Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 28, jan-jun/2021

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**A música como fio condutor
nas *Investigações filosóficas* de Wittgenstein**

Vitor Leandro Kaizer

Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS)
São Leopoldo (RS)

RESUMO

A música como fio conductor nas Investigações filosóficas de Wittgenstein

No presente artigo, trabalharam-se questões pertinentes à linguagem a partir de uma reflexão sobre música. Em sua obra póstuma *Investigações filosóficas* (1953), Ludwig Wittgenstein levanta certas discussões acerca de problemas da linguagem em que propõe a música — mais precisamente, determinadas noções de música — como possível esclarecedora desses problemas. Seguindo tal hipótese, apresentaram-se as principais questões em que a música supostamente forneceria respostas àqueles problemas. A proposta foi desenvolvida em quatro parágrafos, nos quais se trataram dos seguintes tópicos: 1) relação entre as linguagens, conceito de ‘compreensão’ e ‘significado’ e o problema da significação; 2) as vias da significação na linguagem e a analogia entre língua e música; 3) o fenômeno da comunicação: a intencionalidade e sua possibilidade nas linguagens sonoras; e 4) linguagem fisionômica, fisionomia e tipos de compreensão. No decorrer dessas discussões e a partir de análises musicais que facultaram a liberação dos problemas em suas raízes, foi possível deliberar acerca de importantes questões da linguagem.

Palavras-chave

filosofia; linguagem; Wittgenstein; música

ABSTRACT

Music as Conductive Thread in Wittgenstein's Philosophical Investigations

In the present paper, we worked on issues pertinent to language from a reflection about music. In his posthumous work *Philosophical Investigations* (1953), Ludwig Wittgenstein raises certain discussions about language problems in which he proposes music — more precisely, certain notions of music — as a possible clarifier of these problems. Following this hypothesis, the main questions in which music would supposedly provide answers to those problems were presented. The proposal was developed in four paragraphs, in which the following topics were treated: 1) the relation between languages, the concept of ‘understanding’ and ‘meaning’, and the problem of signification; 2) the paths of signification in language and the analogy between language (spoken language) and music; 3) the phenomenon of communication: intentionality and its possibility in sound languages; and 4) physiognomic language, physiognomy and types of understanding. In the course of these discussions and from musical analyses that allowed the liberation of problems at their roots, it was possible to deliberate on important questions of language.

Keywords

philosophy; language; Wittgenstein; music

KAIZER, Vitor Leandro. "A música como fio conductor nas Investigações filosóficas de Wittgenstein". Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 15, nº 28 (jan-jun/2021), p. 110-141.

DOI: 10.22409/1981-4062/v28i/400

Aprovado: 16.06.2021. Publicado: 15.08.2021.

© 2021 Vitor Leandro Kaizer. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 16.06.2021. Published: 15.08.2021.

© 2021 Vitor Leandro Kaizer. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

§ 1.

Entre os §§491 e 570 do livro *Investigações filosóficas*, o filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein (1889–1951) aborda de maneira bastante ampla questões como: as funções da linguagem, a natureza do sentido e da compreensão, a compreensão de fisionomias, a natureza da negação e a associação entre conceito e interesse.¹ Do âmbito dessas investigações que corporificam o seu interesse pelos diversos significados da linguagem e seus contextos múltiplos, Wittgenstein sugere, em certo ponto, uma interessante analogia entre uma proposição linguística e uma imagem. Propõe:

Se comparamos a proposição com uma imagem, então temos que considerar se é com um retrato (de uma representação histórica) ou com uma pintura de gênero.² E ambas as comparações fazem sentido.

Quando olho para uma pintura de gênero, ela me ‘diz’ alguma coisa, mesmo que em nenhum instante acredite (imagine) que as pessoas que ali vejo sejam reais, ou que houve pessoas reais nessa situação. Pois, que aconteceria se perguntasse: “Então o que ela me diz?”.³

O que a pintura me diz? – Se ela não precisa necessariamente fazer referência a coisas reais a fim de somente assim ter direito a “dizer alguma coisa”⁴, então não é autoevidente o que a pintura expressa. Poderíamos talvez querer considerar o caráter formal da imagem como o seu significado, como se linhas, cores, relações e perspectivas fossem os elementos que “falam” através da imagem, os quais constituiriam, ademais, o seu objetivo último.

“A imagem me diz sobre si própria” – gostaria de dizer. Isto é, que ela me diga alguma coisa, consiste na sua própria estrutura, nas suas formas e cores. (O que significaria se se dissesse “O tema musical me diz sobre si próprio”?)⁵

No entanto, a significação de uma imagem – semelhante à de uma proposição linguística – não está de modo algum

inteiramente explícita em si mesma, isto é, não é *autoevidente*, mas por quê? “Não veja como evidente, mas como um fato singular, que imagens e histórias inventadas nos predisponham ao prazer; que ocupem a nossa mente”.⁶ Ora, tanto num caso quanto noutro, quer dizer, tanto em relação a uma imagem quanto a uma proposição linguística, é possível que haja compreensibilidade de seus signos sem que, no entanto, se perceba neles qualquer sentido – ao menos imediatamente –; pois os significados que podem ser atribuídos a uma expressão dependem de outros fatores e de elementos extrínsecos àqueles propriamente “visualizados”. É por isso que ‘compreender’ e ‘significar’ recebem acepções diferentes aqui.

‘Compreender’ diz respeito à concordância, diríamos, do sentido lógico da expressão, ou à forma da imagem e ao entendimento de sua possibilidade ou não; e no ‘significar’, por sua vez, reside a possibilidade de remissão de uma expressão, imagem ou frase musical a um contexto ao qual o caso se aplique, e então se ilumine algum significado.⁷ Vejamos o exemplo a seguir:

“Depois de ter dito isso, deixou-a como no dia anterior.” – Compreendo essa sentença? Compreendo-a do mesmo modo que o faria se a ouvisse no decurso de uma comunicação? Se ela estivesse isolada, diria que não sei do que se trata. Mas saberia como se pode usar essa sentença; eu mesmo poderia inventar um contexto para ela. (Um grande número de atalhos bem conhecidos levam dessas palavras a todas as direções.)⁸

Eis aqui um exemplo de sentença compreensível – “depois de ter dito isso, deixou-a como no dia anterior” –, mas que, por carecer de qualquer referência sólida a que diga respeito, não tem qualquer significado para o interlocutor que, é claro, desconhece o *contexto*. Temos, portanto, uma expressão lógica “compreensível”, nas palavras de Wittgenstein; no entanto, não conseguimos alcançar os “significados” dela, ou seja, aquilo que com tal sentença se pretende propriamente dizer. Falta o contexto.

Como isso é possível perceber, a compreensão de uma expressão é algo que pode variar em diferentes graus, os quais dependem, em primeiro lugar, da compreensibilidade própria da linguagem empregada e da capacidade interpretativa de seu interlocutor, mas também e principalmente da contextualização (isto é, da referência) a partir da qual o “jogo de linguagem” [*Sprachspiel*] ocorre, ou melhor: é jogado. Não obstante, o ato conscientivo de identificar o contexto ao qual uma expressão linguística qualquer se refere e a partir do qual se realiza como linguagem⁹, isto é, saber significar, é tão ou mais imperioso que a logicidade própria da expressão, pois é justamente o que permite ao interlocutor “transpassar o enunciado” e penetrar em seu significado.¹⁰ Esse saber é, com efeito, o que possibilita a descoberta de significados implícitos na linguagem; é o que traz à luz o quê do dito. Assim, fica evidente que promover ou fomentar tal ou qual significação em uma expressão é, também, esconder possíveis intenções e seus respectivos significados, que devem ser levados em conta para a realização de uma *compreensão ampliada*.¹¹

§ 2.

