinde do som' (no sentido de "ongoing stimulus").

"Ideally, an impulse is 'at' [g. n.l] a point in time and not at other neighboring point, unlike an enduring tone (...)"

Aí, mais uma vez, a correspondência biunívoca, esse 'punctus contra punctum' (mús.) (12), com os nomes "impulse" e "point in

(12) Nesse sentido, a própria música monódica é 'contrapontística', 'polifônica', portanto ("The Oxford Companion to Music" lê: "the word 'point' being in early times common for 'note'- v. tb. "l'Ars Nova" sob "Contrepoint" em Riemann). E isto aplica-se à fala.

time". Isto, sem contar, é claro, com o explícito descarte da duração, que, tendo sido atingido mais acima no contexto de uma argumentação nossa, é agora corroborado nessas três fontes heterogêneas.

Dentre os inúmeros problemas que agora poderíamos destacar (e.g. a questão da correspondência biunívoca) tomemos aqueles dois que parecem ser os mais urgentes: o primeiro é o de se saber se o preço que pagamos por essa pontualização do ritmo não representaria, afinal, uma redução ao espacial. O segundo é o de decidirmos se essa pontualização nos desloca no sentido da maior abstração ("M") ou - como de fato queremos - no sentido da menor abstração ("D") (i.e. maior 'concretude', em um sentido aproximado ao de Piaget). E esta preocupação estará sem dúvida vinculada à distinção linguística do tipo fonético versus fonêmico, o que não significa, no entanto, que estejamos, neste momento, comprometidos 'a priori' com esse tipo de categorização.

Para delimitarmos o primeiro problema, lembremos que o ponto - ou a 'punctualidade' - a que nos referimos agora, não mais poderá ser confundido com uma quantidade e tampouco com uma qualidade, no sentido de Hackman mais acima, onde o 'ponto-qualidade' ("time quale") parece existir apenas enquanto constitutivo da duração, ou seja, enquanto constitutivo da 'linha', da 'reta'. Nesse mesmo sentido, esse ponto também não será confundido com o 'presente', seja no sentido de 'átimo' = átomo (pequena duração), seja no sentido de 'ponto que não é passado nem futuro' (mas que pertence à duração como um todo).

Isto posto, observemos que a medida ou a quantidade linear (a linha, a reta) pode sempre e inequivocamente ser usada como metáfora gráfico-espacial do tempo (duração), que, considerada já a maior disponibilidade da língua natural para a espacialidade, trata-se já de uma metáfora **não marcada**, i.e., sancionada na língua natural.

Da mesma forma, Howard e Perkins mostram-se cientes de estarem recorrendo à metáfora quando dizem " 'at' a point in time". Neste caso, no entanto, trata-se de uma metáfora marcada (evidenciada pela consciência): os autores usam aspas em "at" (em contraste, p.ex., com o não marcado 'at ten o'clock').

Ora, não fossem essas aspas, poderíamos dizer que, sendo o ponto aquilo que, não tendo tamanho, tem apenas **posição** no espaço tridimensional (v. definição euclidiana, p.ex.), a pontualização do ritmo resulta em última análise na sua espacialização. Dado, no entanto, que essa **posição** é metafórica ('at' - 'em'), podemos dizer que a extensão (linha, medida) - no espaço (E) - está para duração - no tempo (T) - tal como posição (E) está para "X" (T).

E seria de nosso interesse saber se a língua natural dispõe de algum termo que corresponda a esse "X" (que não pertence primitivamente à duração). Dado, no entanto, que, dentro dos meus limites linguísticos tal termo não existe, passo a recorrer ao artifício que se segue.

Parece, com afeito, ser correto afirmar que "posição" está para "onde" assim como "X" está para "quando". Podemos também dizer que, assim como a propriedade ou atributo do ponto (E) é a posição, a propriedade do ponto (T)emporal é "X".

Podemos agora invocar aquela capacidade da linguagem

mencionada mais acima, que, neste caso particular, pode ser entendida como a capacidade de assimilar o não conhecido por meio da aproximação metafórica com o conhecido.

Assim, a partir de "posição, onde" e "X, quando" poderemos dizer que a propriedade do ponto temporal, i.e. "X", é a **quandidade** (quando, 'quandum' e não quantum, p. ex.; e nem 'ondidade' = posição). E isto parece corresponder à intuição comum aos autores dos três textos citados. Corresponde também - não devo omitir isto - à minha própria intuição, conquanto deva-se creditar, afinal, a Bergson a insistência em que o 'tempo musical' não poderia ser um 'temps-espace' (que tem o sentido de 'tempo espacializado').

Naturalmente, estou deixando de discutir não poucos problemas que sem dúvida decorrem desta postulação de um objeto rítmico que tem por propriedade a **quandidade**. Por ora, basta-nos poder dizer que a propriedade ou atributo do 'ser' rítmico (não mais unidade) é **temporal**, não sendo, no entanto, nem quantidade e nem qualidade (no que este termo implique em 'continuum' e 'subjetividade pura').

Usamos acima a expressão "ser rítmico" (no sentido matemático de 'seres matemáticos'), e isto já se relaciona com o segundo problema mencionado mais acima. Trata-se agora de sabermos se os 'seres rítmicos', aos quais chegamos pelo progressivo descarte da 'substancialidade', podem de fato pertencer a "D", ou se, em função mesmo dessa aparência abstrata, não seriam abstrações mais sutis que estariam 'para além de', por exemplo, **unidades**.

