

**ABSTRACT:** The present article has as theme the relationships between music and language. In its development, we talk about three usual conceptions on the music: a first one that determines it as a code, one second that conceives it as expression instrument, and a third, which see the music as a reflection phenomenon about the truth. Treating the theme in that way, we introduced ourselves in the subject of the interpretation and significance of the musical phenomenon, adopting the position that music can be understood as a textual gender, nevertheless possess an autonomous character.

**RESUMO:** O presente artigo tem como tema as relações entre música e linguagem. Em seu desenvolvimento, abordamos três concepções usuais sobre a música, quais sejam: uma primeira, que a determina como um código, uma segunda, que a concebe como instrumento de expressão, e uma terceira, segundo a qual a música é um fenômeno de reflexão sobre a verdade. Ao fazermos esse tipo de abordagem, nos inserimos na questão da interpretação e significação do fenômeno musical, adotando a posição de que a música pode ser compreendida com um gênero textual, não obstante possua um caráter autônomo.

## A MÚSICA E A DIVERSIDADE DOS GÊNEROS TEXTUAIS

**José Eduardo Costa Silva**

Esta exposição tem como tema as relações entre música e linguagem. Reflito especificamente sobre as maneiras usuais como interagimos com a obra musical. Uso o verbo “interagir” porque parto do princípio de que, quando nos situamos no universo das obras de arte, agimos sobre elas, da mesma forma que elas agem sobre nós. Uma obra de arte não existe sem seu leitor, mas um leitor só pode ser concebido com tal se se coloca na condição de apreender o que a obra revela.

Divido a exposição em três partes. Em primeiro lugar, abordo algumas idéias que permitem determinar que a música é um código. Em seguida, discuto a noção comum de que a música é um instrumento de expressão. Por fim, teço considerações sobre as relações entre música, linguagem e verdade.

### A música como código

A noção de que a música é um código é historicamente aceita. O primeiro critério de análise de uma obra musical é justamente a identificação do idioma em que ela está escrita. Compreender uma obra musical através de seu idioma é, sobretudo, decifrar as regras que a estruturam em uma unidade orgânica. Em outros termos, compreender uma obra musical através de seu idioma é decifrar seu código. Assim, os manuais de história da música estabelecem uma

linha cronológica de desenvolvimento dos idiomas musicais.

O primeiro foi o *modal*. Ele vigora desde as mais antigas civilizações. É comum aos povos do Ocidente e do Oriente, bem como às diversas tribos e etnias. É também o idioma em que estão estruturadas as obras da tradição folclórica, assim como o canto gregoriano. O segundo foi o *tonal*. A maior parte das obras atuais está escrita nesse idioma, que se desenvolveu no século XVI, para alcançar sua consolidação e apogeu nos séculos XVIII e XIX. O idioma tonal abrange a quase totalidade das obras dos períodos renascentista, barroco, clássico, romântico e pós-romântico. A partir do final do século XIX e durante o século XX, desenvolveram-se os dois idiomas mais recentes: o *atonal* e o *elemental*. As obras escritas nesses idiomas não possuem grande aceitação popular, mas, nem por isso, causam o estranhamento que causavam no início do século passado. Isto ocorre porque muitos dos elementos desses idiomas já estão incorporados à música que ouvimos cotidianamente.

Extrapolando os limites desta exposição explicar os elementos que estruturam os idiomas musicais. Isto é tarefa para um curso completo de música. No entanto, detenho-me aqui em um aspecto, com o qual, consciente ou inconscientemente, usualmente lidamos. Refiro-me à percepção do tempo. O filósofo Immanuel Kant, em seu texto *Do esquematismo dos conceitos puros do entendimento* (1999, p. 144-149), foi quem primeiro chamou a atenção para o papel da intuição tempo/espaço, no que concerne à construção de nossos esquemas de significação. Segundo Kant, todas as nossas percepções organizam-se necessariamente em formas compreensíveis, a partir da capacidade que temos de situá-las no tempo e no espaço. É fácil entender o que Kant diz quando ouvimos música, pois existe uma correspondência explícita entre os idiomas musicais e nossas percepções do tempo. O músico, compositor e pensador H. J. Koellreutter (1988, aulas 2/10) elaborou um esquema pelo qual visualizamos tal correspondência. De acordo com ele:

- ao idioma modal corresponde a percepção circular do tempo;
- ao idioma tonal correspondem as percepções circular e linear do tempo;
- ao idioma atonal correspondem as percepções circular, linear e gestáltica do tempo;
- ao idioma elemental corresponde a percepção relativa do tempo.

