

A FILOSOFIA POR TRÁS DO SOM: ONTOLOGIA, EXPRESSIVIDADE E EPISTEMOLOGIA DA MÚSICA

THE PHILOSOPHY BEHIND SOUND: ONTOLOGY, EXPRESSIVITY AND EPISTEMOLOGY OF MUSIC

*Euclides Barbosa Ramos de Souza*¹

Resumo: O objetivo deste artigo é diluir o excesso de obscuridade presente nas análises filosóficas contemporâneas da música, e o faremos com base em uma abordagem linguístico-analítica, a qual, como será defendido, promove uma explicação do fenômeno musical, isto é, da sua constituição, valor à sociedade e prazer sensível/mental, de uma maneira clara e objetiva enquanto um fenômeno já muito conhecido e difundido, que é o da comunicação.

Palavras-chave: Ontologia. Expressividade. Epistemologia. Filosofia Analítica. Objetividade.

Abstract: The aim of this paper is to diminish the excess of obscurity present in the contemporary philosophical analysis of music, and we will do it on a linguistic-analytical approach which, as will be defended, grants an explanation of the musical phenomenon, that is, of its constitution, value to society and sensitive/mental pleasure, in a clear and objective way as a phenomenon already well known and widespread, which is that of communication.

Keywords: Ontology, Expressivity. Epistemology. Analytical Philosophy. Objectivity.

I. Introdução

Andrew Kania em seu artigo da *Stanford Encyclopedia of Philosophy* intitulado *Philosophy of Music* (2007) e Stephen Davies em seu artigo *Analytic Philosophy of Music* publicado no *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (2011) (editado por Kania) trazem um resumo e uma retrospectiva do que vários autores ao longo da história da filosofia tiveram e têm a dizer acerca de três problemas principais envolvidos em uma disciplina da Filosofia a qual podemos chamar de Filosofia da Música. São eles: 1. A *ontologia* da música e a resposta para a pergunta: o que é música?; 2. A *expressividade* da música e a resposta para as perguntas: a música comunica? Se sim, as informações comunicadas seriam conceitos abstratos *sem conteúdo* ou puras emoções humanas?; 3. O *Valor* da música e a resposta para a pergunta: por que temos a música?

Como veremos em mais detalhes, 1 é problemático no sentido de que não se chegou a consenso, por exemplo, se uma obra musical é sua pauta musical escrita, uma

¹ Mestre em Filosofia pela Universidade Federal da Paraíba. E-mail: kidinho_dc@hotmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3421-7692>.

de suas instâncias ou o conjunto de todas as suas instâncias possíveis; 2 é problemático no sentido de que uma música pode despertar emoções no ouvinte ou simplesmente o aludir a um objeto e/ou evento que emite um som² semelhante à música (retirando toda a carga emocional e se reduzindo a uma mera imitação de um evento sonoro ou não); também, uma mesma música pode despertar diferentes emoções em diferentes ouvintes ou em um mesmo ouvinte em diferentes intervalos de tempo; 3 é problemático no sentido de que não está clara uma necessidade lógica para a criação do que chamamos hoje de música, principalmente no que diz respeito ao fenômeno cultural da música, a sua importância para a sociedade contemporânea, a perpetuidade de seu culto, e o que lhe justifica enquanto obra de arte diferente de outras as quais chamamos de “artes finas”.

Neste artigo trataremos de avaliar as respostas mais simples e esclarecedoras para essas três perguntas, nos baseando, positiva ou negativamente, principalmente na obra do filósofo contemporâneo Peter Kivy (1934-2017), que foi professor de Filosofia da Universidade de Rutgers, como *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience* (1990). Também, traremos uma resposta positiva e objetiva a favor da capacidade expressiva da música com o músico e autor Deryck Cooke (1919-1976) e sua polêmica obra *The Language of Music* (1959), na qual ele tenta trazer uma prévia do que seria um dicionário musical. Esta última obra é uma ponte conceitual para as obras sobre linguagem e mente escritas por John Searle, como *Speech Acts* (1969) e *Intentionality* (1983), as quais nos auxiliarão a completar o argumento de que *música é linguagem*.

A abordagem será capaz de trazer uma resposta do tipo linguístico-analítica, isto é, *reduziremos* os três problemas principais da Filosofia da Música expostos acima a problemas, e claro, *soluções*, da Filosofia da Linguagem, de modo a não apelar a expressões ousadas e obscuras como a de Platão: a música é uma rota para a compreensão

² De fato, há diversos sons presentes em uma obra musical que podem parecer simular sons de fenômenos naturais (ex. chuva) ou o vai-e-vem de oitavas que pode nos lembrar um pêndulo, mesmo não sendo essas as intenções do compositor. Sobre a relação intrínseca entre o som e os fenômenos que o geram, Lopes em seu artigo “Afinal, que quer a música?” (2006), defende que “a voz materna não é invocante pelo que diz, mas pelo tom – diga-se afeto – do que diz. E o invocado não permanece como uma mera resposta – informação ou reflexo –, que fosse apenas uma voz, um som, um movimento labial *mã* (que em todos os idiomas assemelha-se a palavra que designa mãe), mas como toda uma abertura à existência.”. Também, eu argumento em outro texto “Metamelopeia” (2020, p. 185) que “o som e a música possuem valor epistemológico independentemente dos significados que lhes foram sugeridos ou impostos; que não são meros instrumentos de comunicação, mas que suas próprias manifestações enquanto fenômenos físicos já são capazes de gerar conceitos antes mesmo de podermos achar que estão apenas representando ou imitando algum outro evento não sonoro”. Daí, uma criação de uma teoria musical apenas respeitaria e formalizaria esse caráter expressivo intrínseco à música.

do cosmo (DAVIES, 2011, p. 295); a de Aristóteles: a música é um instrumento de educação para a formação ética dos homens (Idem); a de Santo Agostinho: a música conecta a alma humana ao divino (Idem); a de René Descartes: a música causa um impacto nos nossos espíritos animais (KIVY, 1990, p. 34); a de Arthur Schopenhauer: a música é um ícone da vontade em si mesma a qual objetifica o próprio mundo em suas entidades mais nobres e necessárias (DAVIES, 2011, p. 296; KIVY, 1990, 47); a de Gottfried Leibniz: a música está correlacionada ao movimento e funções astrológicas dos planetas (DAVIES, 2011, p. 295); ou a de Friedrich Hegel: a música funciona como um passo no processo histórico no qual a natureza do Espírito é progressivamente revelada (Id. Ibidem, p. 296).

