

Crítica a uma concepção referencialista de linguagem sobre música, na perspectiva da pragmática wittgensteiniana.

José Estevão Moreira

UNIRIO – estevaomoreira@gmail.com

Resumo: A concepção referencialista de linguagem representa um tipo de linguagem que se constitui como autônoma na relação pensamento-mundo, com status de inequívoca. Como observa Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas* (1953), a concepção referencialista de linguagem se baseia no princípio fundacional de que seria capaz de se referir, denominar e mostrar os objetos do mundo. Neste artigo são apresentados e problematizados alguns exemplos de uma concepção referencialista de linguagem na música através da obra de Luiz Heitor Corrêa Azevedo, intitulada "Escalas, Ritmo e Melodia na Música dos Índios Brasileiros" (1938). Na educação musical e na linguagem sobre música de um modo geral, podemos problematizar a concepção referencialista de linguagem como aquela que se baseia no princípio de que os conceitos musicais "corretos" são parte do mundo e seriam independentes das práticas linguageiras contextualizadas, evidenciadas na pragmática wittgensteiniana, a partir dos conceitos de jogos de linguagem e formas de vida.

Palavras-Chave: Wittgenstein, pragmática, linguagem sobre música, educação musical, etnomusicologia.

Critical to the referential concept of language about music, on the view of wittgensteinian pragmatic

Abstract: The referential concept of language represents a type of language that is constituted as autonomous in thought-world relationship, with unequivocal status. As observed by Wittgenstein in the *Philosophical Investigations* (1953), the referential concept of language is based on the foundational principle that would be able to refer, nominate, and show the objects of the world. This paper presents and discusses some examples of referential concept of language about music through the work of Luiz Heitor Correa Azevedo, entitled "Scales, Rhythm and Melody in the Music of the Brazilian Indians" (1938). In music education and language about music in general, we may problematize the referential concept of language as based on the principle that the one for which the "right" musical concepts are part of the world and would be independent of language practices in context, as evidenced in the wittgensteinian pragmatics, as for the concepts of language games and form of life.

Keywords: Wittgenstein, pragmatic, language about music, music education, ethnomusicology

1. Introdução – A concepção agostiniana de linguagem, segundo Wittgenstein

Para abordar esta concepção, adotarei neste trabalho a perspectiva da pragmática wittgensteiniana de linguagem, desenvolvida nas *Investigações Filosóficas* (1953). Ludwig Wittgenstein (1889-1951) abre as *Investigações* fazendo uma crítica à concepção de linguagem de Santo Agostinho – para quem os nomes designam coisas do mundo –, denominando de “concepção agostiniana de linguagem”, um tipo de linguagem que tem como verdade que as significações seriam agregadas às palavras, que possuiriam assim valores absolutos. Uma linguagem fundamentada na concepção agostiniana toma como premissa a crença – acima de qualquer suspeita ou cogitação de contrário – na existência de modelos *a priori* que seriam necessariamente e “naturalmente” seguido por todos.

No entanto, a própria concepção agostiniana de linguagem não pode se instaurar sem que haja um treinamento, no qual aquele que ensina, mostra os objetos em um ensino ostensivo de palavras (WITTGENSTEIN, 1975: p. 15). Isto significa dizer que existe um

jogo de linguagem que deve ser compreendido por aquele que aprende uma denominação, ou seja, denominar ostensivamente é apontar um objeto associando-o a um referencial (conjunto de sons, sinais, palavras etc.). Consequentemente, a não compreensão do gesto – de apontar – inviabilizaria a denominação, pois o observador poderia simplesmente repetir, sem compreender (DIAS, 2000, p.45). Neste caso, há portanto, na prática do modelo agostiniano de linguagem, a necessidade de um conhecimento prévio – a compreensão do gesto ostensivo – que não é percebido ao se conceber “linguagem” como uma denominação ostensiva.

Se se pensar a questão da denominação ostensiva no campo da educação musical, podemos problematizar situações nas quais o professor de música aponta para um determinado *acontecimento musical* e denomina-o para o aluno. O problema maior reside no fato de que, ao contrário dos objetos que são táteis e visuais, os sons não são visíveis, de maneira que o “apontar” torna ainda menos evidente o que se quer mostrar, a não ser que aquele que aprende já tenha certa vivência com os critérios da prática que o professor aponta. Tais critérios, para que sejam compreendidos devem ser públicos e partilhados no *jogo de linguagem* – central no desenvolvimento da pragmática wittgensteiniana .