Essas questões nos deslocam para um tipo de discussão para o

qual certamente não estarei preparado. Falta-me, por exemplo, o conhecimento matemático e lógico (e também da física) que, presumo, seriam úteis aqui. No entanto, ao menos para sugerir alguma consistência nesta coda especulativa do estudo, ou, na melhor das hipóteses, para marcar um ponto de partida para um estudo posterior a este, recorro a algumas observações de J. Piaget (em "A Epistemologia Genética" - 1970) que me soam particularmente adequadas.

No terceiro capítulo da obra citada ("Retorno aos Problemas Epistemológicos Clássicos") encontro uma parte "II" ("Epistemologia das Matemáticas") e uma parte "III" ("Epistemologia da Física"). Surpreênda-me (não seria bem esse o termo) o paralelismo entre "II" e "III".

Em 'matemáticas' lê-se:

"Quando Kroecker chamava os 'números naturais' uma dádiva de Deus, tudo o mais tendo sido fabricado pelos homens, reservava de chofre esta parte à gênese pré-científica, mas sem se aperceber suficientemente de que esta [g.n.l, analisável nas sociedades 'primitivas', na criança, e em outros representantes do Senhor (não nos esqueçamos dos periquitos de Otto Kohler (v. gestalt)], era de natureza bastante análoga ao trabalho ulterior dos matemáticos [ibid.] ..."

Ou então:

"Ora, não obstante a irreverência que possa haver em comparar-se um matemático a uma criança, é difícil negar-se que exista algum parentesco entre esta "" continua construção intencional "" e refletida de operações sobre operações e as primeiras sínteses ou coordenações inconscientes que permitem a construção dos números ou das medidas [g.n.]"

"O próprio número inteiro, na medida em que síntese da inclusão das classes e da ordem serial pode já ser considerado como resultado [g.n.] de uma dessas operações efetuadas sobre outras; o mesmo se dá com a medida."

Neste momento, será suficiente destacarmos de Piaget essa idéia geral de que o 'ulterior' e o 'primitivo' - e num certo sentido o mais 'abstrato' e o mais recuado, 'concreto'-reencontram-se em uma região talvez destituída das 'substâncias', mas certamente uma realidade não lexicalizada (sem unidades etc.), em uma *estética*, diríamos. Nos nossos termos, poderíamos dizer que, de alguma forma, "D" reencontra-se com 'um outro "D"', que está para além de "M" (o domínio das unidades-maduras).

Podemos, assim, perguntar sobre o que seria essa matemática em "D" (ou em D^* , que reúne "D" e o outro "D"). E esta é uma pergunta importante, pois, em "D", não deveremos encontrar a mera irracionalidade, a 'tabula rasa', a não estrutura (e *estética*, p. ex., é frequentemente o tapete para sob o qual varre-se estas

coisas - com a convivência do pseudo-artista, mas nunca do artista).

Na introdução da parte referente à física (parte III), Piaget recapitula a matemática de forma a deixar-nos ver estrutura em "D" (D*).

"Declaramos, a propósito do campo matemático, que certas noções aparecidas tardiamente [g.n.] no trabalho da ciência se revelam pelo contrário primitivas [g.n.], como se [g.n.] a tomada de consciência partisse das resultantes antes de recuar às origens; é o caso da correspondência biunívoca, assim como das estruturas topológicas (que na criança parecem preceder de muito as construções euclidianas e projetivas)."

Ai interessa-nos, por razões óbvias, "correspondência biunívoca" e "estruturas topológicas". Topologia ('topos' gr.), assim como locus (lat.) (cf. Martin, mais acima) ou posição, remetem-nos, é verdade, a uma espacialidade (mesmo que "topologia" possa ser lido como 'a matemática cujos seres são posições, e que precede unidade, medida, extensão'). No entanto, podemos submeter "topos" à mesma operação metafórica que mais acima nos levou a "quandidade" ('quandum'). E já poderíamos dizer que ritmo é uma 'matemática' cujos seres são quandidades, e que precede o que seja duração (13).

Talvez tenhamos assim alguns elementos rudimentares para uma

(13) Aos cinco anos de idade, Julia me explicou que "dois" é "um, um... mas na mesma hora".

'linguagem do ritmo', ou seja, teríamos um como falar de ritmo - e não é seguro que já estejamos falando de ritmo* (conquanto seja certo que o lugar de onde falo é ainda o lugar do leigo - cf. cap. V).

No interesse da linguística, e certamente da música, podemos (devemos) aproximar **topologia** - já transferida para o domínio **Tempo** - da idéia de **sintaxe**, no sentido de que a hierarquização - sempre pressentida (v. 'níveis' em Langer, 'hierarchical structures', 'empty rhythmic frames' em Albano, formalizações de Liberman e Prince, ou Martin, e a própria 'árvore de valores' da musicoteoria) - seja uma organização hierárquica de **quantidades** (já voltaremos a isto).

E não devemos deixar de observar que o outro elemento evidenciado em Piaget - "correspondência biunívoca" - está, de uma ou de outra maneira, presente nos três textos examinados mais acima.

Assim, aproximamos mais uma vez música e matemática, e surpreendo-me de estar confirmando a verdade popular que imputa ao músico um pacto com a matemática; mas sempre para o íntimo constrangimento do músico, pois trata-se de uma verdade 'arcaica' (de uma matemática 'arcaica'), que, de maneira geral, não pertence à nossa consciência cotidiana (i.e., nem do músico nem do seu interlocutor). E isto não nos remeterá, p.ex., a uma 'fono.logia gerativa', que tem **unidades** em sua base.