Começemos por entender qual é o ser da música, sua ontologia, isto é, como ela pode ser definida na realidade.

II. Ontologia: o que é música?

Podemos definir a música como um conjunto de sons “organizados” a partir de determinadas regras matemáticas e físicas preestabelecidas pelos seres humanos. Segundo Bohumil Med em sua obra *Teoria da Música* (2017), “música é a arte de combinar sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo” (MED, 2017, p. 11). Aqui, estudaremos e nos limitaremos ao *ser da música pura*, isto é, da música sem qualquer influência de significação *verbal*. Ou, como chama Kivy, o *Apenas Música* ou *Música Plana*: “música não acompanhada de texto, título, tema, programa ou enredo” (KIVY, 1990, p. ix). Também podemos chamá-la de música puramente instrumental (ou quando as vozes presentes apenas vocalizam, como um órgão). Kivy defende que pouco se analisou acerca da música para fins não artísticos porque, das artes finas, a música era a única que demandava uma bagagem técnica para simplesmente falar sobre ela. Entretanto, problemas que envolvia linguagem, significado, epistemologia e percepção se revelam na atividade de análise musical e isso, sim, diz respeito ao filósofo, mais do que ao musicista.

Defendemos aqui, à luz de Searle (1969), que música é *ontologicamente* um *fato institucional* (SEARLE, 1969, p. 50), de modo a evitar que se considere que qualquer emissão sonora, isto é, *fatos brutos* (Idem) seja considerada música. Ou seja, nenhum intervalo de tempo que contenha ruídos, mesmo que apresentando certo padrão

semelhante aos convencionalmente reconhecidos no que chamamos de “música”, não poderá ser classificado como música, porque se abstém da condição de haver uma *intenção consciente e racional* de um emissor. Portanto, o canto dos pássaros e dos galos, os uivos dos lobos e o ruído mecânico das máquinas trabalhando não serão exemplos de música. Esse exemplo é semelhante ao exemplo de alguém que desconhece completamente as regras do futebol e, ao vir a bola passando a linha da barra do goleiro, não entende que algo *além disso* ocorreu, a saber, um gol (isso se ele estiver olhando para a bola, pois, como diz Platão e o paradoxo de Ménon, como saberemos que achamos o que procurávamos se não sabemos como é isso que procuramos. Essa pessoa, sem instrução alguma, não saberia para onde prestar atenção no que diz respeito ao jogo).

É baseado nessas noções que se a ontologia da música é um fato institucional, composto de *regras constitutivas* (SEARLE, 1969, p. 33), é sua *estrutura sintática* que constitui esse fato (e, daí, se mostra uma semelhança entre linguagem e música)³. Logo, não são propriamente as ondas sonoras (o que ouvimos, que é um mero fato bruto) que é a música, mas a sua pauta musical, criada e organizada por regras humanas e racionais, com um objetivo claro de escrever a música e apresentá-la a outras pessoas em sua forma mais precisa enquanto o ser que é. Isso responde a pergunta 1. É claro que pode haver músicas que não foram compostas diretamente na pauta, mas elas podem ser perfeitamente transcritas nelas. Ou seja, a pauta para essa música sempre existiu, embora não materialmente, mas por via de regras já existentes na teoria musical.

Vejamos agora o que temos a compreender sobre a capacidade expressiva da música.

III. Expressividade: qual o significado desse fato institucional?

III.1 O que a música expressa?

Com a devida restrição humana, em modo de instituição, a música recebe regras constitutivas com o intuito de organizar o som de determinada maneira. Perguntamos:

³ Acerca disso, embora estejamos aqui tentando nos distanciar do método continental para dar lugar ao analítico, Andrade (2021, p. 16-17) nos fala como Theodor Adorno defende que a “linguisticização” da música se deu como um resultado em sua participação no processo cada vez mais forte de *racionalização* do ocidente e que, em razão da própria estrutura, a música teria muita semelhança com a disciplina da lógica. No que diz respeito à “música tradicional”, isto é, aquela que se adequa a uma “gramática tonal” (Id. Ibid., p. 19), faria com que a música tivesse sua própria sintaxe e semântica como um resultado de uma simples e geral padronização de um idioma (Id. Ibid., p. 20).

qual o objetivo dessa organização?

Para responder a essa pergunta, precisamos fazer uma breve explanação acerca da origem dos significados das palavras. Os seres humanos possuem habilidades inatas (como os cinco sentidos) e elas são suas bases de comparação para significar o mundo ao redor. Por mais que haja atletas ou intelectuais com habilidades físicas e mentais extraordinárias, respectivamente, a Ciência foi capaz de estabelecer um “limite” (inferior e superior) para as capacidades humanas. Esse limite estabelece um alcance *médio* de até onde os seres humanos podem, por exemplo, levantar um objeto pesado e correr longas maratonas ou realizar operações aritméticas rapidamente e memorizar grandes quantidades de informação. É com base nesses dados que definimos o significado de palavras como “rápido/devagar”, “pesado/leve”, “alto/baixo”, “escuro/claro”, etc.