Portanto, a concepção agostiniana descrita por Wittgenstein é aquela que pressupõe que o ato de apontar será de antemão compreendido pelo ouvinte, pois parte da ideia de que, se os nomes apenas descrevem o mundo, este mundo existe independente da linguagem (como no CRÁTILO de Platão). É o mesmo pressuposto que está na base da ideia de que, se algum aluno não é capaz de aprender com aquilo que o professor mostra, este aluno tem problemas de alguma ordem: ou não é talentoso, ou é “inferior”, ou “não entende e nunca vai entender” etc. Porém, a perspectiva de Wittgenstein nos mostra exatamente o oposto: que os jogos de linguagem fazem parte de uma *forma de vida* (WITTGENESTEIN, 1975: p. 22) e, portanto, o que chamamos de linguagem não é algo que estaria fora da vida, mas que é parte dela: a linguagem não seria mero instrumento para descrever o mundo tão somente, mas parte dele.

No modelo agostiniano, a linguagem teria como função apenas “expressar a realidade mais ou menos eficientemente e garantir, assim, a compreensão e comunicação de seus significados autônomos e *a priori*” (GOTTSCHALK, 2010: p. 106).

Tais pressupostos configuram uma concepção referencial da linguagem, isto é, a crença de que a linguagem teria como função apenas descrever a experiência, seja esta uma experiência externa ou interna. Nessa concepção, as palavras somente substituem os objetos a que se referem, e a expressão linguística, por sua vez, designaria um fato do mundo. O significado de uma palavra seria o objeto que a palavra substitui, seja este objeto uma experiência empírica ou mental (GOTTSCHALK, 2010: p.106).

Voltando ao campo da educação musical, termos como “escala”, “tonalidade”, “intervalos”, “linguagem musical” etc., estão comprometidos com contextos específicos e que na verdade só poderíamos fazer uma descrição mais profunda analisando o uso de cada um dos termos em situações reais, nas práticas. No entanto, para a concepção agostiniana de linguagem o uso não faria diferença, uma vez a linguagem não teria influência sobre a existência de algo estabelecido como “coisa” do mundo, funcionando tão somente como referente – acima da suspeita agostiniana.

2. Um exemplo de concepção “agostiniana” de linguagem sobre música

Para conseguirmos deixar mais claro o que estamos querendo dizer buscamos apresentar um exemplo concreto, prático e real do campo da pesquisa em música para evidenciar o uso e as implicações de uma concepção “agostiniana” de linguagem *sobre* música. E para tanto, encontramos um exemplo representativo na publicação de Luiz Heitor Corrêa Azevedo, intitulada *Escala, Ritmo e Melodia na Música dos Índios Brasileiros* (1938), uma tese desenvolvida para provimento da cadeira de “Folclore Nacional” da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. A obra é farta de uma base bibliográfica com 42 títulos de livros correntes na pesquisa etnomusicológica contemporânea à realização do exame e, pelo fato de ser um exame para provimento a uma cadeira universitária pode ser, de certo modo, representativo dos interesses de uma comunidade acadêmica bastante influente no Brasil, nos princípios do século XX até sua primeira metade.

O que se segue, primeiramente, é uma descrição, através do exemplo de Azevedo, do emprego da linguagem sobre música que se alinha com uma concepção agostiniana criticada por Wittgenstein. A princípio nos chama a atenção as perguntas iniciais nas quais o Azevedo se apoia para se lançar ao exame:

Em que consiste [...] a música de nossos índios? Em que escalas, em que princípios rítmicos é baseada? Emprega a série de cinco sons, sem segundas menores, conhecida pelo nome de *escala pentafônica*, que caracteriza as mais remotas culturas musicais do planeta? Intervalos menores que o semitom, como a música do Oriente? Reconhece a noção de tempo forte e tempo fraco? (AZEVEDO, 1938: p.31).

A própria pergunta promove um direcionamento da resposta. Assim, tudo aquilo que o pesquisador está a perguntar, será o seu referencial analítico. No entanto, os valores nos quais Azevedo se ancora são aqueles partilhados por um grupo social e, mais ainda, por uma cultura oriunda dos valores musicais e estéticos europeus. Assim, o pesquisador busca similaridades com base nos seus próprios valores e léxicos – e também de outros

pesquisadores influentes no meio acadêmico –, independentemente da partilha ou não destes aspectos com os participantes da cultura em questão: “os nossos Índios [brasileiros]”.