Ocorre que a nossa **metáfora musical** para "correspondência biunívoca", que nos vem da teoria do século trêze (v. Ars Nova, época da autonomia rítmica da música no cap. III e Riemann na nota 12 deste) poderá ser útil aqui. Em 'Punctus Contra Punctum'

- entendido como pertinente a ritmo e não no sentido posterior e 'melódico' de "contraponto" ('mélos', canto; v. tb. mel: unidade psicoacústica) - podemos discernir um nominativo 'punctus' (ponto, ponta) que corresponde a um acusativo 'punctum' (14). E isto nos remete - na linguística - à tradicional noção de **dêixis**, essa relação de referência que une sujeito e objeto, e que aliás revela-se tão mais adequada quando nos lembramos da dêixis temporal (v. p. ex. 'shifters', 'embrayeurs' - Jakobson, ou questões relacionadas à temporalidade em Greimas, 1979). Desnecessário dizer que não queremos da dêixis os seus elementos 'maduros', morfológicos e lexicais, mas a dêixis que 'recua' para o ambiente 'primitivo' do gesto, da fisicalidade primitiva, sem no entanto que se perca aí a sua natureza lógica.

E é nesse mesmo sentido que falávamos, acima, de sintaxe, da qual (teoria), em princípio, não queremos os núcleos **lexicais**, as relações de regência e vínculo, e, em geral, tudo o que fosse específico da 'sintaxe linguística madura'. Queremos, por outro lado, aquilo da sintaxe que 'recua' para "topologia", i.e., aquilo que 'sobreviva' em "D" (ou D*).

Dentro, então, destas condições é que - se inclinados para a linguística - talvez possamos dizer que ritmo (quiçá ritmo*) é uma questão de **dêixis e sintaxe** (a partir do que, pensarse em ritmo linguístico).

(14)Agradeço a Anacleto Silva pelos esclarecimentos telefônicos do Latim. Em "punctus contra punctum" pode-se encontrar a contrapartida mais produtiva de "apportioning of fractions o time", com que iniciamos este capítulo. Observe-se também que o termo "timing" (ingl.), não existente no português, parece ter relações interessantes com "correspondência biunívoca" (time, v.t., choose the time for, do at chosen or correct time; timing: keep time, HARMONIZE WITH. cf. The Oxford Concise Dic.)

E observe-se agora que, já no capítulo introdutório, vinculávamos "D" a "...sensorimotricidade (.....) acoplada a uma perspectiva simbólica elementar" (que para nós significou uma tentativa de 'recuo' em relação a "...sensorimotricidade **linguística** acoplada a uma perspectiva simbólica elementar", de Albano, 1990). Isto sugere que os dois termos a que chagamos acima confirmam, num sentido geral que deve ser melhor analisado, uma suposição inicial deste estudo.

A própria retirada do termo "linguística" (cf. acima) talvez possa ser entendida agora como a negação mais radical da 'substancialidade' (que não se confunde com 'fisicalidade'); como o 'recuo' em relação a **unidades** tal como discutido mais acima. E uma das consequências interessantes desse recuo é que, se há ritmo em "D" - donde: há **discretude** em "D" (cf. cap. II) - tal discretude não poderá ser entendida como descontinuidade projetada em um 'continuum' **dado** (nos moldes, p. ex., de F. Saussure); operação que resultaria nos blocos de substância aos quais chamaríamos de 'unidades discretas'. Mas o que o ritmo talvez nos indique é que discretude (em algum sentido do termo) prescinde de, e logicamente precede, unidades (da mesma forma que a física-matéria precede a química-substância). O discreto, nesse sentido, não seria um 'estágio maduro do contínuo', mas talvez o inverso.

Resta-nos agora - uma vez trazidos à questão da 'fisicalidade' - anotar algumas idéias a esse respeito.

Como sabemos, a questão discreto/contínuo na física mais conhecida traduz-se, por exemplo, na **ambivalência** partícula/onda.

o que, com efeito, não nos ajudaria no que concerne às suposições feitas logo acima. No entanto, veremos que, a partir das referências aqui adotadas (Piaget e, logo mais, Bachelard), a física nos poderá ser bastante favorável, bastando para tanto que nos atenhamos, por ora, somente às feições gerais das idéias tal como sintetizadas pelos seus autores.

Na introdução de sua Epistemologia (genética) da Física, cujo primeiro parágrafo citamos mais acima, Piaget mostra de que maneira "no domínio da física um fenômeno análogo ao da matemática se apresenta". Para tanto, enumera as noções fundamentais clássicas da física as quais - com o 'trabalho ulterior dos físicos' - "devem submeter-se a reestruturações:"

"[com a teoria da relatividade] o tempo, o espaço físico, as conservações de massa e energia, etc."

"[com a microfísica] o contínuo, as relações entre os corpúsculos e as ondas (.....) etc."