É importante notar que deve existir um número definido, embora não vamos nos ocupar aqui em contar e listar, de conceitos *paradigmáticos* que surgiram *em relação* às nossas habilidades inatas, a saber, de ter altura, largura, de se locomover, de produzir força, etc. Em geral, são os conceitos básicos que nos permitem ter as *primeiras noções* de contato com o espaço-tempo (conceito paradigmático pressuposto, que dá condições ao surgimento das primeiras outras noções paradigmáticas). Conceitos *tardios* como “sapato” ou mesmo “amor”, apesar de surgirem com base no mesmo processo, não são interessantes na investigação do que concerne ao *surgimento* do significado das palavras. Portanto, a diferença entre conceitos paradigmáticos e tardios será uma peça chave na nossa investigação.

Sobre a expressividade musical, Kivy menciona os conceitos paradigmáticos se referindo a eles restritamente às “*emoções gerais*” humanas (1990, p. 174), enquanto aqui ultrapassamos as emoções para incluir também conceitos gerais de espaço e tempo. Kivy explica que, embora seja plausível falar em música pura que expressa felicidade, seria muito estranho falar em uma *música pura* que expressa felicidade porque um certo presidente foi eleito ou porque alguém ganhou na loteria (emoções específicas).

Embora economizemos tempo ao classificar algo como rápido, estamos na verdade omitindo que se trata de uma velocidade elevada *relativa* a nós, de acordo com os limites estatísticos. Tanto que, quando queremos dar outro fenômeno como referência, procuramos especificá-lo. Por exemplo, “Um trem-bala é rápido. O meu carro não o alcança em uma corrida”. Em suma, podemos realizar significações porque temos um paradigma de comparação e o objetivo é poder *descrever* o mundo *consensualmente* de modo a podermos nos comunicar com eficácia.

Kivy menciona o autor Julius Moravcsik (Id. Ibid., p, 175) e sua distinção entre “*atitudes platônicas*”, como orgulho e respeito (ou seja, atitudes intelectuais), e as demais atitudes que são atreladas às nossas emoções (ditas não intelectuais) e possuem um “*modo padrão de comportamento*” (Id. Ibid., p. 176), como raiva (franzir das sobrancelhas e ranger dos dentes), alegria (elevar das sobrancelhas e sorrisos), medo (esbugalhar dos olhos e boca aberta) etc. Segundo Kivy, a música pura é capaz de expressar emoções com base na *semelhança* que ela apresenta com tais modos padrões de comportamento humano⁴. É por isso que ela é incapaz de expressar as atitudes platônicas de forma *óbvia* (que aqui, de um modo mais geral, chamamos de atitudes acerca de conceitos tardios), pois estas exigem um *objeto* sobre o qual a atitude ocorre e, nesses casos, já temos a linguagem natural para dar conta disso (e todos os seus desdobramentos pragmáticos, como, por exemplo, a expressão de orgulho ao levantar uma medalha de ouro conquistada em uma competição de esportes). Ainda segundo Kivy, é por essa razão que conseguimos atribuir emoções humanas aos animais, pois diante do comportamento padrão de alguma de nossas emoções, pode ser fácil de nos comparar a eles. Chegamos até a atribuir emoções a objetos, como um carro cujos faróis parecem olhos expressando alguma emoção, seja raiva ou tristeza.

Essa perspectiva metafórica é, inclusive, a mais bem aceita hoje em dia no que diz respeito à capacidade expressiva da música. Deryck Cooke, no seu *The Language of Music* (1959, p. 102-103), nos fala sobre um dos fatores que promovem uma variação na emoção que a música expressa, que é a altura da nota, ao lado de outros fatores como o volume, tempo e timbre. Segundo o autor, chegou-se ao consenso de que essa dimensão direcional da música, de ir para cima e para baixo, remeteu aos primeiros compositores a mesma ideia de força gravitacional, de modo que, tal como é um esforço enfrentar a gravidade, também o seria subir a altura das notas (para as mais agudas), isso, claro, em relação ao esforço da voz (não há esforço algum em aumentar uma nota em um instrumento musical). Dessa maneira, o movimento que fazemos para subir uma colina, para dar um pulo, ou seja, na direção de ir embora, se afastar (do chão), expressa

⁴ Embora a teoria musical tenha abstraído conceitos para uma execução *a priori* de uma composição musical, comentando Adorno (ANDRADE, 2021, p. 18), Andrade diz que: “a linguagem da música se *fundaria* em gestos (...) que enquanto tais apontam diretamente para a dimensão mimética da obra, na medida em que se referem diretamente ao movimento corpóreo do sujeito, no processo de mimesis, são de algum modo transpostos para a obra enquanto um momento *constitutivo* desta”. É fácil ver que hoje em dia, por exemplo, máquinas podem executar música sem apresentar qualquer gesto e/ou expressão, mas jamais teriam sido capazes disso sem uma antes mimesi entre o ser humano e o objeto de sua expressão, que é onde se fundamenta a expressão musical.

metaforicamente o movimento de *afastamento* de uma respectiva emoção (de felicidade, por exemplo) em uma dada escala musical com essa propriedade expressiva específica. O contrário também vale: notas descendentes indicam um relaxamento, uma aceitação ao puxão da força da gravidade e, metaforicamente, uma *aproximação* da respectiva emoção expressa pela escala. Veremos à frente como Cooke apresenta a relação entre emoções e escalas.