Prosseguindo, após a análise de fonogramas e relatos de outros pesquisadores, Azevedo (1938, p. 31) constata “evidencias” de que a música indígena é baseada na escala “completa” de sete sons. Cabe ressaltar aqui o destaque de Azevedo para o caráter “completo” desta escala, de modo que qualquer disposição do contrário configuraria uma gama de notas como incompleta. E prossegue:

Embora possuindo a escala completa de sete sons, os indígenas frequentemente deixam de empregá-la em seus cantos, preferindo não ultrapassar acanhados limites extremos, às vezes demarcando apenas por uma terceira menor (AZEVEDO, 1938: p.31).

A pesquisa de Azevedo buscava encontrar elementos que fazem parte de uma prática alheia à dos Índios – que é a preocupação formal com as “Escalas, Ritmo e Melodia”. Por um lado, sua pesquisa apresenta alguns aspectos da “sonoridade exótica” da música indígena, porém, não cita outros elementos fundamentais para a música dos Índios como o aspecto transcendental de suas experiências. Ademais, o livro de Azevedo é rico em exemplos musicais grafados – mais uma característica da música ocidental – adequados a quadraturas e fórmulas de compasso (ainda que de modo sucinto). O pesquisador também, ao fazer questão de frisar – e talvez, de encontrar – a existência de um sistema “completo” de sete notas, classifica os “desvios” de afinação não como quartos de tom – como defendiam alguns pesquisadores – mas como ineficiência técnica para a sustentação da afinação. Portanto, na perspectiva de Azevedo, o temperamento de doze sons se mostra eficiente para descrever a música indígena, denotando uma preocupação com a técnica que evidencia critérios analíticos da música erudita europeia.

Ao partir do princípio de que as escalas são existentes na natureza *a priori*, objetos os quais poderíamos nos referir, Azevedo, em sua análise da música dos selvícolas (sic), constata que “os primitivos não são capazes de produzir, separadamente e sucessivamente, a altura mais ou menos definida *dos sons da escala musical*” (grifo nosso). Esta “constatação” de Azevedo o faz notar que decorre daí “a falsa impressão de que eles se servem de intervalos de escalas muito *subtis* (sic) [como o quarto de tom]” (AZEVEDO, 1938: p.19). Mesma ideia que permitiria outro musicólogo a concluir sobre a universalidade de um sistema musical:

Jullien Tiersot, por sua vez, estudando a música dos negros africanos e achando que as conclusões a que atingiu “pourraient être considérées comme placées à la base de la musique universelle et en affirmer les immuables lois”, afirma a inexistência do “mítico intervalo de quarto de tom”. “Há apenas, – diz – na África, como em toda parte, pessoas que cantam sem entoação e instrumentos desafinados; isso pode

constituir, algumas vezes, quartos de tom aproximados, mas não autoriza a erigir o seu uso em sistema” (AZEVEDO, 1938: p.19).

Em outra passagem do livro, o pesquisador revela ter analisado determinada música indígena encontrando um “verdadeiro *tetracorde cromático*, ao geito (sic) dos antigos teóricos helênicos”. Este outro apontamento revela uma preocupação com os modos gregos, dos quais, a propósito, não se tem registros audíveis, mas que são a base do sistema modal da cultura europeia.

Nos casos aqui citados, porém, há, de fato, menos cromatismo (isto é, tendência para a passagem de um som a outro pela coloração ascendente do inferior ou descendente do superior) do que a alteração de certos graus, com o intuito de converter em menor determinadas passagens melódicas antes constituídas por intervalos maiores. É uma flutuação entre *maior* e *menor* [...] trata-se de uma prolongada melopeia, claramente situada no tom de dó maior, na qual, porém, o sexto grau, *lá*, que aparece uma única vez, vem bemolizado. De resto essa espécie de cromatismo a que nos referimos é um dos processos mais caros à melodia do Índio Brasileiro (AZEVEDO, 1938: p.34).