Significar é compreender de maneira ampliada. Renunciando à possibilidade de que seja a estrutura da linguagem o elemento que, propriamente, atribui significados a expressões, o filósofo aposta na semelhança entre as linguagens para propor uma maneira de elucidar as vias através das quais ocorre a significação. Assim sendo, Wittgenstein afirma:

A compreensão de uma sentença da linguagem [*Sprache*] é muito mais aparentada à compreensão de um tema musical do que talvez se acredite. Quero dizê-lo, entretanto, assim: que a compreensão da sentença linguística [*des spreschlichen Satzen*] está mais próxima do que se imagina daquilo que está no que habitualmente se chama de compreensão do tema musical.¹²

Essa é, diríamos, a proposição fundamental do estudo aqui proposto. Para tentar explicar os meandros que envolvem a

compreensão de uma frase linguística, isto é, da língua, Wittgenstein toma como referência a lógica construtiva do tema musical e, deste modo particular de linguagem, pressupõe a possibilidade de se compreender o “como” da significação de uma sentença linguística.

Entende-se por “tema musical” a ideia fundamental de uma obra musical.¹³ Uma obra musical é constituída por elementos fraseológicos: períodos, frases, semifrases e motivos. É através da frase principal (o tema, a *referência*, a “premissa”) que o conjunto todo encontrará fundamento e a significação inteira da obra, por meio da “contextualização” de seus diversos elementos, será facultada ao ouvinte.¹⁴ Vejamos um exemplo.

Partitura – Análise do tema da *Sonata n. 11 para piano*, compassos 1–18¹⁵

(1º período)

Andante grazioso

I V VI7 V (I II V⁶⁺V) .

(2º período)

I V VI7 (I II V⁶⁺V7 I) . I I⁶₄

(3º período)

I⁶₄ - I I V7 (I (VII° V⁶⁺V) , I

(4º período)

V V7 VI7 V (I II V⁶⁺V I) : I V7 (I IV V7 I) .

(5º período)

Fonte: Wolfgang Amadeus Mozart (1938).

Nesses dezoito compassos, o tema do “Primeiro movimento” da *Sonata para piano n. 11 em A maior*, KV 331, intitulada *Tema e variações*, do compositor austríaco Wolfgang Amadeus

Mozart (1756–1791), é apresentado integralmente. Através dele, poderemos perceber o que Wittgenstein nos indicou acima ao apontar para uma analogia entre a compreensão de uma sentença linguística e a de um tema musical, o que nos viabilizaria a elucidação do problema da significação.¹⁶

Primeiramente, deve-se notar que o tema da peça acima está constituído por dois períodos musicais: o primeiro período inicia no compasso n. 1 e vai até o n. 8; o segundo, do compasso n. 9 até o n. 18, onde então a apresentação do tema é concluída. Já de partida, e sob um ponto de vista bastante geral, é possível constatar que o segundo período é uma “reelaboração” do primeiro, pois nele encontramos, dentre outros elementos, a repetição de motivos (assinalados com retângulos vermelhos) recorrentes no primeiro período, apesar de virem com variações harmônicas e intervalares na reelaboração. A maneira de elaboração do discurso musical que vemos despontar nesse modo de construção é comparável ao emprego de uma palavra num discurso onde, depois de certa contextualização de seu uso, a mesma palavra ou então uma desinência sua passa a significar algo mais complexo. Na música, esse tratamento é chamado de ‘variação’; um modo bastante convencional e efetivo de se fazer referência a elementos já apresentados. Em analogia a isso, temos o seguinte exemplo linguístico: “*correr* é saudável. Eu *corro* todos os dias”. Aqui, o ato de correr (sujeito) recebe primeiramente a atribuição “é saudável” para, logo em seguida, ser o elemento de ligação (cópula) entre um sujeito (*eu*) e seu predicado; ou seja, ‘correr’ aparece num outro contexto – “*eu corro* todos os dias”. Façamos agora um exercício intelectual. Pensemos na mesma construção frasal, mas apresentada ao contrário: “consequente” antes (“eu corro todos os dias”) e o “antecedente” depois (“correr é saudável”). Com a inversão “eu corro todos os dias. Correr é saudável”, por mais que a primeira sentença seja *logicamente possível* e, de certo modo, *compreensível*, ela carece de uma contextualização prévia que lhe lance luz; pois a que se refere “eu corro todos os dias”? Será que alguém havia feito uma pergunta a respeito disso ao seu locutor? Ou será que alguém foi visto correndo, e então o

locutor fez tal relação? – Não. Nesse “jogo de linguagem”, apenas se aduziu antecipadamente o conseqüente de uma sentença ainda não proferida (“correr é saudável”) quando, na verdade, o locutor tencionava falar sobre o seu modo de vida saudável, e “eu corro todos os dias” não significa isto. Se primeiramente a proposição “correr é saudável” fosse enunciada, marcando já o ponto de partida para aquilo que é pretendido de fato, e somente depois se acrescentasse “eu corro todos os dias”, então, prontamente, estaria à disposição do interlocutor a referência para a contextualização *conjuntual* do dito e sua posterior *significação apropriada*. – É exatamente isso o que se passa no exemplo de Wittgenstein supracitado: “depois de ter dito isso, deixou-a como no dia anterior”. Ora, essa frase poderia ser significada se soubéssemos previamente quem ou o que é “ela” (pois é dito: deixou-“a”), se pudéssemos entender como ela estava “no dia anterior” para, então, sabermos como “ele” (o sujeito oculto da frase) deixou-a, e, por fim, se soubéssemos o que, precisamente, foi “dito” pelo sujeito antes de tê-la deixado assim (“como no dia anterior”). Com efeito, o mesmo cuidado que se deveria ter tido com essa locução hipotética é o que um compositor busca na elaboração de suas frases musicais a fim de alcançar a inteligibilidade de seu discurso.

Pois bem, como o locutor de um discurso musical, a saber, o compositor ou o intérprete da obra, sabe quando e como se deve proceder expressivamente a fim de destacar elementos esclarecedores de sua obra? Prosseguindo com o parágrafo 527 –

Por que se deve variar intensidade e andamento justamente *nesta* linha? Gostaríamos de dizer: “Porque sei o que significa tudo isso.” Mas o que significa isso? Não saberia dizê-lo. Para ‘explicá-lo’ poderia comparar com alguma outra coisa que tem o mesmo ritmo (quero dizer, a mesma linha). (Diz-se: “Você não vê que isso seria como tirar uma conclusão”, ou: “Isso é, por assim dizer, um parêntese” etc. Como se fundamenta tais comparações? – Existem aqui diversas fundamentações.).¹⁷

Apesar das dificuldades com as quais o filósofo se envereda em sua tentativa de elucidar a analogia levantada em sua proposição anterior – dificuldades que se mostram por vezes na carência de definições, na não perseguição às consequências de suas premissas e, até mesmo, na falta de exemplos mais precisos e esclarecedores –, mesmo assim alguns aspectos apontados que evidenciam aquela analogia mencionada no trecho inicial desse mesmo parágrafo merecem toda a nossa atenção agora. A despeito de, no exemplo da *Sonata* de Mozart, não haver qualquer referência explícita à variação de andamento, isso não prejudicará a legitimidade dessa investigação, porque podemos encontrar nela referências à variação de intensidade que garantirão tal validade. Sendo assim, devemos construir a nossa questão norteadora da seguinte maneira – ao mesmo tempo em que é preservado o alcance e a intencionalidade de sua formulação original:

“Por que se deve variar intensidade justamente *nesta* linha, isto é, neste compasso, acorde ou nota?”