A associação entre idiomas musicais e percepção do tempo permite inferir que a música nos coloca diante daquilo que é fundamental em nossa relação com o mundo dos fenômenos, a saber, a maneira imediata pela qual interagimos com eles. Assim, por exemplo, podemos dizer que:

- quando ouvimos uma música escrita no idioma modal, nos inserimos no mesmo tipo de experiência perceptiva que nos leva a significar o retorno cíclico das estações do ano, a alternância entre o dia e a noite, ou mesmo o retorno cíclico de nossos estados existenciais;
- quando ouvimos uma música escrita no idioma tonal, nos inserimos no mesmo tipo de experiência perceptiva que nos leva a significar a sucessão de fatos de nossas próprias vidas;
- quando ouvimos uma música escrita no idioma atonal, vivenciamos as rupturas na ordem “natural dos fatos”;
- quando ouvimos uma música escrita no idioma elemental, vivenciamos esteticamente a relatividade dos fenômenos, tal qual a física contemporânea investiga.

Em síntese, a associação entre idiomas musicais e percepção do tempo deixa em aberto todo um campo de estudos de ordem epistemológica, pedagógica e psicológica. Por outro lado, limitando-nos especificamente ao entendimento da música, devemos considerar que, para a estruturação temporal/espacial de uma obra musical, convergem as regras codificadoras da obra.

## A música como expressão

O senso comum consagrou a noção de que a música é um instrumento de expressão. Parece não haver dúvidas de que, através dela, expressamos uma série de significados convencionados. Muitos desses significados estão sistematizados no conjunto das teorias musicais convencionalistas. Isto é histórico. Por exemplo, os pitagóricos (séc. VI a.C.) acreditavam que a música expressava a ordem cósmica circular, uma vez que concebiam os números como entidades sonoras. Sócrates, Platão e Aristóteles acreditavam que a mimese musical expressava diretamente os estados da alma, tal qual prescrevia a teoria do Phatos grego. Os teóricos medievais combinaram, em certo sentido, estas duas concepções. Todavia, correspondem à nossa experiência recente as formulações dos teóricos do período barroco sobre a expressividade da música.

A primeira das formulações está concatenada com o que chamamos *teoria dos afetos*. Não nos referimos aqui a uma teoria, propriamente, mas a um conjunto de convenções de códigos compartilhados por teóricos e compositores. O que sustenta tais convenções é a concepção de que as estruturas musicais que reconhecemos, conscientemente ou não, estão associadas, através da *expectativa*, aos nossos sentimentos e estados emocionais. Em outros termos, tal concepção pode ser sintetizada pelo jargão barroco: *A música diz o que as palavras não dizem*. A lista de filósofos, músicos e tratadistas que aderiram a esta concepção é extensa. Citamos, a título de exemplo, Descartes, Rousseau, Luís Álvares Pinto, J. S. Bach, Manoel Dias de Oliveira.

O musicólogo e teórico Roger Cotte elaborou um quadro sintético de tais convenções, que aqui reproduzimos:

### Possíveis relações entre afetos e tonalidades

Ut Maior: alegre e guerreiro, inocência, luz	Ut menor: escuro e triste, lamentos
Ré Maior: alegre e muito guerreiro, triunfo	Ré menor: grave e devoto, opressão
Mi bemol Maior: cruel e duro; recolhimento	Mi bemol menor: medonho, horrível, ansiedade
Mi Maior: brigão e gritante, alegria incompleta	Mi menor: efeminado, amoroso, queixoso
Fá Maior: furioso, arrebatado; pastoril	Fá menor: escuro, lamentoso, dor
Sol Maior: suavemente alegre, idílio	Sol menor: sério e magnífico, mal-estar
Lá Maior: alegre e campestre, juvenil	Lá menor: terno e lamentoso, feminino
Si bemol Maior: magnífico, alegre, esperança	Si bemol menor: escuro, terrível, suicídio
Si Maior: duro e lamentoso	Si menor: solitário e melancólico, paciência

(COTTE, 1988)

Naturalmente, uma tal teoria só pode ser validada na concepção estrita de que *linguagem é convenção*. Destarte, ela possui um limite histórico e é compreendida em sua totalidade justamente por aqueles que estabeleceram a convenção. Poderíamos dizer que a *teoria dos afetos* é uma experiência estética inteiramente perdida, não fosse sua aplicação na análise das obras do período barroco, clássico, romântico e, sobretudo, pelo fato de que podemos considerá-la quando interpretamos e executamos tais obras. É isto que os músicos da *Performance Musical Histórica* fazem.