E, como sempre, supondo um isomorfismo entre o que seja um conhecimento físico e o que seja 'a coisa física', Piaget apresenta uma das noções que seriam pertinentes a tal física ulterior:

"No que concerne às relações cinemáticas, é, com efeito, contundente verificar-se que no domínio das percepções animais hereditárias (...) existe uma percepção

diferencial de velocidade, como das formas de distância, e pode-se mesmo descobrir entre as rãs, células especializadas para esse fim, ao passo que nada disso existe para a duração. Na criança, observa-se uma intuição precoce da velocidade independentemente da duração e fundada sobre a noção puramente ordinal do ultrapassamento (ordem e sucessão no espaço e no tempo mas sem referência aos espaços percorridos nem às durações)." [consulte-se Cronobiologia mais recente]

Dentro de nosso interesse mais específico, podemos já destacar acima o fato de Piaget localizar uma instância (a criança, o que para nós significa um recuo para "D") onde, de alguma forma, fala-se de (opera-se com) tempo sem referência a durações. Mas, de fato, Piaget também está dizendo - em resposta a Einstein - que, 'cá' na criança assim como 'lá' na física, tempo e espaço 'sobrevivem' às suas unidades e medidas convencionais (maduras); e, tanto lá como cá, isto se dá em função de um 'recuo' (um 'avanço') para "velocidade". Em outras palavras, dada a aproximação (histórica) Einstein-Piaget, podemos reunir nesta noção "velocidade" os elementos 'movimento', 'velocidade' ou mesmo 'ação' (em Piaget) e os elementos como "C"

(Einstein, 1905) e "espaço-tempo" (Minkowski, 1908), na física da Relatividade (15).

Diante dessas idéias, poderíamos, é verdade, perguntar se **ritmo*** seria algo apenas temporal ou algo espaço-temporal. Mas tal discussão não mais ameaçaria a idéia de que **ritmo*** é temporal (no sentido de não é não-temporal). Ou, dito de outra forma, o 'recuo' (seja no sentido da 'concretude' ou no da 'representação') não redundaria em sua espacialização (no sentido de 'destemporalização', que, segundo Langer, era o que mais "horrificava" Bergson).

Outras perguntas poderiam ser feitas, como a que se refere à questão da punctualidade, discretude, **quandidade** vis-à-vis uma física onde o espaço-tempo postula-se como um **continuum**. Mas, relacionada com tal pergunta, há a questão de se saber se o paralelismo física-matemática, apontado por Piaget, já não indicaria - no que concerne à física que se seguiu a Einstein - uma aproximação da física com coisas como a topologia na matemática.

(15) Observe-se que "espaço-tempo", em que não há hegemonia deste ou daquele termo, nada tem a ver com as noções bergsonianas. "C", a velocidade 'absoluta' (vel. da luz) enquanto elemento Primitivo na expressão $E=mc^2$, não se permite ser expresso como relação de unidades convencionais de tempo e espaço (e/t), o que redundaria em coisas suspeitas como uma 'definição de tempo' $t = e/(E/m)^{0.5}$, ou da unidade de tempo "segundo" (nesse caso, substitua-se "t" por "um segundo" e "e" por 300.000 km). Em lugar disto, sabemos que a unidade física de tempo (para uso 'normal') é definida em função de um determinado número de PULSOS (atômicos) de um isótopo do elemento (quim. fis.) Césio.

Não disponho de referências seguras a esse respeito (obviamente, falta-me é o conhecimento adequado, que me permitiria julgar confiável ou não uma tal referência) (16), sendo esta uma das razões pelas quais retorno a Bachelard (1933), de quem ao menos posso dizer, com toda segurança, que tem sido aquele em cujo texto encontro a mais clara inspiração e ressonância para algumas das idéias centrais deste estudo.

"A Dialética da Duração" ("La Dialectique de la Durée") é todo ele escrito "contra a tese bergsoniana da continuidade" (op. cit. p. 7).

"[A] continuidade psíquica é, não um dado, mas uma obra.." [p. 8]

E sobre ritmo e duração:

"[L]onge de os ritmos serem necessariamente fundados numa base temporal uniforme, os fenômenos da duração é que são construídos com ritmos."

(16)No entanto, se levo em conta os livros de F. Capra (1975, 1982), que de meu ponto de vista devo contemplar como um fenômeno nada desprezível do que T. Adorno chamou de indústria cultural, constato que é exatamente essa a tendência, ao menos nos teóricos da física (Bohm e Chew) citados por Capra. Tanto Granger (1989) quanto o físico Mário Shenberg (v. prefácio a Capra 1975, ed. bras) (cada um a seu modo bastante envolvidos com o estético) criticam o 'orientalismo' ou 'misticismo' de Capra (em Shenberg, muito mais uma ressalva). O Outro que poderia ser lembrado aqui - S. Hawking "Uma Breve História do Tempo" - não o será (impede-o a já amplamente lamentada tradução para o português).

"Para durarmos, é preciso então que confiemos em ritmos, ou seja, em sistemas de instantes [g. n.l.]"

Essa é apenas uma pequena amostra de um grande número de citações possíveis, todas favoráveis a essa idéia geral da precedência do descontínuo (e 'pontual' mesmo: "sistema de instantes") sobre o contínuo.

Mas, como já entrevimos no capítulo quatro, Bachelard não se atém a uma psicologia, e generaliza esse princípio para abarcar a própria física: para ela, antes da matéria e das noções e grandezas clássicas da física, anterior ao 'continuum', está um sistema, o seu sistema de instantes, i.e., ritmo (estariamos falando de ritmo* ?).

Mas talvez o mais importante, de nosso ponto de vista, é que Bachelard não foge da música, ou da metáfora musical, como quizermos. Pelo contrário, mostrando uma grande 'independência de espírito' - em relação a uma poderosa musicoteoria - chega a afirmar coisas como:

"[A] 'duração' de uma nota não é, em música, um desses elementos puros, nitidamente primitivos, como fariam crer os professores de solfejo [g. n.l.]"