Intensidade é uma propriedade do som referente à força. A variação de intensidade dos sons é chamada de *dinâmica*.¹⁸ A variação de intensidade ocorre no tema da *Sonata* de Mozart e está graficamente indicado pelos sinais ***p***, ***sf*** e ***f***.¹⁹ Como podemos observar, teoricamente até o compasso n. 6 o intérprete deveria tocar o instrumento com intensidade ***p*** (***piano***), isto é, fraco, no 7º compasso com força (***sf*** – ***sforzato***) e, logo no tempo seguinte, voltar à intensidade inicial com ***p***. Mas devemos nos perguntar: qual é a razão dessa dinâmica no quarto e último tempo do compasso n. 7, justamente naquele tempo que antecede o compasso que encerra o primeiro período? Ora, essa variação de intensidade ocorre conjuntamente a movimentos harmônicos²⁰ e contribui para “gesticular” certa espécie de pontuação no discurso musical.²¹ Estamos no final do primeiro período – e isso deve ser ouvido como um “ponto final” –, mas, para que isto soe como final, o compositor empreende uma *cadência*, a cadência (I II V⁶₄–V7 I). A sensação que se tem ao ouvir esse encadeamento de

acordes é, definitivamente, de conclusão; contudo, Mozart ainda tem “algo a dizer” no segundo período e precisa evitar que esta cadência, embora conclusiva, estimule demais a sensação de conclusividade. Então, o que fazer nesse caso? – Pode-se abrandar, com êxito, o efeito que tais relações harmônicas exercem sobre o ouvinte modificando-se a intensidade dos acordes. Assim, o acorde de subdominante (II) aparece com um *sf*, de modo que sua função de “afastamento” é sentida com maior intensidade em relação aos demais acordes; em seguida, os acordes de dominante que lhe seguem (respectivamente, V^6_4 e V7), mesmo que com funções de “aproximação” ao “repouso” da tônica que vem em seguida (I), tem suas funções “ocultadas” através da intensidade *p*; – com isso, ouve-se uma cadência conclusiva que não tem força o bastante para concluir de fato. – Essa simples análise que ora fazemos lança luz também sobre aquela frase gramatical que havíamos aduzido anteriormente. De fato, a conclusão que Mozart consegue exprimir com a cadência desse primeiro período é, a bem da verdade, uma conclusão muito similar àquela “sentida” com o ponto final na frase “correr é saudável(.)”, posto que logo em seguida esta frase dará lugar ao acréscimo “eu corro todos os dias(.)”, que complementará o pensamento e, por fim, o concluirá significativamente. Tal é o sentido do ponto final em “correr é saudável(.)”; e este poderíamos inclusive substituir por outros sinais de pontuação sem qualquer prejuízo à inteligibilidade da locução: “correr é saudável – eu corro todos os dias(.)”, “correr é saudável; eu corro todos os dias(.)” ou ainda “correr é saudável: eu corro todos os dias(.)”.

Muito embora com a análise até aqui desenvolvida já sejamos capazes de responder à questão “por que se deve variar intensidade justamente *neste* ponto?”, é importante colhemos ainda mais alguns dados com o intuito de garantirmos melhores condições de avaliar o *tema* da *Sonata* e não somente o seu primeiro período. Isso é necessário porque um tema musical é um discurso por si só completo, quer dizer, é uma construção que tem coerência entre suas partes e apresenta uma mensagem clara.

Enquanto no primeiro período ocorrem duas cadências – a primeira (compasso n. 4) propriamente não conclusiva, fazendo as vezes de “vírgula”, e a segunda (compassos 7–8) a que acabamos de tratar –, no segundo período, porém, cada uma das três cadências que ocorrem tem particularidades que servirão para ampliarmos a discussão proposta por Wittgenstein. Sem mais, a primeira cadência (I (VII^o) V⁶₄–V)²² do segundo período apresenta um desencadeamento harmônico que, partindo da tônica (I), é conduzido para um acorde de dominante da dominante ((VII^o)) que não é imediatamente resolvido, mas que dá espaço à entrada de uma dominante com suspensão de quarta e sexta (V⁶₄), a qual, por fim, resolve-se na dominante (V): – temos aqui de novo uma cadência notavelmente não conclusiva. Apesar de todo o desencadeamento harmônico tenso, não há conclusividade *harmônica*. Já a segunda cadência (I II V⁶₄–V I)²³ é uma repetição da segunda cadência do primeiro período (compassos 7–8) com apenas uma diferença: a dominante (V) aqui aparece sem a sétima, e, em geral, até mesmo a dinâmica é idêntica àquela. Por fim, a cadência final do tema (I IV V I). É aqui que se chega ao final de um discurso musical por si mesmo completo. Se com o termo “tema musical” designa-se uma unidade completa de sentido, então *a priori* teríamos que constatar agora uma conclusão que fosse sentida, esta sim, como “ponto final” no discurso: e não apenas sob a perspectiva harmônica, mas também dinâmica. Já vimos que, sob certas circunstâncias, o compositor apresentou suas ideias musicais, articulou uma seção do discurso à outra – desenrolando o período “consequente” em razão dos argumentos previamente apresentados no “antecedente” –, em poucas palavras: apresentou um material consistente e autocoerente; porém, o discurso ainda está em aberto: uma última “palavra” deve ainda ser pronunciada para que então o silêncio irrompa conclusivamente. Assim sendo, se até então Mozart havia empregado nas cadências conclusivas anteriores uma subdominante menor (isto é, o II grau do campo harmônico), que no desvio da tônica exerce um movimento não tão empolgante quanto isso poderia ser, então agora, a fim de

produzir maior ênfase, o compositor emprega uma cadência (I IV V7 I) em que a subdominante maior (IV) aparece. Após a subdominante (IV), surge um elemento, e no tempo exato, que será fundamental: a dominante com sétima (V7) no tempo forte do compasso, isto é, no primeiro tempo. Com uma dissonância entre as notas sol# e ré (trítono), esse acorde provoca uma forte tensão que é perfeitamente resolvida no acorde seguinte de tônica (I): – tudo isso acontece sob o registro de intensidade **f (forte)**, que contrasta consideravelmente com a suavidade de **p** que impera em quase toda a peça. Essa cadência exerce uma forte sensação de conclusividade no ouvinte de modo que finaliza a apresentação do tema da *Sonata*.

Após essas incursões analíticas, e respondendo ao questionamento de Wittgenstein, podemos afirmar que, ao ouvir o desencadeamento desses acordes e nessas intensidades, é possível concluir que o que Mozart quis com isso era produzir no ouvinte a sensação de “diferentes formas de conclusão”²⁴: umas mais aparentadas ao sentido da vírgula talvez, outras ao ponto final e outras, inclusive, ao sinal de dois pontos como que sintetizando o que fora dito. De qualquer modo, até aqui fica evidente a analogia entre uma expressão da língua e uma expressão da música. Outros significados que disso podem ainda ser inferidos serão tratados mais adiante.

§ 3.

