

FACULDADE CATÓLICA DE ANÁPOLIS
GRADUAÇÃO FILOSOFIA LICENCIATURA

KALLAS HANS HERMANN DAS GRAÇAS ROCHA

A MÚSICA À LUZ DA FILOSOFIA DA LINGUAGEM DE WITTGENSTEIN

ANÁPOLIS – GO
2019

KALLAS HANS HERMANN DAS GRAÇAS ROCHA

A MÚSICA À LUZ DA FILOSOFIA DA LINGUAGEM DE WITTGENSTEIN

Preparação ao projeto de pesquisa para o trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade Católica de Anápolis, sob a orientação do Prof. Ms. Tobias Dias Goulão.

ANÁPOLIS – GO

2019

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma visão da música iluminada pela teoria de Wittgenstein. Segundo José estevão Moreira em sua obra *Investigações filosóficas sobre Linguagem, Música e Educação* a música se encontra dentro dos jogos de linguagem de Wittgenstein. Sendo assim ela seria objeto de estudo somente da filosofia da linguagem e somente enquanto pertencente a um determinado grupo. Desta forma a música perderia o seu aspecto universal e também o seu lugar entre as belas-artes. Em sentido contrário o trabalho procura, a partir desta visão sobre a música, apresentar a música como sendo uma forma de linguagem, mas não somente isto. A música deve ser colocada entre as belas-artes e por isso deve ter algumas características universais para ser considerada música, quando assim entendida esta passa a ser uma forma mais perfeita de expressão, tanto de alguma linguagem como, também do belo.

Palavras chave: Música. Wittgenstein. Belo. Filosofia da linguagem. Arte.

ABSTRACT

This paper presents a view of music illuminated by Wittgenstein's theory. According to José Estevão Moreira in his work *Philosophical Investigations on Language, Music and Education* music is within Wittgenstein's language games. Thus, it would be the object of study only of the philosophy of language and only as long as it belongs to a particular group. Music highlights would lose its universal look and also its place among the fine arts. Contrary to the work sought, from this view of music, presents a song as a form of language, but not only that. A song must be selected from fine art and therefore must have some universal characteristics for considered music, when so understood becomes a more perfect form of expression, both of some language as well as beautiful.

Keywords: Music. Wittgenstein. Beautiful. Philosophy of language. Art.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	5
2	WITTGENSTEIN E OS JOGOS DE LINGUAGEM	6
2.1	VIDA DE WITTGSTEIN	6
2.2	A PESQUISA FILOSÓFICA	7
2.3	MÚSICA COMO JOGO LINGUÍSTICO	8
3	A MÚSICA COMO LINGUAGEM	10
3.1	OBSERVAÇÕES NA VIDA.....	11
4	AS ARTES DO BELO	15
5	ARTE MUSICAL E OS JOGOS DE LINGUAGENS MUSICAIS	18
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	21
	REFERÊNCIAS	22

1 INTRODUÇÃO

Apesar do seu interesse pela música, Wittgenstein não elaborou, nos seus escritos, nenhuma teoria ou estética musical, mas nem por isso sua filosofia deixou de lado a música. Na obra de José Estevão Moreira, *Investigações filosóficas sobre Linguagem, Música e Educação*, a qual está totalmente embasada na pragmática wittgensteiniana, ou seja, no segundo Wittgenstein, é possível entender não só sua nova concepção sobre linguagem, mas como a música é vista dentro dela. A partir disso, o presente trabalho tem por objetivo apresentar essa visão, pragmática wittgensteiniana e apresentar alguns de seus erros, para, desta forma, exaltar a objetividade da música e mostrar que pode existir uma possível linguagem musical.