"[S]e a música fosse uma contabilidade de durações diversas (.....) encontraríamos uma nova melodia ao percorrer em sentido inverso esse conjunto de fragmentos

temporais sabiamente divididos. Essa sugestão só pode vir do espírito de um copista de música."

No lugar dessa duração Bachelard vê o que chama de 'batida': "o sinal instantâneo da 'batida' [itálico no orig.]" (p.112), que entra em sincronia com algum 'sistema de instantes' (17) (cf. acima). E isto, mais uma vez, permite que Bachelard conclua que:

"[A] 'continuidade' tida como imediata é tão efêmera que não se pode fazer dela a trama sobre a qual se constituiriam as noções musicais. Vice-versa, a atomização [sic] é tão precoce, tão espontânea, tão pouco aprendida, que pode sob muitos aspectos passar por natural."

E é por pensar assim que Bachelard - vendo, de fato, em Bergson uma espécie de metáfora musical - conclui, afinal, que:

"As metáforas musicais seriam então muito mais adequadas para nos ensinar as dialéticas temporais do que para nos dar imagens de uma continuidade substancial [g.n.]."

(17) Deixo de fazer, neste estudo, a importante e fundamental discussão do termo ISOCRONIA, que, em uma de suas acepções, vale por SINCRONIA. Tal discussão talvez insida mais sobre o termo "chronos" que sobre o termo "iso-". V. MÉTRICAS (Riemann) usadas em matemática e física. V. tb. Clines (1982).

No nosso capítulo introdutório foi dito que este estudo deveria conter algo como uma crítica da metáfora musical; feita, no entanto, a ressalva de que tal crítica não se daria no sentido de sua desvalorização ou de sua eliminação dos discursos acadêmico-científicos. Bem ao contrário, aqui poderemos dizer, sim, que a aproximação de um domínio qualquer **com a musicoteoria** não deve ser acatado muito apressadamente como uma Metáfora Musical - onde o termo "metáfora" deve, enfim, ser entendido no sentido de P. Ricoeur, 'metáfora viva'. Por outro lado, se estamos atentos e críticos em relação ao problema da musicoteoria - vide Bachelard - e, assim, se estamos fazendo uma aproximação de um domínio, digamos o linguístico, com o **domínio** musical, então estaremos de fato praticando a verdadeira Metáfora Musical. E, neste caso, devemos admitir que estamos longe de usufruir de toda a riqueza e eficácia da Metáfora Musical.

Naturalmente, não ofereço, por não tê-lo e talvez por não julga-lo pertinente, um sistema de regras que separe 'a priori' as 'boas' das 'más' metáforas musicais. Na verdade, um tal sistema, se transposto para âmbito mais geral da metáfora no trabalho científico-acadêmico, acabaria por condenar toda e qualquer tentativa de interdisciplinaridade, a começar por este estudo.

Condenaria, em nome de um conhecimento exato (e provavelmente 'contínuo'), a idéia por exemplo de um fórum interdisciplinar, que é uma idéia afinal tão nova quanto o termo "Universidade".

Temer o caos ou o 'irracionalismo' (como temo neste momento) que parece decorrer desse tipo de argumentação, poderá ser um

sentimento fundamentado numa crença de que 'o contínuo preceda o discreto'. É temer que, na ausência da contínua (!) vigilância, os 'glissandos selvagens destruam a música civilizada' (T. Mann em Dr. Faustus). É acreditar que a racionalidade é derivada; quando, certamente, os 'irracionalismos' são, em um certo sentido, muito mais derivados, 'construídos' e 'civilizados' que ela.

Penso que termos atualmente muito em uso, como "desconstrução", "pós-moderno", "pós-estruturalismo", etc., aproximam-se perigosamente dessa 'irracionalidade-construída', que reencontra sua racionalidade em alguma ideologia ocultada: sugerindo que devemos optar entre o horrivelmente estruturado e o lindamente desconstruído, contínuo. (Quando o desejável debate racional difere do (não)debate irracional talvez principalmente por ser o lugar da não ocultação e da diferença.)

Acredito que essas considerações sejam necessárias neste estudo como forma de defendê-lo de sua própria aparência:

Demasiadamente marcado de aventuras leigas, cujas inconsistências o especialista talvez não perdoe, este estudo certamente não oferece qualquer conclusão suficientemente fundamentada. Do ponto de vista do autor, no entanto, bastará que sua leitura enseje em algum leitor, quem sabe um interesse especial pela Metáfora Musical, ou um deslocamento que vai desde "ritmo é importante para uma teoria da linguagem" até "ritmo* é importante para uma teoria da linguagem". E isto talvez já seja um deslocamento racional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAURRE, M.B.M. (1990). Língua Oral, Língua Escrita: Interessam, à Linguística, os dados da representação escrita da linguagem?. IX Congresso Internacional da ALFAL. IEL/UNICAMP.
- ABAURRE, M.B.M. (1989). Oral an Written Texts Beyond the descriptive illusions of similarities and differences. Inédito.
- ABAURRE-GNERRE, M.B.M. (1981). Considerações sobre a utilização de registros palatalizados e labiovelarizados em um dialeto do litoral do Espírito Santo, IN ANAIS DO V ENCONTRO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA, vol II.
- ABERCRONBIE, D. (1965). ELEMENTS OF GENERAL PHONETICS. Edinburgh U. Press.
- ADORNO, T.W. (1962). INTRODUCTION TO THE SOCIOLOGY OF MUSIC. New York, Seabury Press, 1976.
- ALBANO, E.C. (1990). DA FALA A LINGUAGEN TOCANDO DE OUVIDO. São Paulo, Martins Fontes.
- ALBANO, E.C. (1988). Self Organizing Processes in the acquisition of phonology. Proceedings of the First International Conference on Experimental Phonostylistics & Sociophonology and Speech Acoustic Variability.
- ALBANO, E.C. (1988a). Virtudes e Vicissitudes do Cognitivismo. Anais do III Encontro Nacional da ANPOLL.
- ALLEN, G.D. (1968). The Place of Rhythm in a Theory of Language. WORKING PAPERS IN PHONETICS, 10: 60-83.
- ALLEN, W.D. (1939). PHILOSOPHIES OF MUSIC HISTORY. Dover Publ., 1962.
- ALLEN, W.S. (1973). ACCENT AND RHYTHM. PROSODY IN LATIN AND GREEK: A STUDY IN THEORY AND RECONSTRUCTION. Cambridge at the U. Press.
- BACHELARD, G. (1933). A DIALÉTICA DA DURAÇÃO. São Paulo, Ática, 1988.
- BANBERGER, J. (1988). Les estruturacions cognitives de l'apprehension et de la notations de rythmes simples. IN Sinclair, H. La productin de notations chez le jeune enfant. Presses Universitaires de France. (V. Sinclair 1989)
- BATENSON, G. (1979). MENTE E NATUREZA. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1986.