Dando continuidade à investigação das analogias referidas por Wittgenstein, faz-se forçoso irmos à questão essencial da linguagem musical a fim de encontrarmos nela os elementos que lhe fundamentam enquanto “linguagem” e assim descobriremos, por conseguinte, o que fundamenta e assegura a comunicabilidade à língua. Ambas as linguagens compartilham algo comum. E o que seria isso? Assim como na música, há na linguagem falada componentes puramente *sonoros* incumbidos de garantir a inteligibilidade do discurso, muito embora estes não possam ser gramaticalmente expressos, mas apenas sinalizados.²⁵ A fim de ilustrar tal asseveração, o filósofo propõe: “pode-se imaginar pessoas que possuíssem

alguma coisa não totalmente dessemelhante a uma linguagem: gestos vocais sem vocabulário ou gramática”²⁶ -- mas que, apesar disso, fossem capazes de se comunicar. Com o propósito de alcançarmos o entendimento de quais seriam de fato os elementos sonoros que viabilizariam esse tipo hipotético de comunicação, é necessário colocar uma questão complementar:

“Qual seria aqui, entretanto, o significado dos sons?” – O que são eles na música? Mesmo que não queira absolutamente dizer que esta linguagem de gestos sonoros teria que ser comparável com a música.²⁷

Abstraindo qualquer forma de significação vocabular, que significado os sons têm nas linguagens sonoras? Se conseguíssemos obter a resposta a essa pergunta, teríamos então encontrado o sólido fundamento dessas linguagens e, quem sabe, uma pista para a investigação das demais linguagens. Entretanto, a questão primeiramente levantada (IF, §528) talvez possa ser mais bem apreciada em seu alcance íntimo se conseguíssemos remetê-la a um quadro real. Ora, há na natureza espécies animais que se comunicam basicamente através de sons, isto é, por meio de “gestos sonoros”. Esses gestos sonoros são, em outros termos, não palavras ou simples ruídos: expressões fonéticas não articuladas²⁸, que, não obstante, viabilizam certa comunicação. Tal viabilização propiciada pelo som e, sobretudo, pelo domínio “inteligente” de suas características sonoras é o que diferencia o *simples fenômeno sonoro* da *comunicação*. Mas como se chega a esse fenômeno de comunicação entre pares? – Com algo muito interessante e de certa forma já sinalizado por nós: através da variação sonora.²⁹ Emissões produzidas com sons fortes e fracos, com variação entre os sons graves e agudos, sons longos e sons curtos e com variações timbrísticas. Uma emissão fonética qualquer só é possível devido a essas quatro características do som (respectivamente: intensidade, altura, duração e timbre). Toda emissão fonética se perfaz, enquanto fonema (“produção de som com a voz”), segundo essas quatro características do som. Sendo assim, a essa “linguagem

primitiva” hipotética é viabilizada a comunicação de tantos “estados internos” quanto possíveis forem as nuances sonoras ali dominadas. Eis aí a estrutura básica do fenômeno da comunicação sonora intraespecífica – ainda que seja perceptível também certa comunicação sonora interespecífica.³⁰ Com efeito, a possibilidade de relação entre música e uma língua de gestos sonoros, ambas entendidas enquanto fenômenos sonoros, assenta-se sobre a viabilidade da variação sonora. Ora, a diversidade de variações sonoras é alcançada visando-se, em analogia, à representação de estados internos. Assim, se pudéssemos reduzir a língua falada, ou outro tipo hipotético de comunicação apenas fonética, a seus elementos fundamentais, encontraríamos apenas *intencionalidades*³¹ –: *vontade*, para usar um termo tão caro à filosofia nietzschiana³²; intencionalidades essas que, a fim de figurarem como unidades inteligíveis, manifestam-se como fenômenos sonoros estruturados, dando origem assim à linguagem.

A partir do que até então se tratou, torna-se agora sustentável retornarmos à questão central da discussão wittgensteiniana com o intuito de elucidar quais são realmente os caracteres que dão ensejo à analogia da significação entre língua e música observada por Wittgenstein. Se em nosso primeiro contato analítico e reflexivo com o tema da *Sonata* de Mozart era possível sentir de maneira bastante intuitiva certos elementos anunciarem o “quê diz” e “como diz alguma coisa a música”, e, com isto, queríamos já nos arriscar a responder, precipitadamente, à pergunta “por que se deve variar intensidade justamente *nesta* linha?” como Wittgenstein o faz sem mais, quer dizer, com um sonoro “porque sei o que significa tudo isso!” – agora, entretanto, estamos mais bem preparados para fundamentar nossa resposta. Partimos do pressuposto de que “a compreensão de uma sentença da linguagem é muito mais aparentada à compreensão de um tema musical do que talvez se acredite”; e, até onde nos foi possível constatar semelhanças, vimos que há muita similaridade entre ambas, seja do ponto de vista da macroestrutura sintática ou daquela microestrutura onde

encontramos “unidades lógicas” sendo formadas e servindo como material e referência ao discurso, como um todo, e à sua inteligibilidade. No entanto, o que realmente nos chama mais a atenção para uma analogia entre ambas não são propriamente, diríamos, os rudimentos gramaticais de que essas linguagens dispõem e os quais lhes fornecem o material básico; pois, antes de tudo isso, há algo que legitima e sustenta a compreensibilidade desses *recursos*.

Observe esta forma de expressão: “Meu livro tem tantas páginas quanto o que é dado na solução da equação $x^3 + 2x - 3 = 0$.” Ou: “O número dos meus amigos é n , e $n^2 + 2n + 2 = 0$.” Essa sentença tem sentido? Não dá para saber imediatamente. Vê-se nesse exemplo como é possível que algo que parece uma sentença que podemos compreender não tenha nenhum sentido.³³

Aqui é possível ver claramente o que o filósofo está querendo dizer com isso de “similaridade entre a compreensão de uma sentença da linguagem e da música”. Nesse parágrafo, Wittgenstein nos oferece um exemplo “logicamente possível”³⁴ que rapidamente somos capazes de entender. Ora, o que se entende assim de modo tão rápido? Que o “livro dele tem tantas páginas quanto o que é dado na solução da equação $x^3 + 2x - 3 = 0$ ”, ou então que “o número de amigos dele é n , e $n^2 + 2n + 2 = 0$ ”. É possível compreender que tanto numa quanto noutra sentença há uma equação matemática que oferece a resposta àquilo que se pretende dizer: – o número de páginas de um livro ou o número de amigos. Porém, falando francamente: em nenhum dos dois casos o enunciado nos leva de maneira imediata à significação. “(Isso joga uma luz sobre o conceito de ‘compreender’ e de ‘significar’)”.³⁵ De fato, conseguimos compreender imediatamente ambas as sentenças até certo ponto: compreendemos a lógica dos enunciados, mas não alcançamos significá-los de maneira imediata. Por certo, a *contextualização* é um dos elementos de maior importância e que atua, ademais, determinantemente na promoção da *compreensão*, pois coloca o interlocutor em contato com o todo, com o “arranjo”.³⁶

Se o nível mais elevado da compreensão é aquele no qual se alcança significar o dito, então a *contextualização*, que envolve definições como *que* ou *quem* e tudo que lhe esclareça – *como*, *onde*, *por que*, *quando*, *quanto* etc.³⁷ faz com que a compreensibilidade seja oferecida ao interlocutor. Mas isso ainda não responde a questão. Em que exatamente se assemelham a compreensão de um enunciado linguístico e um tema musical? – Ao modo de contextualização: a apresentação prévia dos motivos (na música) ou vocábulos (na língua), a repetição dos mesmos, as variações que esses vão sofrendo ao longo do discurso – resultando em conceitos de maior amplitude –, a articulação entre as seções, a acentuação sonora de determinados elementos, o destaque em conceitos-chave por meio de nuances sonoras – como que insinuando diferentes significados para cada elemento do discurso –, o silêncio garantindo o nexo entre as partes, o encadeamento de uma ideia à outra, a duração de determinados sons em comparação a outros, a mudança dos timbres – como artifício para realçar determinadas expressões, e provocar diferentes reações no ouvinte, e, até mesmo, para cativar a sua atenção – e, dentre outras coisas, o ritmo do discurso impelindo à concatenação dos argumentos e gerando, inclusive, certo “sentimento” de logicidade. E colaboram para isso aqueles mesmos elementos basilares a qualquer linguagem fonética, quais sejam: altura, intensidade, duração e timbre; elementos esses que praticamente impõem sentido às locuções linguísticas e musicais. Poderíamos até mesmo nos arriscar a dizer que, assim como um vocábulo não se dá por simples “junção de letras” e um motivo musical por “junção de notas”, a compreensibilidade de um discurso sonoro é algo que se produz não através dos vocábulos linguísticos ou motivos musicais lançados ao ar, tampouco por meio de suas “regras sintáticas”, mas antes através do “como” o som acompanha o falado e conduz o ouvinte a uma *contextualização intencional*. Os vocábulos e as notas musicais são, evidentemente, alguns dos recursos da linguagem, mas não garantem de forma precisa a imersão até a intencionalidade do locutor. Tanto é verdade que alguém pode expressar-se gramaticalmente com