A falibilidade da *teoria dos afetos* nos remete diretamente ao problema da referência da linguagem. *Dizer que a música é uma linguagem que diz o que as palavras não dizem é o mesmo que dizer que a música diz o indizível*. A que forma objetiva a música se refere? Qual, por exemplo, é a forma do amor ou do ódio? Os barrocos não desconheciam tal problema e tentaram solucioná-lo através do que aqui chamo de *concepção retórica da música*. Penso que esta concepção é a que está mais arraigada ao nosso hábito de ouvir música, posto que ela associa profundamente música e linguagem

verbal. Pensem em frases comuns de um ouvinte despreocupado de nossos dias: “Esta música não me diz nada!”; “Você não entende esta música porque ela não é de seu tempo!”; “Esta música fala de coisas que estão guardadas em mim!” De onde vem a idéia de que a música fala? O tratadista barroco Johann Mattheson (apud PERSONE, 1990, p. 30-37) sintetizou os pontos fundamentais da associação entre música e linguagem verbal. De acordo com ele, uma obra musical deveria conter a seguinte estrutura:

## Princípios da obra musical

Inventio – Invenção e escolha do material sonoro a ser trabalhado
Dispositio – associação direta entre a oratória clássica e a música
Elaboratio – expressa a dosagem, em termos de proporção entre razão e emoção, do material disposto
Decoratio – ornamentação; elemento fundamental para a caracterização dos afetos

Fonte: Tratado: Der Vollkomene Caepeel-meister (Johann Mattheson – 1739)

## Estrutura do Dispositio

Oratória	Música
Introdução	Exordium – apresentação da idéia discursiva
Narração	Narratio – relato ou desenvolvimento
Discurso	Propositio – campo de significação
Corroboração	Confirmatio – em alteridade com a confutatio
Confutação	Confutatio – em alteridade com a confirmatio
Conclusão	Peroratio – material conclusivo

Fonte: Tratado: Der Vollkomene Caepeel-meister (Johann Mattheson – 1739)

O esquema barroco chegou à modernidade em forma bastante simplificada:

Linguagem Verbal	Linguagem Musical
Palavras formam semifrases	Incisos formam semifrases
Semifrases formam frases	Semifrases formam frases
Frases formam períodos	Frases formam períodos
Períodos completam textos	Períodos completam partes ou seções
Textos completam a obra	Partes ou seções completam a obra

(VALLE, 1986)

De fato, a *concepção retórica da música* degenerou em função de uma outra, segundo a qual *a música expressa imagens*. O músico e teórico Nikolaus Harnoncourt (1982, p. 115) diz que, até o século XVIII, a música falou, e que, do século XIX em diante, a música pinta. Ele alude ao fato de que, nas sociedades contemporâneas, a percepção auditiva cede cada vez mais espaço à percepção visual. As transformações dos idiomas musicais corroboram esta idéia. A incidência da música atonal e elemental no cinema é um exemplo disto.

Mas o que propriamente a música expressa em termos de significabilidade? A meu ver, as teses convencionalistas são insuficientes para responder a tal questão. Elas, no máximo, nos permitem supor que a música funcione como um suporte necessário de significação para as linguagens que contêm imagens. Sobre isto, basta pensar no valor da entonação e das inflexões vocais no que concerne ao significado que damos às coisas que dizemos.

## Música, linguagem e verdade

No início desta exposição, disse que adoto o princípio de que, quando nos situamos no

universo das obras de arte, agimos sobre elas, da mesma forma que elas agem sobre nós. Quero com isto declarar que estou inserido na linha de pensamento elaborada por Martin Heidegger, isto é, entendo que as obras de arte são um fenômeno ontológico, que se oferece à interpretação. Explicar esta linha de pensamento é tarefa complexa e extrapola os limites propostos. Por isso, permaneço fiel à idéia de descrever as formas mais usuais pelas quais nos relacionamos com a música. Em um primeiro momento, relatei a fruição musical às nossas percepções de tempo e espaço. Em seguida, fiz referência à tradicional associação entre os discursos musical e verbal. Concluindo pela insuficiência das teses convencionalistas, no que tange a responder à questão sobre o que a música diz, encerro esta exposição com uma breve reflexão sobre o tema música, linguagem e verdade. Como artifício de exposição, faço uma paródia do texto *A origem da obra de arte*, de Martin Heidegger (1977).