- BENQUEREL, A-F & D'ARCY, J. (1986). Time warping and the perception of Rhythm in Speech. JOURNAL OF PHONETICS 14, V. 2.
- BERNSTEIN, L. (1973). THE UNANSWERED QUESTION. Seminário na U. de Harvard. (Gravação em fita magnética).
- BOLINGER, D. (ed.) (1972). INTONATION. Penguin Books.
- BORNHEIN, G. (1989). As origens Antagônicas da Ecologia. CADERNO IDÉIAS/ENSAIO, Jornal do Brasil, 17.09.89.
- BROUGH, J.B. (1977). The Emergence of an absolute consciousness in Husserl's early writings on time consciousness. IN P. Ricoeur (ed.), HUSSERL: EXPOSITION AND APPRAISALS. U. of Notre Dame, Indiana.
- BROWMAN, C.P. & GOLDSTEIN, L. (1988). Tiers in articulatory phonology with some implications for casual speech. PAPERS IN LABORATORY PHONOLOGY - BETWEEN THE PHYSICS AND THE GRAMMAR OF SPEECH (Cambridge).
- CAGLIARI, L.C. & ABAURRE, M.B. (1986). Elementos para uma investigação instrumental das relações entre padrões rítmicos e processos fonológicos no Português Brasileiro. IN CADERNOS DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS 10.
- CARDINE, Don E. (1970). PRIMEIRO ANO DE CANTO GREGORIANO e SEMIOLOGIA GREGORIANA. São Paulo, Attar/Pallas Athena, 1989.
- CHERMAK, G.D. & SCHNEIDERMAN, C.R. (1985). Speech timing variability in children and adults. JOURNAL OF PHONETICS 13.4.
- CHOMSKY, N. (1970). Remarks on Nominalization. Em Jacobs e Rosenbaum (org.), Readings in English Transformational Grammar. Waltham.
- CLASSE, A. (*) (1939). THE RHYTHM OF ENGLISH PROSE. Basil & Blackwell.
- CLINES, M. (ed.) (1982). MUSIC MIND AND BRAIN. N.Y., Plenum.
- COOPER, G. & MEIER, L.B. (1960). THE RHYTHMIC STRUCTURE OF MUSIC. U. of Chicago Press.
- DAHLHAUS, C. (1967). AESTHETICS OF MUSIC. Cambridge U. Press, 1982).
- DAUER, R.M. (1983). Stress-timing and Syllable-timing Reanalyzed. JOURNAL OF PHONETICS, 11:51-62.
- DONEGAN, P. & STAMPE, D. (1978). The Syllable in Phonological and Prosodic Structures. IN Bell, J.A. SYABLES AND SEGMENTS. North-Holland Publ. Co.

- DONEGAN, P. & STAMPE, D. (1983). Rhythm and the holistic organization of Language. IN Richardson (ed.), THE INTERPLAY BETWEEN PHONOLOGY, MORPHOLOGY AND SYNTAX. C.L.S.
- DUMESNIL, R. (1921). LE RYTHME MUSICAL. Editions du Vieux Colombier, 1949.
- ECO, U. (1963). A DEFINIÇÃO DE ARTE. São Paulo. Martins Fontes, 1981.
- FABER, D. (1986). Teaching the Rhythm of English: A new Theoretical base. INTERNATIONAL REVIEW OF APPLIED LINGUISTICS 24:205-16.
- FANT, G. & TATHAM, M.A.A. (ed.) (1975) AUDITORY ANALYSIS AND PERCEPTION OF SPEECH. Academic Press.
- FISHER-JØRGENSEN (....). TRENDS IN PHONOLOGICAL THEORY. ??
- FODOR, J. (1983). THE MODULARITY OF MIND. The MIT Press.
- FOWLER, C.A. (1980). Coarticulation and theories of extrinsic timing. JOURNAL OF PHONETICS, 8, 113-33.
- FRASER, J.T. (ed.) (1981). THE VOICES OF TIME. U. of Massachusetts Press.
- FREUD, S. & BREUER, J. (1895). STUDIES ON HYSTERIA. Pelican Book, 1974.
- GIBBON, D. & RICHTER, H. (eds) (1984). INTONATION, ACCENT AND RHYTHM. Walter de Gruyter.
- GIL, D. (1988). On the relationship between prosody and phonology. ??
- GRANGER, G.G. (1988). POR UM CONHECIMENTO FILOSÓFICO. Campinas, Papyrus, 1989.
- GRANGER, G.G. (1971). Langue et Systemes Formels. LANGAGES, 21:71-78.
- GRANGER, G.G. (1968). FILOSOFIA DO ESTILO. Perspectiva, 1974.
- GREINAS, A.J. & COURTÊS, J. (1979). DICIONÁRIO DE SEMIÓTICA. São Paulo, Cultrix.
- GRILLMER, S. (1986). The transfer of terminology from one field to another may be hazardous and counterproductive for interdisciplinary interaction. JOURNAL OF PHONETICS, 14(1).
- GUBERNATIS, M.L. (....). MANUALE DI PROSODIA METRICA LATINA. Casa Editrice Giuseppe Principato.
- HACKMAN, W.H. (1975). A CLARIFICATION AND RECONSTRUCTION OF THE