um sentido enquanto toda ou parte de sua intenção move-se em sentido contrário – no gestual, na entonação da voz e no modo vacilante de falar sobre tal assunto. Isso é algo que denuncia a dubiedade à qual os vocábulos, considerados como “unidades linguísticas com significados próprios”, estão sujeitos. Na música, paralelamente a esse exemplo, pode um compositor produzir uma obra em que abundam notas em sequências e combinações bastante engenhosas, e, nem por isto, estar garantida a “eloquência” do que é dito. – Em suma: pode-se falar muito e não dizer absolutamente nada. A similaridade entre ambas as linguagens reside, fundamentalmente, em um só ponto: no modo como as intenções fazem-se entender. E nada mais. Por isso é que a conquista da *compreensão ampliada*, a rigor sustentada na contextualização do discurso, vai muito além da mera identificação dos objetos “gramaticais” constituintes dessas linguagens, pois depende, antes e fundamentalmente, do quanto se é capaz de situar o ouvinte em *o que se quer dizer* e em *o que o dito quer enfim “dizer”*.

§ 4.

É obvio que a participação “ativa” do ouvinte e sua capacidade de tornar significáveis as informações fazem com que um discurso comunique algo, isto é, seja significado. Porém, pode também acontecer de *um* elemento ganhar a cena. Muitas vezes um simples elemento ou aspecto de uma expressão destaca-se ou é, então, notado com maior ênfase em relação ao conjunto, fazendo com que uma série de relações se processe no entendimento e que uma significação – talvez real, mas, de qualquer forma, *incompleta* em relação ao conjunto – seja assumida em detrimento do conjunto.

Digo: “Posso pensar neste rosto (que dá a impressão de timidez) também como corajoso.” Com isso não queremos dizer que posso imaginar como alguém com esse rosto pode talvez salvar a vida de um outro (pode-se, naturalmente, imaginar isso para qualquer rosto). Pelo contrário, falo de um aspecto do próprio rosto. O que quero dizer não é

tampouco que poderia imaginar que essa pessoa poderia alterar, no sentido habitual, o seu rosto para um que fosse corajoso; mas antes que ele pode se converter em um assim por caminhos bem determinados.³⁸

Se a devida significação de algo engloba a sua compreensão contextual, na qual seus vários aspectos colaboram e são levados em conta para um entendimento conjuntual, então é possível analisarmos a estrutura básica desse tipo privilegiado de compreensão (a compreensão ampliada) em outras linguagens. Segundo o filósofo, a interpretação fisionômica pode servir como chave dessa investigação. Quando determinadas características que compõem o aspecto geral do rosto são ressaltadas – por parte, talvez, de quem as observa – e de tal forma que os demais traços tornam-se “sem efeito”, essas peculiaridades encobrem o entendimento com a ilusão de totalidade e são elevadas à hierarquia de fio condutor do todo. Quando esse processo ocorre no entendimento, a parte é o decisivo em relação ao todo, e o conjunto fisionômico é significado em função do traço: pois, a partir de determinado traço, “posso pensar nesse rosto como corajoso ou como covarde”. Chamaremos essa modalidade de compreensão de “compreensão restrita”. Tal compreensão é, pois, acendida pela consideração de traços fisionômicos em razão dos quais uma chave de leitura responde à questão “o que esse rosto me diz?”. De acordo com isso, é correto inferir que, para Wittgenstein, a fisionomia de um indivíduo estaria sujeita a inúmeras interpretações facultadas pela consideração traçual, onde cada traço daria ensejo a distintas significações do conjunto fisionômico. E, com efeito, “a reinterpretação de uma expressão facial deve ser comparada com a reinterpretação de um acorde na música, quando o sentimos ora como transição para esta, ora para aquela tonalidade”.³⁹

O condicionamento da compreensão ao grau de interpretação (significação) alcançada abre-nos caminho para muitas reflexões – ainda mais quando se tem em mente que as múltiplas compreensões que daí emergem, o que é na verdade o que o filósofo está querendo ressaltar com o termo

“reinterpretação”, são possíveis devido às diferentes vias da significação/interpretação de algo: seja um discurso, seja uma fisionomia. Com isso e no geral, tais compreensões procedentes desses “modos de significação” podem ser resumidas em três grupos: *não compreensão*, *compreensão ampliada* e *compreensão parcial*. A primeira, a não compreensão, resulta obviamente da não significação de uma expressão qualquer – o que nos parece bastante improvável, mas, sem dúvidas e hipoteticamente falando, possível; a segunda, de que inclusive já tratamos em nossos §§1 e 3, é atinente àquele grau de compreensão mais desejável através do qual uma expressão qualquer é significada em conjunto ao contexto todo em que aparece e a partir do qual ganha referência; por fim, a terceira, na qual nos deteremos a partir de agora, é aquela modalidade de compreensão restrita, acendida pelo prosseguimento de traços de uma expressão tomados como intérpretes do todo.

Para melhor tratarmos dessa terceira modalidade de compreensão, devemos partir do argumento de Wittgenstein, qual seja, o de que um traço fisionômico pode servir como caminho para a interpretação do aspecto geral, de modo que várias e diferentes interpretações poderiam ser, com efeito, inferidas com esta modalidade de compreensão. E de maneira correspondente a isso, o filósofo aponta para a subalternidade dos acordes à interpretação, quer dizer, para o fato de que um acorde na música pode ser interpretado de diversas maneiras. É necessário entender que, ao propor essa relação entre a interpretação de um acorde na música e de um traço na fisionomia, Wittgenstein está supondo um relativismo nas funções harmônicas dos acordes, do mesmo modo como o prosseguimento de um traço fisionômico pode acarretar um parecer generalizante. Entretanto, isso tudo deve ser entendido enquanto tentativa de interpretação de *signos* em si mesmos, ou seja: refere-se a um tipo de interpretação desassociado de e indiferente ao *contexto* – em que o signo aparece e a partir do qual o signo propriamente significa alguma coisa.

Pode-se dizer “Eu leio covardia neste rosto”,
mas, em todo o caso, não parece que a

covardia esteja meramente associada com o rosto, ligada externamente; mas o temor reside nos traços faciais. Se os traços se modificam um pouco, então podemos falar de uma modificação correspondente do temor. Perguntaríamos: “Você pode pensar neste rosto também como expressão de coragem?” – não saberíamos então como deveríamos, por assim dizer, acomodar a coragem nesses traços. Digo então, talvez: “Não sei o que significaria se este rosto fosse um rosto corajoso”. Mas com que se pareceria a solução para uma pergunta como essa? Diz-se talvez: “Sim, agora entendo: o rosto é, digamos, indiferente quanto ao mundo externo.” Portanto, nós é que interpretamos a coragem dentro dele. Poder-se-ia dizer que a coragem agora se *encaixa bem*, mais uma vez, no rosto. Mas o *que* se encaixa bem aqui em *quê*?⁴⁰

Para se entender o sentido da possibilidade de “reinterpretação de um acorde na música”, é necessário, pois, levarmos em conta a possibilidade da interpretação descontextualizada desse acorde. É justamente esse “não levar em conta” que viabiliza a promulgação de um juízo, ainda que suscetível de veracidade – “eu leio covardia nesse rosto” –, mas, todavia, destituído de contexto, isto é, da referência a partir da qual determinado jogo de linguagem conquista *sentido*.

Da mesma maneira que um traço fisionômico, portanto, um acorde é suscetível de diferentes interpretações quando abstraído de seu contexto na música.