Perguntamos primeiro: o que é música? Esta pergunta é realmente necessária? Ouvimos música a todo momento, inserimo-la em nossos fazeres corriqueiros, assim como em nossos rituais. Ensinamos música nas escolas. Criamos métodos para o ensino de música. Multiplicamos teorias sobre ela. É possível dizer que todos têm uma idéia sobre a música. E mais, ninguém se esquivava em apontar-lhe uma finalidade. Há música para dançar, pensar, rezar e relaxar. Há música para o amor e para a guerra. Há música para todos os gostos. Há música, inclusive, para todas as classes sociais. Mas até a que ponto avançamos em relação à sua definição trivial? A música é uma combinação de sons. Disso não duvida o mais ortodoxo dos teóricos, ou o mais cínico relativista.

Beethoven combina os sons. Beethoven é músico. Os sons combinados por Beethoven são registrados e ordenados em uma partitura. Eles têm uma proveniência reconhecida. Podem vir de um violoncelo, de um violino, da voz humana ou de qualquer outro instrumento. Ninguém duvida de que Beethoven seja músico. E assim o nomeiam. O mecânico do caminhão Mercedes-Benz combina os sons. Então o mecânico é músico? Os sons combinados pelo mecânico são registrados e ordenados na nota fiscal do consumidor. Eles têm uma proveniência reconhecida. Podem vir de um cilindro, de um carburador, ou mesmo das pastilhas do freio. O mecânico sabe a música que está no caminhão. Uma simples alteração na qualidade ou na ordem dos sons denuncia que há algo errado com o caminhão. Mas todos estão certos em dizer que o mecânico não é músico. E por isso não o nomeiam músico. No fundo, todos sabemos o que é música, e, por conseguinte, sabemos quem é o músico. O músico é aquele que faz a música. E música é o que é produzido pelo músico. Mas em nome de que nomeamos o músico e a música? Graças a um terceiro, a saber: graças à noção que possuímos a respeito da música; graças ao ser-música da música. Mas o que é o ser-música da música? Estamos em um círculo.

Tentemos, pois, considerar a música em seu significado de ser obra de arte. A música, como as outras obras de arte, é um local onde acontece a verdade de um ser, que faz-se obra em um ente. Reparem, *a verdade é um acontecimento*! Ela, a verdade, como diz Heidegger, “não está nas estrelas” ou no sujeito. Imaginemos tal acontecimento.

Estamos sentados em um sofá lendo um livro de filosofia e lá fora passa um caminhão. Como sabemos que se trata de um caminhão? Nós nem o vimos, estávamos distraídos lendo o livro. Ora, a resposta é óbvia: por causa do som. Em que pensamos imediatamente quando ouvimos os sons do caminhão? Nos sons ou no próprio caminhão? Certamente, no caminhão. Vocês já ouviram alguém dizer que na rua passam os sons do caminhão, ou mesmo que sobre as nuvens voam os sons de um avião? Imaginemos, ainda, que morássemos na avenida Afonso Pena. Lá, como sabemos, passam veículos de várias espécies e marcas. Assim, sentados no sofá, não distinguimos imediatamente os sons em sua individualidade, por isso usamos de uma palavra indeterminada para nos referirmos a eles. Falamos, simplesmente, que o “barulho” lá fora está insuportável. E, aos poucos, mesmo irritados, distinguimos os sons dos veículos. Mas pensamos nos veículos, e não nos seus sons. Pensamos no caminhão útil que leva mercadorias

de um lugar ao outro. Pensamos na fumaça do caminhão e no meio ambiente. Imaginamos o motorista do caminhão, e mesmo a namorada que provavelmente conheceu em alguma estrada. Mas esquecemos os sons da caminhão. Eles se misturam ao conjunto de significados que envolvem o caminhão.