CONCEPT OF METER FOR MUSIC-STRUCTURAL RHYTHMIC ANALYSIS FOLLOWING PHILOSOPHICAL -ANALYTICAL PARADIGMS. PhD diss. George Peabody School for Teachers (microfilme).

- HARRIS, M.S. & UMEDA, N. (1975). Effect of peaking mode on temporal factors in speech: vowel duration. JOURNAL OF THE ACOUSTICAL SOCIETY OF AMERICA, 56: 1016-18.
- HAWKES, T. (1977). STRUCTURALISM AND SEMIOTICS. Methuen co Ltd.
- HJELMSLEV, L. (1943). PROLEGOMENOS A UMA TEORIA DA LINGUAGEM. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- HUGGINS, A. (1972). Just noticeable differences for segmental duration in natural speech. JOURNAL OF THE ACOUSTICAL SOCIETY OF AMERICA, 51:1270:78.
- HULST, H. van der & SMITH, N. (1985). The Framework of Nonlinear Phonology. IN *ibid* (eds) ADVANCES IN NONLINEAR PHONOLOGY, Foris Publications.
- HUSSERL, E. (1905-10) THE PHENOMENOLOGY OF INTERNAL TIME-CONSCIOUSNESS (ed. Heidegger, 1929) , Indiana U. Press, 1964.
- JACKENDOFF, R. & LERDAHL, F. (1983). A GENERATIVE THEORY OF TONAL MUSIC. The M.I.T. Press.
- JACKENDOFF, R. & LERDAHL, F. (1980). A DEEP PARALLEL BETWEEN MUSIC AND LANGUAGE. Indiana U. Linguistic Club.
- JACKENDOFF, R. (1977). X' SYNTAX: A STUDY OF PHRASE STRUCTURE. The M.I.T. Press.
- JAKOBSON, R. (1968). LINGUISTICA E COMUNICAÇÃO. São Paulo, Cultrix.
- KERMAN, J. (1985). MUSICOLOGIA. Martins Fontes, 1987.
- KUHN, T. (1962). A ESTRUTURA DAS REVOLUÇÕES CIENTÍFICAS. Perspectiva, 1987.
- LANGER, S.K. (1953). SENTIMENTO E FORMA. Perspectiva, 1980.
- LANGER, S.K. (1942). PHILOSOPHY IN A NEW KEY. Harvard U. Press, 1976.
- LEBEN, W.R. (....). On The correspondence between linguistic tone and musical melody. ??
- LEIBOWITZ, R. (....). SCHOENBERG. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- LEHISTE, I. (1977). Isochrony Reconsidered. JOURNAL OF PHONETICS, 5:253-63.
- LEHISTE, I. (1970). SUPRASEGMENTALS. The M.I.T. Press.

- LIBERMAN, A. & PRINCE, A. (1977). On stress and linguistic rhythm. LINGUISTIC INQUIRE 8(2).
- LINDBLOM, B. & MACNEILAGE, P. & STUDDERT-KENNEDY, P. (1984). Self-organizing processes and the explanation of phonological universals. IN Butterworth & Comrie & Dahl. EXPLANATIONS FOR LANGUAGE UNIVERSALS. Mouton.
- LINDBLOM, B. & SUNDBERG, J. (1976). Generative Theories in Language and Music descriptions. COGNITION 4:99.
- LOBATO, L. (1986). SINTAXE GERATIVA DO PORTUGUÊS: DA TEORIA PADRÃO A TEORIA DA REGÊNCIA E LIGAÇÃO. Belo Horizonte, Vigília.
- LURIA, A.R. (1929). The development of writing in the child. IN SOVIET PSYCHOLOGY, XVI (2):65-144, 1978.
- LUSSY, M. (1883). EL RITMO MUSICAL. Ricordi Americana, 1945.
- LYONS, J. (1977). SEMÂNTICA (VOL I). Martins Fontes, 1987.
- MAGEE, B. (1973). AS IDÉIAS DE POPPER. Cultrix, 1979.
- MAIA, E.M.(v. Albano) (1980). Hierarquias de constituintes em fonologia. ANAIS DO V ENCONTRO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA (VOL II).
- MARTIN, J.G. (1972). Rhythm (hierarchical) versus serial structure in speech and other behaviour. PSYCHOLOGICAL REVIEW, 79(6).
- MASSINI, G. (1989). Sobre a duração como manifestação do acento lexical em Português: Um estudo piloto. Mimeo.
- MATTOSO CÂMARA (1975).
- MENEZES FILHO, F. (1987). APOTEOSE DE SCHOENBERG. Nova Stella/EDUSP
- MESCHONIC, H. (1982). CRITIQUE DU RYTHME: ANTHROPOLOGIE HISTORIQUE DU LANGAGE. éditions Verdier.
- MORAES, M.R. (1987). Algumas considerações sobre teoria-musical e hipóteses sobre a estrutura rítmica da frase melódica tonal. RELATÓRIO N. 4 de Pesquisa 162/84, SRPPG-UFES.
- NATTIEZ, J-J. /ECO, U./RUWET, N. / MOLINO, J. (...). SEMIOLOGIA DA MÚSICA. Vega.
- PAPERT, S. (1980). LOGO: COMPUTADORES E EDUCAÇÃO. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- PATALINO-ADAMS, M. (1987). OLD FRENCH NULL SUBJECTS AND VERB SECOND PHENOMENA. Tese para doutoramento, U. of Califórnia.