Para compreendermos essa modalidade de compreensão, a *compreensão parcial*, faz-se imperativo conhecermos as características harmônicas responsáveis por dotar um acorde de determinadas qualidades. Essas “características” serão justamente os elementos que iluminarão a investigação acerca da multiplicidade de interpretações viáveis obtidas a partir de “caminhos totalmente determinados”, que é precisamente o que assinala a analogia entre fisionomia e harmonia musical.

Ao se tratar de “reinterpretação de um acorde na música”, devemos ter em conta que se está procurando caracterizá-lo

quanto à sua funcionalidade na música. *Função harmônica* diz respeito à concepção de um acorde enquanto constituído de atributos que exercem, propriamente, funções na música. Tais funções derivam de relações: (1) entre as notas que compõem o acorde e (2) entre um acorde e outro. Por conseguinte, é devido a essas funções harmônicas que um mesmo acorde pode ser sentido “ora como transição para essa, ora para aquela tonalidade”; fato este que explicita o emprego de acordes para a consecução do procedimento de *modulação*, isto é, para a passagem de uma tonalidade a outra.⁴¹ Segundo Koellreuter,

função é uma grandeza susceptível de variar, cujo valor depende do valor de uma outra. Na harmonia, entende-se por função a propriedade de um determinado acorde, cujo valor expressivo depende da relação com os demais acordes da estrutura harmônica.⁴²

A fim de visualizarmos mais claramente essas propriedades harmônicas, tenhamos em mente os sete acordes que constituem o campo harmônico de uma tonalidade qualquer (de Dó-Maior, ou Fá#-menor, ou Mib-Maior etc.), que, dispostos em sua sequência natural, podem ser representados por sete graus: I–II–III–IV–V–VI–VII. Esses sete graus que compõem o campo harmônico de uma tonalidade qualquer não indicam apenas sete acordes específicos, mas também e sobretudo sete “*qualidades harmônicas*”, das quais todas as diferentes tonalidades dispõem. Cada “*qualidade harmônica*” decorre, como vimos acima, de relações *intrínsecas* e *extrínsecas* ao acorde em questão; “esta é determinada pelas relações de todos os acordes com um centro tonal, a tônica”⁴³; aquela, às notas dos acordes entre si. Isso quer dizer que cada grau do campo harmônico se refere a um determinado acorde e sua respectiva relação com a tônica, que é sempre, portanto, o “centro gravitacional” de uma dada tonalidade. As possibilidades harmônicas daí emergentes podem ser reunidas, *grosso modo*, em três grandes grupos: de *tônica*, de *subdominante* e de *dominante*, todos caracterizando diferentes “funções”. Temos assim, conforme Koellreuter⁴⁴, acordes que correspondem à *função de tônica* (entenda-se, que produzem

sensação de repouso) nos graus I, III e V; de *subdominante* (sensação de afastamento) nos graus I, IV e VI; e de *dominante* (sensação de aproximação) nos graus II, V e VII.⁴⁵ Resumindo-se o conceito de *função harmônica*, temos o seguinte enunciado:

O sentido da função musical resulta do contexto, do relacionamento, consciente ou inconsciente, de fatores musicais, antecedentes e consequentes, que devem ser ouvidos e sentidos. Varia, oscila, entre os conceitos de repouso (tônica) e movimento (subdominante, dominante), afastamento (subdominante) e aproximação (dominante).⁴⁶

Apresentadas as considerações prévias, cabe-nos agora perguntar acerca da questão da “reinterpretação de um acorde” ou, em outros termos, “como é possível interpretar uma expressão por caminhos diversos”. Vejamos os seguintes exemplos. (A) I–VI–V–I. – A análise funcional desses acordes classifica-os, respectivamente, como exercendo função de *repouso*, *afastamento*, *aproximação* e *repouso*. O primeiro acorde (I), por ser o primeiro da sequência, abre precedente e apresenta logo de partida a tonalidade, e, *nesse contexto*, produz certa sensação de *repouso* no ouvinte. Essa sensação fica mais clara ainda ao soar o segundo acorde (VI), quando então é possível perceber que houve um deslocamento em relação àquele – que agora melhor percebemos como o *centro tonal*. Por isso, podemos dizer que esse segundo acorde produz sensação de *afastamento*. Imediatamente em seguida, com o V grau entrando em cena, chega-se ao ápice de um movimento de afastamento do centro gravitacional; afastamento que ao mesmo tempo sugere não haver mais para onde ir senão regressar ao ponto de partida, isto é, ao I grau. É por isso que o V grau é chamado de dominante, e sua função mais comum é de *aproximação* – ao *repouso* da tônica (I) que, geralmente, vem em seguida. (B) I–II–V–VI. – Nessa sequência, vemos quatro acordes com as respectivas funções de *repouso*, *afastamento*, *aproximação* e *repouso* – que são as mesmas funções e na mesma ordem em que se apresentaram na sequência (A). Não obstante, por mais que tenham ocorrido

pequenas mudanças em relação ao exemplo (A), ao entrar o acorde de II grau no lugar anteriormente ocupado pelo VI grau e o VI grau assumir a posição final ao invés de termos lá o I grau, a função de *afastamento* que o VI grau exerceu naquele contexto não mais lhe pode ser atribuída. O VI grau está envolvido agora com outras relações contextuais. Aqui, na última posição, o acorde de VI grau não será ouvido como afastamento em relação à tônica como o foi anteriormente; mas, precedido pelo acorde de dominante (V grau) e estando na posição em que está, o VI grau soará como repouso. Como último exemplo, queremos ainda apresentar a sequência (C) I–III–I–VI. – Vemos aqui algumas mudanças ocorrerem em relação aos exemplos anteriores, mas, basicamente, pouca coisa foi alterada. Funcionalmente falando, não é possível definirmos de forma precisa o que ocorre nesse exemplo dadas as características harmônicas desses acordes serem semelhantes e eles estarem reunidos *nesse contexto* em que estão e *dessa maneira* como estão. O primeiro acorde está definindo a tonalidade e exercendo função de *repouso*. É sucedido pelo III grau. Esse poderia ser caracterizado com função de *afastamento*, se fosse sucedido por algum acorde com *tendência de dominante*; porém, logo em seguida ao III grau, temos novamente o I grau; de modo que seria possível caracterizar o acorde de III grau como exercendo um (fraco) efeito de dominante. Com efeito, seria mais convincente classificá-lo como função de *repouso*; pois, devido ao contexto e ao modo como está colocado, esse acorde está tão somente dando continuidade à função de tônica desempenhada pelo acorde que lhe antecede (I). O terceiro acorde (I), no entanto, será inevitavelmente ouvido como *repouso*. Ou seja: até aqui, os dois acordes posteriores à tônica dão continuidade àquela função da tônica. Por último, o VI grau, mesmo tendo certa relação de afastamento em relação ao acorde com função de repouso que lhe antecede, dificilmente será apreciado como afastamento; pois, estando alocado no final da sequência e tendo sido precedido por acordes com funções muito semelhantes, é bem pouco provável que esse VI grau seja sentido, de fato, como subdominante de I, mas antes como

repouso. Ora, o VI grau, assim como nos demais casos, mesmo sendo um acorde com característica de afastamento (em relação ao I grau, isto é, à tônica), estará aqui dando continuidade ao fluxo harmônico da tônica (I). Portanto, apesar de termos aqui acordes que nos exemplos anteriores desempenhavam funções harmônicas diferentes, agora e nesse contexto dado, temos o seguinte quadro funcional: *repouso*, (*repouso*), (*repouso*), (*repouso*).