A música enquanto fato institucional tem o mesmo objetivo da linguagem de comunicação⁵. Segundo Davies (2011, p. 296), a partir do século XVI a música foi adquirindo a função de ser uma “imitação da natureza” e adquiriu certo caráter expressivo. A partir do século XVIII, foi sendo encarada como uma “doutrina dos afetos”, com a qual era possível associar tons a sentimentos. A intenção de organizar o som sob determinadas regras constitutivas que, nesse caso, é a própria teoria musical, possui a meta de *expressar* significados tanto quanto uma palavra. Tanto a palavra quanto a música são convenções que foram estabelecidas como as *descrições* de determinados fenômenos e corpos naturais, vivos ou não. Vejamos um exemplo: a palavra “casa” é um conjunto de sons organizados (escolheremos o fonema das letras como a unidade mínima), a saber, “c-a-s-a” e serve para descrever o objeto capaz de abrigar seres humanos e favorecer a sobrevivência deles. Sabemos que “casa” significa isso porque *associamos* o som (e a escrita) da palavra ao objeto (inclusive, no português, essa palavra poderia ter sido outra, como “asac”, ignorando, claro, as questões de raiz etimológica, onomatopeias, apropriações de outras línguas etc.).

Porém, temos a questão: como sabemos que uma palavra “casa” é (representa) uma casa? Com a definição do conceito de casa em mente, fazemos uma *comparação* do que vemos com ele e, se o objeto satisfizer um número “*suficiente*” de características condizentes à definição, então o objeto é uma casa (ao ver do agente). É claro que essa definição é dada, em *última instância*, pelos significados paradigmáticos das palavras, embora na prática apenas os utilizamos de forma *pressuposta* e não explícita (por exemplo, não precisamos sempre nos lembrar de que a casa tem *extensão* física. Extensão, nesse caso, é um conceito paradigmático; casa, é um tardio). Esses conceitos paradigmáticos são a base para toda e qualquer expressividade, de modo que é possível falar esses mesmos conceitos por meio de conceitos tardios através de outros sons ou

⁵ É importante ressaltar que, por exemplo, uma linguagem de programação e outras linguagens artificiais, como as da lógica formal, não se preocupam em promover ou mesmo facilitar a comunicação *entre os seres humanos*, que é o sentido que estamos dando a este termo (comunicação) aqui.

mesmo gestos, como “*house*” ou a palavra “casa” em Libras (se quisermos economizar tempo e deixar de ficar sempre dizendo que uma casa possui o conceito paradigmático extensão. Isto é, já está pressuposto que casa tem extensão)⁶. Ou seja, independentemente do idioma, todos os seres humanos *comunicam* esses conceitos paradigmáticos, pois eles são a base que define a *própria interação do homem com o mundo*. Claro, não é possível que o homem seja o que é sem sê-lo *na* realidade em que vive e não poderíamos descrever esse fato sem a linguagem. Por isso, precisamos da linguagem para ter *ciência* de nossa própria existência.

Desse modo, a música nada mais é que um dos diversos *idiomas* existentes. Afinal, cada idioma é um conjunto organizado de sons (ou de sinais, em geral) e, como o objetivo dessa organização é significar, sendo a música um conjunto organizado de sons, ela também é capaz de significar e é, portanto, um idioma (o idioma seria, pois, uma *instância* contingente da linguagem). Trata-se de uma bi implicação, (significar \Leftrightarrow sinais organizados), pois é impossível significar sem a organização de sinais (isto é, a definição) do próprio conceito de significação assim como é impossível organizar sinais fora de um certo aspecto significativo (até mesmo quando fazemos rabiscos em um papel os estamos delimitando em uma forma geométrica com significado, como o retângulo, triângulo, círculo etc.).

Searle (1983) defende que todo *ato de discurso* é baseado num preâmbulo *intencional*. Para ele, qualquer abordagem completa da linguagem requer uma abordagem de como a mente/cérebro relaciona o organismo à realidade (SEARLE, 1983, p. vii). A intencionalidade é nada menos que a nossa capacidade direcional que relaciona estados mentais a objetos ou estados de coisas da realidade. Estados como crenças, desejos e intenções são exemplos disso, como quando acreditamos que algo é o caso ou desejamos que certo evento ocorra. Roger Scruton no seu *Understanding Music* (1983) sustenta, no caso da música, que “*entender música é um caso especial de entendimento intencional*” (SCRUTON, 1983, p. 78). Um ato de discurso e a música têm, portanto, a mesma origem do ponto de vista mental e possuem a mesma estrutura no sentido de estarem organizados sintática e semanticamente.

⁶ John Lyons em seu *Introduction to Theoretical Linguistics* (1968), p. 453, nos define o termo *Hyponomy* (hiponímia) como uma relação entre duas palavras na qual uma tem seu termo “incluso” (ou semanticamente abaixo) de outra. Por exemplo, uma rosa pertence ao grupo mais geral das flores, ainda que nem todas as flores sejam rosas. É claro que, por essa lógica, podemos agora estabelecer uma relação de hiponímia entre conceitos tardios e paradigmáticos, nessa ordem (ex. Toda casa é extensa, mas nem toda extensão é uma casa).

Um fato importante a se destacar é que a música enquanto idioma não teria o papel ingênuo de apenas arbitrar que a sequência de notas “dó-ré-mi”, por exemplo, significa, agora, o mesmo que o som de “casa”. Mais do que isso, os sons organizados da música já informam *por si mesmos*, como uma música relativamente confusa que nos comunica o conceito paradigmático de desordem. Outro fato importante, como já deve ter se evidenciado, é que tais conceitos paradigmáticos não são exatamente listáveis. Alguns exemplos desses conceitos paradigmáticos são: temporalidade, espacialidade, tranquilidade, inquietude, tensão, continuidade etc. Suas principais características, porém, são ser gerais e abstratos, não objetificáveis, e que tenham sido criados (seja em qualquer idioma) a favor da sobrevivência humana (como fruto da evolução). Entendamos por quê.