No entanto, as contribuições dos indígenas – que sequer estavam cientes e interessados em tais questões – eram somente mote para serem utilizadas pelos compositores brasileiros da “grande música” (AZEVEDO, 1938: p. 25), de modo que se apresenta o “material musical”, nos parâmetros musicais da música europeia e na forma de um léxico específico. Escalas, ritmos e melodias portanto, podem parecer palavras que se referem a acontecimentos musicais e que seriam indiscriminadamente passíveis de serem *mostrados* – apontados – por, supostamente, serem existentes “na música” (levando em consideração o exemplo dado). Porém, o que pretendemos fazer notar é o caráter idiossincrático deste léxico, por sua vez pertencente a um contexto específico com demandas próprias.

Assim, a pesquisa de Azevedo nos fornece elementos do contexto de sua época, do qual podemos constatar um interesse para a análise das ideias musicais – i.e. das ideias musicais expressas através dos sons, no sentido *schoenbergiano* do termo – de acordo com a terminologia e padrões da teoria musical acadêmica que estava voltada sobretudo para a sistematização de informações que poderiam ser utilizadas pelos compositores brasileiros. À guisa de exemplo, Villa Lobos se destaca, na Europa, por representar um paradigma exótico da música brasileira. Se Carlos Gomes tinha trazido o mito do indígena para a música, outros compositores brasileiros da primeira metade do séc. XX trouxeram a própria “música indígena”, porém, compilada na “linguagem musical” para instrumentos da “civilização” ocidental.

Com sua melódica impregnada de exotismo, em consequência da escala defectiva, esses cantos despertaram o interesse de nossos compositores, que deles se valeram em páginas das mais felizes. Villa-Lobos fez do *Teirú* o primeiro dos seus *Trois Poèmes Indiens*, para canto e orquestra; e de *Ualalocê* uma harmonização finamente sensível para canto e piano. As palavras deste último canto serviram a Mário de Andrade para compor um pequeno poema cheio de intensidade, que Luciano Gallet pôs em música, sob a denominação de *Pai do Mato*, aproveitando habilmente o motivo musical parecí (AZEVEDO, 1938: p. 25).

Escala, Ritmo e Melodia na Música dos Índios Brasileiros apresenta uma análise de um determinado contexto – o do “indígena brasileiro” – fundamentada em conceitos oriundos de outro contexto – o da pesquisa em música de referência europeia. Isto é, Azevedo realiza a análise da música indígena segundo padrões ocidentais, ou seja, não se trata da “música dos indígenas”; mas talvez possamos chamar de “música [europeia] [ouvida] nos indígenas”. Nas afirmações “música dos indígenas” e “música nos indígenas” constamos duas concepções de música em *jogo*. A primeira, concebe “música” como algo mais do que a configuração das notas musicais, escalas, intervalos, ritmos, quadraturas etc. expressos nos valores ocidentais de “música” da segunda afirmação. A concepção agostiniana de linguagem – objeto da crítica wittgensteiniana – evidenciada nos pressupostos de “música” de Azevedo, é a mesma que leva o pesquisador a concluir que determinados cantos sequer seriam “música”:

o canto masculino dos Borôros, [...] logo se converte em monótono recitativo sobre um único som [...] Mário de Andrade observa, com razão, “que não se pode chamar uma coisa dessas de música. Não passa – diz ele – de uma dicção, horizontalizada dentro de um valor sonoro definido” (Mário de ANDRADE *apud* AZEVEDO, 1938: p.31).

As perguntas orientadoras de Azevedo, ensejaram as respostas encontradas – ainda que tendendo a suprir uma demanda específica –, por sua vez fundamentadas na apostila de uma universalidade estrutural das culturas, que teria na ideia de “música” algo previamente compartilhado por “homens de todos os países de todas eras”.

Analizando as mais desenvolvidas melodias indígenas que nos foram transmitidas, deparamo-nos com uma certa lógica construtiva cujos princípios [...] parecem comuns ao senso musical dos homens de todos os países e de todas as eras. À base de tais princípios acha-se a repetição, [i.e. o processo imitativo] (AZEVEDO, 1938: p. 41).

Neste espírito universalista estaria, segundo Wittgenstein, o desejo de ver as coisas a fundo sem se preocupar com “o isto ou aquilo do acontecimento concreto” (WITTGENSTEIN, 1975, p.53). Wittgenstein está se referindo à lógica – sobretudo àquela do positivismo lógico – porém, nisto, evidenciando não somente uma forma de operação “lógica”

restrita ao discurso, mas sim como forma de pensar o mundo. Trata-se, segundo Wittgenstein, de um pensamento que se origina “de um esforço para compreender o fundamento ou a essência de tudo que pertence à experiência” (WITTGENSTEIN, 1975: p. 53). De acordo com Azevedo o processo imitativo reside no que ele chama de “princípios da lógica construtiva” da música dos indígenas. Seria segundo, o autor, a única maneira dos resultados de sua análise fazerem sentido.