Pensemos então em uma outra situação. Estamos distraídos, sentados em um sofá lendo um livro de filosofia, e um vizinho resolve ouvir música. Ouvimos imediatamente os sons graves que iniciaram aquela música. Teríamos ficado espantados com aqueles sons? Não sabíamos de que música se tratava. Mas pudemos pensar imediatamente na gravidade dos sons graves que iniciaram aquela música. E depois daqueles sons vieram outros. E, com eles, *um mundo* de significados se descortinou. Soubemos a luz de cada som, pois, ali, onde era a música, os sons eram mais sons. E o pensamento ficou em festa. Nós nos embriagamos na festa do pensamento. E existimos em obscuridade e clareza. Adivinhamos a proveniência dos sons. Soubemos a maciez da madeira e a dureza dos metais. Soubemos a tensão da crina dos arcos e as arcadas decididas dos músicos. Na festa do pensamento, nossas intuições souberam mais.

Ouvimos a matéria da música. Ouvimos os sons no ouvir mais amplo. Descobrimos que a matéria da música não é apenas o som, mas também o silêncio que ele insinua. Descobrimos a *Physis* da música. Ouvimos a possibilidade de a matéria ser todas as formas. Ouvimos a liberdade do ser que estava ocultada. Isto aconteceu porque, na música, não houve uma síntese completa entre matéria e forma. Diferentemente, na música houve um combate dialético entre matéria e forma. E esse combate abriu uma fenda temporal em nossa percepção. E, nessa fenda, um ser pôs-se em obra e revelou a verdade de um ente.

Um ser pôs-se em obra na música e fez acontecer a verdade. A verdade revelou que a matéria e a forma não se esgotam em sua instrumentalidade. A verdade aconteceu na forma da dupla ocultação do ente. Os sons enquanto sons teimaram em ocultar-se naquilo a que se referiam: aos entes em sua finalidade. Mas, nesse ocultar, revelaram-se enquanto *Physis*, o ser em potencial. Os sons em movimento revelaram-se pouco a pouco como partes de uma obra cuja totalidade buscaram ocultar. Mas, ao ocultar a totalidade, deram ao nosso testemunho a certeza de existirem em totalidade. A verdade aconteceu como a dupla ocultação. A verdade aconteceu como inverdade e revelou a essência poética da música.

O acontecimento da verdade tornou a música estranha às meras coisas. A música que invadiu o apartamento soou estranha a tudo o que nele estava. Soou estranha ao sofá, ao livro de filosofia e a nós mesmos. Por ser estranha a todas as outras coisas, ela pareceu ser em si mesma. O ser em si mesma da música nos subtraiu ao conforto da convivência familiar com as meras coisas. O sofá, que considerávamos uma extensão útil de nosso corpo, pareceu ser mais sofá na presença estranha da música. O conteúdo do livro de filosofia, que considerávamos uma extensão útil de nosso pensamento, pareceu mais pensante na presença estranha da música. A música, como diria Nietzsche, transformou o filósofo no poeta ingênuo. A música denunciou a familiaridade das meras coisas e da linguagem das meras coisas. A música nos convidou a pensar o impensado: o ser ofuscado pela familiaridade dos entes. A música instituiu-se como o falar primeiro, que diz o que a linguagem das meras coisas não diz.

Tem razão Gerard Behague (1986), ao referir-se à obra *Amazonas*, de Villa-Lobos: “Não é conhecendo o Amazonas que conheceremos a música de Villa-Lobos, mas, ao contrário, é por conhecermos a música de Villa-Lobos que sabemos o que o Amazonas é.” Penso, em síntese, que a música não se refere a coisa alguma, mas, através da experiência que temos com ela, aprendemos a dizer, sempre de uma maneira inovadora, o ser de cada coisa. E isto se estende às artes em geral. A meu ver, elas renovam a linguagem comum.

## REFERÊNCIAS

BEHAGUE, Gerard. *La musica em América Latina – una introducción*. CA: Monte Avila Editores, 1986.

COTTE, Roger J. V. *Música e simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1988.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons – caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1982.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Valério Rohden e Ude Baldur Moosburger – Col. Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

KOELLREUTER, H. J. *Introdução à estética relativista do impreciso e do paradoxal – resumo de aulas*. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 1988.

PERSONE, Pedro. *Cadernos de estudo – análise musical 4*. São Paulo: UNICAMP, 1990.

VALLE, José Nilo; ADAM, Joselir N. G. *Linguagem e estruturação musical*. 3.ed. Curitiba: Imp. Cacique, 1986.

### **Autor:**

**José Eduardo Costa Silva** é professor de Alaúde e Estética na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais.

e-mail: zed2004@terra.com.br