Esses três exemplos são suficientes para chegarmos aonde almejávamos chegar. Wittgenstein se referiu ao modo como um mesmo acorde pode ser *reinterpretado* na música, ora afirmando uma tonalidade, ora negando-a e impelindo a outra. Conforme vimos acima, são justamente os diferentes “papeis” assumidos por um mesmo acorde que fazem com que novas e diferentes relações harmônicas sejam produzidas; de modo que um determinado acorde, em diferentes relações e contextos, venha a desempenhar também diferentes funções. Com efeito, a visualização dessa “flexibilidade” que consigna o caráter de um acorde na música, quando analisado isoladamente é claro, faz com que lancemos luz ao problema da interpretação parcial.

Chamamos de *compreensão parcial* à interpretação que, visando a interpretar o todo, funda-se em “traços” aspectuais. Tal interpretação parcial é franqueada pelo prosseguimento de *componentes* do conjunto aspectual em detrimento do conjunto mesmo e do contexto em que este aparece.

Vejo uma imagem que apresenta um rosto sorridente. O que faço quando concebo o sorriso ora como amigável, ora como maligno? Não o imagino frequentemente num entorno espacial e temporal que é amigável ou maligno? Então poderia figurar a imagem de que aquele sorriso é para uma criança que brinca, ou então para o sofrimento de um inimigo.

Nada muda ali pelo fato de que possa interpretar, à primeira vista, a situação como aprazível, e depois, com o entorno mais ampliado, de outra maneira. – Conceberei um determinado

sorriso como amigável, o chamarei de “amigável”, e reagirei de maneira correspondente, se nenhuma circunstância especial deslocar minha interpretação.⁴⁷

Vimos claramente como, na música, o contexto e a maneira como um acorde está inserido em seu meio são referências imprescindíveis para a sua interpretação. Quanto à interpretação que vise ao conjunto todo em que determinados acordes aparecem, esta só se faz legítima quando os componentes (neste caso, os acordes) são interpretados individualmente em suas relações mais amplas possíveis, isto é, *contextualmente*. Dizemos “individualmente” não no sentido de “desconfigurado”, mas no sentido de que cada traço deve ser examinado conjuntual e relacionalmente a fim de que possa conferir ao complexo o seu significado correspondente. Podemos concluir, portanto, que, assim como em outros jogos de linguagens, qualquer interpretação que vise a caracterizar o *conjunto* só pode ser estabelecida a partir da análise das partes que o compõem. Essa, porém, só satisfaz a realidade e, de pronto, a legitimidade do ajuizamento do conjunto que pretende significar quando alcança estabelecer os significados dos componentes *em função do todo*. Um acorde isolado apresenta apenas a relação entre as notas que o compõem: mas não tem função harmônica alguma, pois não está aplicado a um contexto. Assim também um sorriso, enquanto traço isolado, não exerce “função” alguma, posto que função pressupõe sempre ser funcional “em”.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, João José de. “Apresentação: As IF como obra inacabada”. In: WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Edição bilíngue. Apresentação, tradução e notas de João José de Almeida. Wittgenstein Translations. Disponível em
<<http://www.psicanaliseefilosofia.com.br/textos/InvestigacoesFilosoficas-Original.pdf>>. Acesso em 29/05/2020.

BARROS, Cassiano de Almeida. *A teoria fraseológico-musical de H. C. Koch (1749-1816)*. 2011. Tese (Doutorado em Música)–. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284457/1/Barros_CassianoDeAlmeida_D.pdf>. Acesso em 01/06/2021.

FORERO, Fernando. “Wittgenstein y Gadamer: el dualismo de la ciência”. In: AZIZE, Rafael Lopes. (org.) *Wittgenstein nas Américas: legado e convergências*. Salvador: EDUFBA, 2018. p. 207-p. 226. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/31895/1/Wittgenstein%20nas%20Am%c3%a9ricas_RI.pdf>. Acesso em 03/06/2021.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Harmonia funcional: introdução à teoria das funções harmônicas*. São Paulo: Ricordi, 1986.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. Brasília: Musimed, 1996.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Sonate N. 11 für Pianoforte–* (KV. 331). Leipzig: C. F. Peters, 1938, compassos 1–18. 1 partitura. Disponível em <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a9/IMSLP70209-PMLP01846-KV_331.pdf>. Acesso em 03/06/2020.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução e notas de Renato Zwing. Porto Alegre: L&PM, 2017.

_____. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Prefácio, tradução e notas de Marden Maluf. São Paulo: Unesp, 2011.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Primeiro tomo. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2015.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Edição bilíngue. Apresentação, Tradução e Notas de João José de Almeida. Wittgenstein Translations. [2020?] Disponível em <<http://www.psicanaliseefilosofia.com.br/textos/InvestigacoesFilosoficas-Original.pdf>>. Acesso em várias datas.

_____. *Investigações filosóficas*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

Vitor Leandro Kaizer é doutorando em filosofia pela UNISINOS.

¹ Cf. ALMEIDA, [2020?].

² Isso é, pintura de temas cotidianos.

³ WITTGENSTEIN, 1999, §522. Obs.: adotar-se-á, daqui para frente, para essa obra a sigla IF.

⁴ Cf. Wittgenstein (IF, §518, grifos do autor) cita: “Sócrates para Teeteto: ‘E quem representa, não deveria representar *alguma coisa*?’ – T.: ‘Necessariamente.’ – S.: ‘E quem representa alguma coisa, não representa nada real?’ – T.: ‘Assim parece.’” – E Wittgenstein: “E quem pinta, não deveria pintar alguma coisa – e quem pinta alguma coisa, não pinta nada real? Bem, qual é o objeto do pintar: a imagem da pessoa (por exemplo), ou a pessoa que a imagem apresenta?”

⁵ IF, §523, grifo do autor.

⁶ IF, §524.

⁷ No §532 de IF, Wittgenstein, tratando sobre as nuances que diferem o ‘compreender’ do ‘significar’, esclarece: “Então ‘compreender’ aqui tem, por isso, dois significados diferentes? – Prefiro dizer que esses tipos de uso de ‘compreender’ conformam o seu significado, o meu *conceito* de compreensão. Pois *quero* que “compreender” se aplique sobre tudo isso” (grifos do autor).

⁸ IF, §525.

⁹ Por “expressão linguística” entenda-se sempre a variedade de meios sistemáticos de comunicação, dentre os quais figuram, por exemplo, as diversas línguas (idiomas) e as artes.

¹⁰ Fernando Forero, em *Wittgenstein y Gadamer*, corrobora com nossas considerações ao apontar a fruição estética como elemento “promotor da interpretação significativa”: “las explicaciones estéticas se dan cuando alguien pregunta por la significación de algo, cuando *algo le causa una impresión especial*, una particular perplejidad, lo interpela, le incumbe, llama su atención, su cuidado, de tal manera que ese algo (una pieza musical, un poema, un rito, un sueño, un chiste, etc.) *clama por una aclaración*, por una *interpretación*” (2018, p. 210, grifos nossos); de modo que, aqui, o objeto mesmo suscita no interlocutor uma aspiração à sua compreensão enquanto

que num discurso falado, por exemplo, na maioria das vezes a compreensão do dito recai sobre o ânimo do interlocutor em buscar sua significação. Talvez seja por isso que as artes “dizem menos, mas falam mais”.

¹¹ Noção que será desenvolvida em nossos §§3 e 4.

¹² IF, §527. Note-se como o vocábulo *Sprache* (“língua”) é, aqui, vertido para o português como “linguagem” (em geral) quando, no entanto, o autor está fazendo clara referência a “sentenças linguísticas”, ou seja, a uma ocorrência peculiar da língua. Em relação à língua alemão, o português dispõe de termos que nos permitem realçar algumas distinções marcantes a essa discussão, como ‘idioma’, ‘língua’ e ‘linguagem’, devido aos quais usufruiremos da riqueza de nossa língua portuguesa ao longo do texto.

¹³ MED, 1996, cap. 49.

¹⁴ Conforme Cassiano de Almeida Barros (2011, p. 41), em *A teoria fraseológico-musical de H. C. Koch (1749-1816)*, “a menor unidade de pensamento que encerra um sentido completo é a frase”.