Segundo Kivy, uma vez que os olhos são nossa melhor arma para sobreviver, a função deles é sempre nos convencer de que estamos lidando com algo realista, sensível, que pode nos machucar, enquanto que os ouvidos nos permitem nos manter em um modo abstrato, *não interpretativo* (KIVY, 1990, p. 5). De fato, é mais fácil ver um rosto na arrumação aleatória das nuvens do que entender uma palavra em um ruído estranho. Como a audição é secundária no quesito sobrevivência, abre, portanto, espaço para um novo quesito, no qual não precisamos tão veemente nos forçar a uma interpretação do fato de modo imediato (com medo da morte), mas teríamos tempo para desenvolvê-la no que depois chamaríamos de uma arte sonora. Do ponto de vista físico, as ondas sonoras são também menos complexas que as da visão (eletromagnéticas), o que nos permite ter um maior controle e criar uma arte sob esses moldes (a arte da pintura dá muito mais opções, ao passo que, hoje em dia, é até fácil dizer que porcos são capazes de criar artes dessa natureza, vide “Pigasso”, enquanto que não damos o mesmo crédito a um cantar de um passarinho).

Então perguntamos: qual a diferença entre a fala (o discurso em geral) e a música? Respondemos: são a mesma coisa do ponto de vista ontológico, mas diferem *funcionalmente*, já que a fala possui um objetivo *pragmático* mais *restrito*, que é o de descrever e produzir no mundo fatos da maneira *mais informativa possível*, como diz Herbert Paul Grice (1913-1988) no seu *Logic and Conversation* (1975), no qual ele analisa algumas regras lógicas e gerais presentes até mesmo na conversação cotidiana. É por essa razão que a grande maioria das palavras são curtas, quando podiam perfeitamente ter sido maiores do que são. Não à toa, inclusive, existem revisões das gramáticas formais que procuram sempre minimizar qualquer trabalho a mais que temos ao nos comunicar, como a retirada de um acento ou a classificação de palavras como “arcaicas” e a eventual

exclusão delas dos dicionários modernos.

A música, por outro lado, é uma forma de expressar as mesmas coisas da linguagem verbal, mas *sem* essa pretensão prática. Esse aspecto, a propósito, é compartilhado pelas artes em geral. Kivy (1990), mencionando Abbé Du Bos (p. 37) nos diz que um dos maiores desejos dos seres humanos é manter a mente ocupada. Portanto, a procura da arte, tanto como criação como representação, nos ocupa para além dos objetos naturais e preferimos até mesmo lidar com emoções desagradáveis (e mesmo essa atitude nos causa prazer pelo simples fato de nos ocupar) do que fazer nada. Isto é, precisamos sempre estimular e exercitar nossa mente. Isso responde a pergunta 3, acerca do porquê continuamos a compor músicas. A música *nomeia* e é capaz de comunicar *todos* os conceitos paradigmáticos e, conseqüentemente, *todos* os conceitos tardios, como qualquer idioma é capaz de fazê-lo (claro que nem todos os idiomas do mundo são suficientemente desenvolvidos para tal, o que pode mudar a qualquer momento, a depender do interesse de seus falantes). Isso responde às perguntas do item 2, acerca de se a música comunica e o que comunica.

III.2 Como a música expressa?

Quando uma música é composta, da mesma maneira que um idioma (e a linguagem verbal em geral), *necessariamente* deve haver um processo de convenção capaz de *descrever* ou *agir* (no caso dos atos de discurso) em relação à realidade, porque a *expressão*, por definição, é sempre o modo de interação do ser humano com o mundo. Como a fala, enquanto expressão verbal, procurou obter resultados práticos e eficientes, acabamos por desenvolvê-la muito mais eficientemente, em termos numéricos, e temos a impressão, *hoje*, de que a fala é mais capaz de expressar um conceito do que a música. Entretanto, assim como as palavras, a música é também um conjunto organizado de sons cujo intuito é, curiosamente, *informar mais* (e, principalmente, de modo *interessante e diferente*, ocupando nossas mentes) do que a simples palavra falada.

É devido a todas as *principais* características da música, como *melodia, harmonia, contraponto e ritmo* (MED, 2017, p. 11), que ela é capaz de expressar mais informações do que a fala ordinária. Ou seja, a música é a fala, no sentido geral da capacidade de comunicar, definida sob vários novos aspectos, como os mencionados, de modo a obtermos uma unidade de comunicação mais informativa. Deixando de lado a música pura, por enquanto, e considerando o canto da palavra “casa”, ela não apenas irá nos

comunicar o conceito de “casa”, mas, através de um *token* (uma instância) dessa palavra na harmonia de várias vozes de um coral, com base em uma certa melodia, em um determinado ritmo, podemos, por exemplo, adquirir conceitos paradigmáticos de “cooperação” (por ouvirmos muitas pessoas trabalhando bem juntas), “felicidade” (porque alguém pode achar que a cooperação deixa a relação entre as pessoas mais feliz), “velocidade” (por pronunciarem a palavra ou muito lentamente ou muito rapidamente em relação à velocidade de emissão de uma conversação cotidiana, por exemplo) ou mesmo de “beleza” (porque as vozes agradam de alguma forma) a partir do mesmo *type* “casa”.

Considerando agora a música pura, que é a restrição que fazemos aqui de modo a evitar justamente a compreensão de conceitos já conhecidos adquiridos através da palavra, mostramos que a música é capaz de comunicar todos os conceitos que nomeamos por palavras porque, como ela surgiu de modo institucional a partir de regras constitutivas, assim como os idiomas, ela representa *necessariamente* um tipo de expressão da relação entre o homem e o mundo, porque *não poderia haver uma organização de sons sem esse objetivo*, pelo menos, tanto quanto desenvolvemos a linguagem e os idiomas para ter ciência da noção de som organizado. Ou seja, não é possível que haja um significado para “sons organizados” sem que tenhamos organizado sons para estabelecer o significado dessa sentença. *A relação entre o ser humano e o mundo só pode ser interpretada como tal após o surgimento de uma linguagem, a qual foi desenvolvida por, no mínimo, este propósito* (o de interpretar a relação entre o ser humano e o mundo, ainda que, obviamente, hoje em dia fazemos isso por meio de conceitos bem mais complexos (tardios) que os paradigmáticos, mas que são frutos desse propósito inicial). Sempre poderá ser feita a pergunta: com base em que regras esse som foi organizado? Essa base utilizará algum aspecto da realidade (desde questões de sobrevivência a questões artísticas) em sua explicação e isso tornará explícita a relação do mundo e o ser humano.