- PIAGET, J. (1979). A EPISTEMOLOGIA GENÉTICA/ (1972). PROBLEMAS DE EPISTEMOLOGIA GENÉTICA/ (1969). SABEDORIA E ILUSÕES DA FILOSOFIA. Reunidos em PIAGET, coleção Pensadores, Civita, 1983).
- PIAGET, J. (1946a). A NOÇÃO DO TEMPO NA CRIANÇA. Record, 1977.
- PIATTELLI-PALMARINI, M. (org) (1979). TEORIAS DA LINGUAGEM - TEORIAS DA APRENDIZAGEM. Cultrix, 1983.
- PIKE, K. (1945). INTONATION OF AMERICAN ENGLISH. U. of Michigan Press.
- PRADO JR., B. (....). Filosofia Música e Botânica: De Rousseau a Levi-strauss. IN ESTRUTURALISMO 15/16. Tempo Brasileiro, 1977.
- PRIGOGINE, I. & PEHAUT, S. (1989). Física Redescobre o Tempo. Em: Jornal Folha de São Paulo, 29 de setembro de 1989.
- QUILLET, P. (1964). INTRODUÇÃO AO PENSAMENTO DE BACHELARD. Rio de Janeiro, Zahar, 1977.
- REICHENBACH, H. (1927). THE PHILOSOPHY OF SPACE AND TIME. Dover Publ, 1957.
- RAYNOR, H. (1972). HISTORIA SOCIAL DA MUSICA. Zahar, Rio de Janeiro, 1981.
- RICOEUR, P. (1975). A METAFORA VIVA. Rés Editora, Porto, 1983.
- RIEMAN, H. (1882). DICTIONNAIRE DE MUSIQUE. Payot, 1931.
- RONAT, M. (1984). La phonosyntaxe est-elle "metalinguistique"? IN LA GRAMMAIRE MODULAIRE. Minuit.
- SCARPA, E.M. (1985). A Emergência da coesão intonacional. CADERNOS DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS 8:31-41.
- SCHOLES, P.A. (1938). THE OXFORD COMPANION TO MUSIC. The Oxford U. Press, 1977.
- SCLIAR, E. (1985). ELEMENTOS DE TEORIA MUSICAL. Novas Metas.
- SCLIAR, E. (1975). Apostila de Análise. (Anotações para aulas inédito).
- SCOLLON, R. (....). The Rhythmic integration of ordinary talk. ?.
- SELKIRK, E.O. (1980). ON PROSODIC STRUCTURE AND ITS RELATION TO SYNTACTIC STRUCTURE. Indiana U. Linguistics Club.
- SHEPHERD, J. (1977). WHOSE MUSIC: A SOCIOLOGY OF MUSICAL LANGUAGES. Latimer.

- SIMÕES, A.R. (1987). Brazilian Portuguese Rhythm: Stress-timed, syllable-timed or samba?. ??.
- SINCLAIR, H. (org.) (1989). A PRODUÇÃO DE NOTAÇÕES NA CRIANÇA: LINGUAGEM, NÚMERO, RITMOS E MELODIAS. São Paulo, Cortez, 1990
- SMITH, F.J. (1973). Musical Sound as a model for husserlian intuition and time-consciousness. JOURNAL OF PHENOMENOLOGICAL PSYCHOLOGY 4(1).
- STEVENS, D. e ROBERTSON, A. (eds) (1960). ANCIENT FORMS TO POLIPHONY. THE PELICAN HISTORY OF MUSIC I. Penguin.
- STRAVINSKI, I. & CRAFT, R. (...). CONVERSAS COM IGOR STRAVINSKI. São Paulo, Perspectiva, 1984.
- TODOROV, T. & DUCROT, O. (1972). DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO DAS CIÊNCIAS DA LINGUAGEM. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- TRAGER, G.L. (...). Paralanguage: A first approximation. IN ??.
- WAUGH, L. & SCHOONEVELD, C. (1980). THE MELODY OF LANGUAGE. Baltimore, U. Park Press.
- WHITE, M. (1955). TIME, INSTINCT AND FREEDOM: HENRI BERGSON. (cap.). THE 20THCENTURY PHILOSOPHERS - THE AGE OF ANALYSIS. New American Library.
- WILEMS, E. (1954). LE RYTHME MUSICAL. Fribourg, Editions Pro-Musica, 1984.
- YESTON, M. (1977). READINGS IN SCHENKER ANALYSIS. Yale U. Press.