¹⁵ Como é possível notar, abaixo de cada linha da pauta constam os graus harmônicos referentes aos principais acordes e suas relações harmônicas, que colocamos justamente a fim de proceder com a análise da composição. Cada um desses graus representa uma relação harmônica referente ao acorde imediatamente acima e, no contexto geral das relações e desencadeamentos harmônicos, representa uma *função harmônica* mais ou menos precisa. Já os graus harmônicos entre parênteses, estes se referem a cadências. Também se deve observar que, juntamente à análise funcional dos acordes, foram colocados alguns sinais de pontuação de caráter meramente ilustrativo, cuja significação fora tomada de empréstimo da gramática com o intuito de tornar a análise formal da obra mais intuitiva ao leitor. Quanto aos retângulos sobre algumas figuras musicais, estes destacam alguns motivos musicais importantes que serão analisados e mencionados mais adiante, como os demais elementos apontados acima. As duas macroestruturas que constituem o tema estão identificadas como “1º período” e “2º período”.

¹⁶ É importante esclarecer que, com a análise musical aqui proposta, não se pretende esgotar os significados da obra de Mozart, tampouco os indicados pelo filósofo e suas consequências.

¹⁷ IF, §527, grifo do autor.

¹⁸ MED, 1996, caps. 1 e 33.

¹⁹ Cf. os compassos 1, 7, 8, 11, 12, 15, 16 e 17.

²⁰ Tenha-se em mente que cada acorde possui uma *função harmônica* com a qual exerce determinado efeito. Sobre *função harmônica*, Hans-Joachim Koellreuter, em seu tratado *Harmonia funcional: introdução à teoria das funções harmônicas* (1986), esquematiza o sentido geral em: *repouso* (acordes com função de tônica – I, III e V do campo harmônico) e *movimento* (acordes com função de subdominante – II, IV e VI – e com função de dominante – III, V e VII). Por meio dessas funções e de seus usos,

torna-se viável ao compositor gesticular o “começo” e o “fim” de uma frase, um período, uma seção, um movimento ou uma obra.

²¹ Cf. a pontuação que, para sinalizar a articulação musical tomou-se de empréstimo da gramática, colocou-se junto à cadência do compasso n. 4 e à cadência dos compassos n.7 e 8.

²² Cf. compasso n. 12.

²³ Cf. compassos 15–16.

²⁴ Cf. os diferentes sinais de pontuação que se empregou juntamente a cada cadência a fim de referenciar as distintas articulações existentes na peça de Mozart.

²⁵ Os sinais gráficos: tanto os ortográficos como os sinais de pontuação, as interjeições etc. confirmam a participação desses elementos sonoros até mesmo na gramática.

²⁶ IF, §528.

²⁷ IF, §529.

²⁸ Vale lembrar aqui que o homem é a única espécie animal que tem, biologicamente falando ao menos, a capacidade de articular suas emissões fonéticas com distinção e assim formar vocábulos.

²⁹ Cf. o §2, especialmente nas seções onde se analisou o tema da *Sonata n. 11 para piano* de Mozart. A variação é, talvez, a forma mais fácil e segura de desenvolver uma ideia musical e, por conseguinte, de viabilizar a inteligibilidade do discurso.

³⁰ Ex.: os quero-queros emitem determinado som, e os meus cachorros, habituados aos diferentes sons produzidos por esses pássaros, saem latindo à procura de algum possível invasor territorial anunciado pelos quero-queros.

³¹ A respeito da *intencionalidade* na música, vale a pena conferir o III livro da obra *O mundo como vontade e como representação*, de Arthur Schopenhauer, onde o filósofo expõe sua “teoria estética”, especialmente, o §52.

³² Em 1886, na obra *Além do bem e do mal*, Friedrich Nietzsche desenvolve o argumento de sua tese rudimentarmente apresentada em *Assim falou Zaratustra* (1883–1885) sobre a vontade de poder, onde concebe a função racional do homem numa relação de inteira dependência à vontade, de modo que a historiografia das conquistas do pensamento humano – viabilizadas, é claro, pela linguagem –, seria a expressão mais evidente dessa subserviência. “[...] – A maior parte do pensamento consciente de um filósofo é secretamente guiada e compelida a determinados rumos pelos seus instintos. Mesmo por trás de toda lógica e de sua aparente soberania de movimentos se encontram valorações, falando mais francamente, exigências fisiológicas de conservação de uma determinada espécie de vida»; «pois todo impulso é sequioso de poder: e como *tal* ele busca filosofar” (NIETZSCHE, 2017, I, §§3 e 6, grifo do autor).

³³ IF, §513.

³⁴ “Compare ‘logicamente possível’ com ‘quimicamente possível’. Poder-se-ia chamar de ‘quimicamente possível’ uma ligação para a qual existe uma fórmula estrutural com as valências corretas (talvez H-O-O-O-H). Uma ligação como essa não tem que existir, naturalmente; mas também a uma fórmula como HO₂ não pode corresponder menos na realidade do que nenhuma ligação” (IF, §521).

³⁵ IF, §513.

³⁶ Cf. Wittgenstein (IF, §526) nos ilustra: “o que significa compreender uma imagem, um desenho? Aqui também existe o compreender e o não compreender. E aqui também essas expressões podem significar coisas diferentes. Digamos que a imagem seja uma natureza morta; uma parte dela, porém, não compreendo: não sou capaz de ver ali corpos, senão que vejo somente manchas de cores sobre a tela. – Ou vejo tudo corporalmente, mas são objetos que não conheço (eles parecem utensílios, mas não conheço o seu uso). – Talvez, porém, conheça os objetos, mas, em outro sentido, não compreendo – o arranjo”.

³⁷ Na gramática, os advérbios exercem a função de “elementos contextualizadores” do *que*; na lógica, essa função é exercida pelas categorias de predicação do objeto.

³⁸ IF, §536.

³⁹ IF §536.

⁴⁰ IF, §537, grifos do autor.

⁴¹ O compositor e teórico da música Arnold Schoenberg, em seu livro *Harmonia* (1911), trata de modo minucioso o conceito de “reinterpretação dos acordes” a fim de explicar os meandros e desafios que envolvem a modulação na prática composicional. Cf. SCHOENBERG, 2011, especialmente o capítulo “Modulação”.

⁴² KOELLREUTER, 1986, cap. 2, p. 13.

⁴³ KOELLREUTER, 1986, cap. 2, p. 13.

⁴⁴ KOELLREUTER, 1986.

⁴⁵ Há sempre muita dificuldade de “fixar” um acorde dentro de uma determinada função, – problema este a que Wittgenstein já fez certa alusão ao relacionar os acordes a algo suscetível de reinterpretação ao lado dos traços fisionômicos. Schoenberg, por outro lado, classifica individualmente os acordes: “usam-se também os nomes de *tônica* [*Tonika*] para o I grau, *dominante* [*Dominante*] para o V, *subdominante* [*Unterdominante* ou *Subdominante*] para o IV, *mediante* [*Oberdominante*] para o III, *superdominante* [*Untermediante*] para o VI e *sensível* [*verminderter Dreiklang*] para o VII”. E, a título de testemunho das singularidades de cada acorde, acrescenta: «também o II grau tem, em determinadas circunstâncias, um nome que será mencionado em seu devido tempo [no livro]», pois exerce funcionalidades secundárias tão impregnantes que o tornam distinto em relação às primárias (SCHOENBERG, 2011, p. 76). Não obstante, é possível também encontrar exemplos na literatura com as seguintes relações

(generalizantes, é claro): função de tônica – graus I, III e VI –, de subdominante – graus II, IV e VI –, e de dominante – graus III, V e VII.

⁴⁶ KOELLREUTER, 1986, cap. 2, p. 13.

⁴⁷ IF, §539.