Com isso em mente, resta procurar ou desenvolver o “dicionário” desse idioma musical, de modo que, a partir dos conceitos paradigmáticos, já que a música tem o objetivo de comunicá-los, consigamos enfim desenvolver, como nos idiomas convencionais, um modo de expressar musicalmente conceitos como “casa”. Por que isso ainda não foi feito? Porque, embora isso seja *teoricamente* possível, *esse não é o objetivo da música*. Como vimos, se quisermos um idioma prático, para lidar com coisas práticas tal como residências, usamos os idiomas naturais. Com a música pretendemos apenas permanecer no plano dos conceitos paradigmáticos e, a partir deles, *subjetivarmos* com

nossas próprias experiências (ou imaginando as do compositor) nossos próprios conceitos tardios (como o conceito de casa). Isso, independentemente das três formas que escolhermos para falar da expressão que a música realiza (KIVY, 1990, p. 189), seja *emotiva* (ex. Música feliz), *técnica* (ex. Música em escala de dó maior) ou *fenomenológica* (ex. Música agitada). Talvez seja esse o prazer proporcionado pela música, embora não iremos nos alongar a esse ponto. Mas, encontrar uma forma de obter vários conceitos de uma vez e moldá-los à nossa própria vivência, de modo a nos sentirmos compreendidos e amparados, certamente parece gratificante.

É devido a essa complexidade semântica desse idioma que chamamos de música que não a usamos para nos expressar no dia a dia, porque não é interessante usar tantas ambiguidades se o objetivo é ser compreendido. É devido a essa complexidade também que é difícil tentar estabelecer o que a música pura está “conseguindo” ou “pretendendo” (no caso, como expressões do compositor) comunicar e muitas vezes começam a querer admitir que ela não expressa coisa alguma, o que vimos ser um absurdo: é impossível organizar sons sem que essa atividade queira de algum modo expressar algum aspecto da relação entre o ser humano e o mundo. Em geral, toda ação humana tem o objetivo de promover a própria sobrevivência ao descrever a realidade que o rodeia.

É devido a essa complexidade também que música é normalmente encarada como arte, pois esta tem seu arsenal de problemas de definição⁷. Deste modo, a mesma conjectura aqui presente poderia ser feita sobre pinturas, esculturas, peças de teatro, filmes, danças, enfim, todas as outras manifestações consideradas obras de arte, à medida que cada um é encarado como um fato institucional, organizado por regras, desenvolvido pelo ser humano com o objetivo de expressar suas ideias a partir de vários idiomas. São elas expressões “artísticas” apenas porque não são práticas como as expressões da linguagem natural.

O capítulo 1 inteiro da obra de Kivy (1990) é a resposta para a pergunta: por que (logo) a música? Segundo o autor, dos cinco sentidos, a arte relativa à audição merece toda essa atenção porque, de um lado, a visão nos dá informações “realistas” demais (nosso melhor recurso interpretativo) e, do outro lado, o paladar, o olfato e o tato são rudimentares demais (apenas complementam nossas funções vitais), cabendo à audição o meio termo entre interpretação e não interpretação e um sentido realmente digno para a percepção e produção artística.

⁷ Para mais detalhes sobre os problemas de definição de arte, cf. SOUZA, E. B. (2021). Semelhanças de família e generalização acerca das artes (Maurice Mandelbaum). *Rapsódia*, 1(15), 199-227.

Para fechar o tópico sobre expressividade, vamos ver na prática como Cooke define o caráter expressivo de certas escalas musicais presentes no decorrer de uma obra. Primeiro, devemos nos lembrar da teoria musical (MED, 2017 p. 85) que uma escala é uma sequência de notas (uma melodia) espaçadas por tons e semitons, a depender se se trata de uma escala maior ou menor. Inclusive, há um “sistema geral” que indica que as escalas maiores expressam emoções boas e a menor, ruins, como felicidade e tristeza, respectivamente (COOKE, 1959, p.50). A escala *diatônica* tem sete graus e o oitavo já é a repetição da mesma nota do primeiro, chamada de nota fundamental ou tônica. Há também a escala *cromática* formada por doze notas separadas por semitons (como ir usando cada uma das teclas brancas e pretas de um piano, melodicamente), a qual usa esses sete graus mais algumas subdivisões entre maiores e menores. Para cada nota, Cooke atribui uma função básica expressiva.

As doze notas e funções são (Id. *Ibidem*, p. 89-90):

1. *Tônica*: Emoção neutra e/ou contexto de finalidade;
2. *Supertônica*.
 - Segunda menor: angústia sem ânimo e/ou contexto de finalidade;
 - Segunda maior: saudade prazerosa e/ou contexto de finalidade;
3. *Mediante*.
 - Terça menor: aceitação estoica e/ou tragédia;
 - Terça maior: alegria;
4. *Subdominante*.
 - Quarta justa: sentimento de pena ou tristeza;
 - Quarta aumentada: diabólica e forças hostis;
5. *Dominante*: Emoção neutra e intermediação;
6. *Superdominante*.
 - Sexta menor: angústia ativa e contexto de fluxo;
 - Sexta maior: saudade prazerosa e contexto de fluxo;
7. *Sensível ou Subtônica*
 - Sétima menor: lamentação e tristeza.
 - Sétima maior: saudade violenta, aspiração e contexto de finalidade.