De outro modo não chegamos a compreender o emprego, por esses bárbaros, dos mesmos recursos de que nos servimos para o desenvolvimento de ideias musicais (AZEVEDO, 1938: p. 41)

3. Conclusão

Não é o propósito deste artigo fazer um julgamento da análise de Azevedo, mas sim abordar questões da música e educação musical na perspectiva da pragmática wittgensteiniana, como venho realizado em outros trabalhos (MOREIRA, 2009, 2010). Ademais, este pesquisador fora extremamente coerente com sua época, uma vez que as análises estritamente “musicais” – no sentido da música erudita europeia – não atentavam para elementos que são agora caros à pesquisa etnomusicológica inaugurada nas décadas finais do séc. XX (BLACKING 1995, NETTL 1983, SEEGER 1980), mas trilhou caminhos iniciais da pesquisa etnomusicológica do Brasil.

Com este exemplo da obra de Azevedo, quisemos demonstrar a concepção agostiniana da linguagem na abordagem da música, que pode ser considerada nos mais diversos contextos da pesquisa em música como: composição, educação musical, etnomusicologia etc. E levamos em consideração também o fato de que tais práticas musicais são constituídas de seus léxicos específicos que, por sua vez, determinam outras práticas, sobretudo quando circunscritas no campo da Educação Musical. Este contexto da Educação Musical considerado em sentido amplo, abarca desde os mais iniciais estágios do ensino de música, aos mais avançados, uma vez que egressos da universidade exercem direta influência sobre as bases da educação musical.

É importante frisar que não estamos colocando em questão os valores de uma cultura mas descrevendo uma situação específica onde integrantes de um determinado contexto buscam traduções e intermediações, com base na assunção da ideia de que a linguagem é mero instrumento de referência e descrição do mundo e que não contribui ou influencia no conhecimento das *coisas em si*, e que seriam essências imutáveis. E contra este tipo de concepção cogitamos, sob a égide da pragmática wittgensteiniana, uma outra

abordagem música – e de suas práticas correlatas – que leve em consideração a constatação de que a linguagem não é um mero instrumento de descrição do mundo, mas parte deste mundo e da forma de vida de cada pessoa.

Isso nos leva a considerar que *conhecer* transpõe simplesmente a ideia de “re-conhecer” uma vez que aquilo que se conhece é determinado socialmente. Não que as “coisas” existam apenas socialmente, mas as suas funções, usos e valores são produções culturais interdependentes de seus contextos de origem. A argumentação sobre contribuição de Wittgenstein para a pesquisa em música é material suficiente para um outro artigo. No entanto, o que aqui quisemos mostrar foi a crítica à uma concepção referencialista de linguagem desenvolvida no âmbito da música.

Referências

AZEVEDO, Luís Heitor Corrêa. *Escala, Ritmo e Melodia na Música dos Índios Brasileiros*. Tese apresentada no concurso para provimento da cadeira de “Folclore Nacional” da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro: [ver edição e data]

BLACKING, John. *Music, culture, and experience. Selected papers of John Blacking*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. p 223-242.

DIAS, Maria Clara. *Kant e Wittgenstein: os limites da linguagem*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

GOTTSCHALK, Cristiane. As relações entre linguagem e experiência na perspectiva de Wittgenstein e as suas implicações para a educação. In: *Experiência, Educação e Contemporaneidade*. Cultura Acadêmica Ed: Marília, 2010.

MOREIRA, J. Estevão. Linguagem, Música e Educação: na perspectiva de uma pragmática wittgensteiniana. XX Congresso da Associação Brasileira de Educação Musical – ABEM. *Anais*. Goiânia: ABEM, 2010.

_____. O que é isso que chamam de música? Uma investigação filosófica acerca da linguagem sobre música. IV EPEM – Encontro de Pesquisa em Música (EPEM). Anais (on-line). Maringá: UEM, 2009.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press, 1983.

SEEGER, Anthony. O que podemos aprender quando eles cantam? Gêneros vocais do Brasil Central. *Os Índios e Nós. Estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. BRUNI, José C. (trad.). São Paulo: Ed. Abril, 1975.