Segundo Cooke, existem 16 escalas fundamentais que expressam especificamente

um conceito paradigmático (uma emoção em seu aspecto geral, independentemente de quem sente) e ele as classifica como os *termos básicos do vocabulário musical* (traduzidos do inglês por nós):

Crescente 1-2-3-4-5 (maior): crescer da tônica para a dominante pela terça maior (intervalo entre duas notas formado por dois tons) é expressar uma extrovertida, ativa e assertiva emoção de alegria (Id. *Ibidem.* p. 115).

Segundo o autor, inclusive, há escalas sinônimas, como as palavras da linguagem natural. Seguindo sua classificação:

Crescente 5-1-2-3 (maior): pular da dominante para a tônica, e então para a terça maior, com ou sem a segunda intermediária, é igualmente expressiva de uma extrovertida emoção de alegria (Id. *Ibidem.* p. 119).

Crescente 1-2-3-4-5 (menor): ao substituirmos a terça maior pela terça maior, devemos esperar encontrar a frase resultante expressiva de um extrovertido sentimento de dor, uma asserção de lamento, reclamação, um protesto contra o azar (Id. *Ibidem.* p. 122).

Crescente 5-1-2-3 (menor): a versão menor expressa pura tragédia, ao focar na terça menor. E mover-se para cima firmemente e decisivamente da dominante inferior, pela tônica, para a terça maior, fornece uma grande sensação de coragem, na qual se tem ciência da existência da tragédia e pula para em direção a ela (para cima dela) (Id. *Ibidem.* p. 124-125).

Descendente 5-4-3-2-1 (maior): se diminuir em altura é expressar uma emoção eminente (para dentro do ouvinte), diminuir da dominante superior para o ponto de repouso, a tônica, pela terça maior, naturalmente comunicará uma sensação de experienciar alegria passivamente, isto é, aceitando ou bem recebendo bênçãos, alívio, consolação, resseguro ou completude, junto com uma sensação de “ter chegado em casa” (Id. *Ibidem.* p. 130).

Descendente 5-4-3-2-1 (menor): substituindo a menor na terça maior na progressão descendente, temos uma frase que vem sendo muito usada para expressar uma emoção dolorosa “eminente”, em um contexto de finalidade: aceitação ou cessão ao luto; desencorajamento e depressão; sofrimento passivo; e o desespero conectado com a morte (Id. *Ibidem.* p. 133).

1-2-3-2-1 (menor): basear um tema na tônica, apenas se afastando até a terça menor, e retornando imediatamente, é “olhar o lado negro das coisas” em um contexto de imobilidade, nem crescendo ao protesto, nem voltando atrás à aceitação. (Id. *Ibidem.* p. 140).

5-6-5 (maior): a sexta maior é frequentemente usada como uma pedrabase melódica na ascensão da dominante para a tônica, no caso qual sua

identidade expressiva é mesclada em um padrão geral com a “otimista” sétima maior (...) e o efeito é de uma simples asserção de alegria (Id. Ibidem. p. 143).

5-6-5 (menor): a principal e quase única função expressiva da sexta menor é agir como uma ponte na dominante, dando um efeito de uma explosão de angústia. (Id. Ibidem. p. 146)

O autor também destaca que algumas escalas poderiam servir para expressar conceitos bem específicos, embora isso vá de encontro à regra geral de expressar apenas emoções básicas:

1-2-3-4-5-6-5 (maior): é quase sempre aplicado para expressar a inocência e pureza dos anjos e crianças ou algum fenômeno natural que possui as mesmas qualidades nos olhos do homem (Id. Ibidem. p. 153-154).

1-2-3-4-5-6-5 (menor): a versão menor (...) claramente expressa uma poderosa asserção de infelicidade fundamental – o “protesto” de 1-3-5 estendido para a “angústia” de 5-6-5 (Id. Ibidem. p. 156).

8-7-6-5 (maior): descer da tônica para a dominante, passando pela sétima e sexta maior otimistas, é expressar uma eminente emoção de alegria, uma aceitação ou boa recepção de conforto, consolação ou completude (Id. Ibidem. p. 159).

8-7-6-5 (menor): descer da tônica para a dominante, passando pela “triste” sétima menor e “angustiante” sexta menor, é claramente expressar uma eminente emoção dolorosa, uma aceitação de ou cessão ao luto; sofrimento passivo; e o desespero conectado com a morte (Id. Ibidem. p. 162-163).

Nos limitaremos aqui apenas a esses treze termos, os quais já nos dão uma boa base para entender a intenção de Cooke para compor um dicionário musical. Segundo ele, vários compositores utilizam essas mesmas “palavras” para expressar os mesmos sentimentos descritos ou emoções muito similares, o que é embasado não apenas no depoimento dos próprios compositores (que normalmente não se conheciam) como também na letra que acompanha esses trechos (quando é o caso de uma música não instrumental), o que, naturalmente, pode ter influenciado algumas crenças de Cooke durante sua classificação. Claro que a música pura revela um desafio ainda maior para esse dicionário, e alguns testes práticos revelaram que ouvintes não concordavam sempre com essas expressões, tanto os de ouvido treinado como os demais.

Apesar das justificativas metafóricas, essas expressões musicais não seriam, no fim das contas, tão intuitivas quanto Cooke pensou? E, afinal, o quanto poderíamos simplesmente passar a lecionar música com base nessa doutrina da mesma forma que ensinamos para as crianças que aprendem as palavras e seus significados sem questioná-

los? Em outras palavras, seria interessante *impor* essa intuição às próximas gerações de músicos e apreciadores da arte sonora?

IV. Epistemologia: o que podemos saber ao ouvir uma música?

Considerando a música constituída pela ontologia de um fato institucional e que ela, assim como a linguagem natural, é apenas uma forma de se expressar, podemos afirmar que é possível que adquiramos a compreensão de conceitos paradigmáticos *apenas por ouvir* a música, *mesmo que nunca tenhamos* adquirido tais conceitos através de palavras. Ou seja, uma vez que a música e a palavra ensinam através dos seus significados convencionais, podemos tanto *aprender* a partir da palavra como da música. Isso também completa a resposta da pergunta 3, pois é essa uma função adicional para a sociedade e mais uma razão para produzir música.

Quando nos baseamos nas nossas habilidades inatas para formar os conceitos paradigmáticos, por exemplo, ao vermos um cágado e o chamamos de “lento” (porque andamos mais rápido que ele), poderíamos também ter ouvido uma determinada música sem nunca ter visto um cágado ou qualquer outra coisa (uma lesma, um senhor de muita idade tentando se locomover ou um carro sem força de partida) que nos ensinasse um dia o conceito de “lentidão” e, ao compararmos essa música, por exemplo, com a velocidade em que falamos naturalmente, poderíamos conviver com e *aprender* o conceito de lentidão.

É por isso que podemos dizer que uma música é triste, doce ou apreensiva, pois tanto as nossas palavras que nomeiam essas sensações como a música compartilham *uma mesma origem* de conceitos, que é a interação das nossas habilidades inatas com o mundo, o que promove a criação dos conceitos paradigmáticos. Qual idioma⁸ usar, fica a escolha do falante e, claro, do consenso social. Portanto, a música possui um aspecto epistemológico tanto quanto qualquer fonte de aprendizagem conceitual.

Da mesma forma que aprendemos o significado de uma palavra nova, porque sabemos significados prévios que a definem, com a ajuda do léxico musical que Cooke (1959) tentou criar, por exemplo, podemos aprender conceitos novos com os quais nunca

⁸ Em sumário, podemos definir em graus de importância que: (I) temos a linguagem que dá condições à criação de um (II) idioma em particular (português, inglês ou mesmo a música) que possui propósitos de (III) comunicação, como definido na nota de rodapé 4, os quais podem ser expressos pelo (IV) discurso em geral, o qual pode assumir a forma da (V) fala verbal, escrita, gestual, artística (pintura, dança, musical) ou até do silêncio.

tivemos contato pela linguagem natural. Um exemplo clássico é uma marcha de guerra, que nos contagia e nos faz entender, *em certa medida*, isto é, a partir de um conceito paradigmático, como é ir em direção ao inimigo incessantemente, pois, enquanto a música não para e segue um mesmo ritmo, normalmente sem muitas variações de tons, aprendemos o conceito paradigmático de “*constância*” e como é andar para frente sem hesitação, com coragem, e que esse é o objetivo de um soldado, a saber, enfrentar a adversidade independentemente das consequências (a morte). O rufar das caixas e o marchar dos soldados compartilham uma origem comum, a compreensão do significado de “*avançar*”!

V. Conclusão

A música é, portanto, apenas um modo diferente de se expressar, em contraste com as linguagens naturais. Diante de várias razões, desde o tédio humano a uma afeição pelo extraordinário, desenvolveu-se a arte da música para atingir um novo patamar no que diz respeito à comunicação. A música é, pois, capaz de comunicar muito pouco, a saber, alguns conceitos paradigmáticos, mas de um jeito sublime e marcante. Digamos que, se há um pouco a ser dito, nada melhor que dizê-lo da maneira mais encantadora possível. Em outras palavras, a música sacrifica *conteúdo* a favor da *forma*.

Também vimos que é possível distinguir, dentre as disciplinas filosóficas, três dimensões que nos permitem visualizar com clareza a constituição desse fato institucional o qual chamamos de música, tal como a linguagem em geral. Tal fato seria sua *ontologia*; seu caráter linguístico revela sua *expressividade*; e, finalmente, seu caráter *epistemológico* estabelece a sua importância social e científica à humanidade.

Referências

- ANDRADE, L. F. L. A semelhança da música com a linguagem segundo Theodor Adorno: sentidos diferentes do conceito a partir da música tradicional e da nova música: **Cadernos De Filosofia Alemã: Crítica E Modernidade**, v. 26, n. 3, p. 13-26, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-9800.v26i3p13-26>.
- SOUZA, E. B. Semelhanças de família e generalização acerca das artes (Maurice Mandelbaum). **Rapsódia**, v.1, n. 15, p. 199-227, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-9772.i15p199-227>.
- SOUZA, E. B. Metamelopeia: o som como fonte de conhecimento. **PROBLEMATA: International Journal of Philosophy**, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.7443/problemata.v11i1.50188>
- COOKE, D. (1959) **The Language of Music**. Ed. Oxford University Press, New York,

2001

GRICE, H. P. *Logic and Conversation*. **William James Lectures**, delivered at Harvard University in 1967, and to be published by Harvard University Press. Copyright by II. Paul Grice, 1975.

KANIA, A., “The Philosophy of Music”, **The Stanford Encyclopedia of Philosophy** (Fall 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.), Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/music/>>. Acesso em: 15 dez. 2022.

KANIA, A.; GRACYK, T. **The Routledge Companion to Philosophy and Music**. Ed. Routledge Taylor & Francis Group. New York, 2011.

KIVY, P. **Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience**. Ed. Cornell University Press, 1990.

LOPES, A. J. Afinal, que quer a música?. *Estud. psicanal.*, Belo Horizonte, n. 29, p. 73-82, set. 2006. Disponível em:

<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372006000100011&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 15 dez. 2022.

LYONS, J. **Introduction to Theoretical Linguistics**. Cambridge University Press, Cambridge, 1968.

MED, B. **Teoria da Música**. Ed. Musimed. 5 ed. Brasília, 2017.

SEARLE, J. R. **Speech Acts**. Ed. Cambridge University Press, New York, 1969.

SEARLE, J. R. **Intentionality**. Ed. Cambridge University Press, New York, 1983.

Recebido em: 15/12/22

Aprovado em: 21/07/23