Para tal objetivo ser alcançado o trabalho se dividiu em quatro partes, a saber: a primeira foi dedicada ao estudo da filosofia de Wittgenstein, bem como a sua vida e a sua teoria sobre música a partir de José Estevão; a segunda parte procura refutar a visão de Wittgenstein sobre a música, mostrando aquilo que se chama de linguagem musical e depois apresentando como essa música se apresenta aos ouvintes e o efeito causado neles. A terceira introduz o leitor naquilo que são as artes do belo a partir de uma visão histórica do termo *belo*. A quarta parte apresenta uma confrontação entre os jogos de linguagem e a linguagem musical, mostrando o porquê a música não pode ser entendida como um jogo de linguagem e sim como uma expressão das artes do belo.

2 WITTGENSTEIN E OS JOGOS DE LINGUAGEM

Neste capítulo, apresentar-se-á a vida do filósofo Ludwig Wittgenstein, bem como o seu pensamento, focando-se no seu conceito de “jogos de linguagem”, do qual fará a aplicação na análise da linguagem musical segundo o pensamento de José Antônio Moreira.

2.1 VIDA DE WITTGENSTEIN

Ludwig Wittgenstein nasceu em Viena, em 1889. Antes de se tornar um dos filósofos mais influentes do século XX e o maior representante da filosofia analítica, apresentava desde criança um grande interesse pela Engenharia Mecânica. De família muito nobre, cheia de artistas, a música também foi um grande marco em sua vida.

Ele cresceu numa família de músicos amadores que mantinham uma relação próxima e intensa com o mundo musical de Viena. Seu pai – Karl Wittgenstein – um empresário que acumulou uma das maiores fortunas da Áustria imperial na indústria do ferro e do aço, tocava violino; sua mãe – Leopoldine Kalmus – era uma exímia pianista que possuía uma extraordinária leitura à primeira vista. Seu irmão Paul Wittgenstein seguiu a carreira de pianista concertista; durante a Primeira Guerra Mundial teve o seu braço amputado, mas conseguiu continuar tocando piano com a mão esquerda. Foi para Paul Wittgenstein que Ravel compôs o Concerto para Piano em Ré Maior, o concerto para a mão esquerda (CHAGAS, 2013, p. 2-3.).

Wittgenstein, estudou em casa até seus 14 anos por meio de professores particulares. Com fortíssimos dotes para engenharia, chegou a construir uma máquina de costura. Em 1906 ingressou na Escola Técnica Superior de Berlim, para realizar os estudos de Engenharia Mecânica. Passados dois anos, foi para a universidade de Manchester na Inglaterra, na qual desperta interesse pela Engenharia Aeronáutica a ponto de projetar um motor acionado a jato.

Em 1911, começa a afastar-se dessa área voltando sua atenção para a matemática pura, nesse mesmo ano, a conselho de Freg, foi para Cambridge, onde no ano seguinte começou a estudar no Trinity College os fundamentos da matemática, sob orientação de Bertrand Russel. Dedicou-se à lógica, obtendo inúmeros resultados, mas antes de começar sua carreira filosófica, um fato curioso aconteceu entre aluno e professor.

Em retratos de Memória, o filósofo Bertrand Russell (1872-1970) conta que, por volta de 1913, tinha entre seus alunos da Universidade de Cambridge um tão esquisito, a ponto de, após todo um período letivo, o filósofo não saber dizer se tratava de um excêntrico ou de um homem de gênio. Sua perplexidade aumentou ainda mais quando foi procurado pelo estranho aluno, que lhe fez uma insólita pergunta: 'O senhor poderia fazer a fineza de me dizer se sou ou não um completo idiota?'. Russel respondeu que não sabia e perguntou-lhe das razões de sua dúvida. O aluno replicou: 'Caso seja um completo idiota, me dedicarei à aeronáutica; caso contrário, tornarme-ei filósofo'. Russel não encontrou outra saída para se desfazer da embaraçosa questão, a não ser pedindo-lhe que escrevesse um assunto filosófico qualquer, e depois lhe mostrasse. Passado algum tempo, o aluno retornou com o trabalho e o filósofo, depois de ler apenas uma linha, sentenciou: 'Não, você não deve se tornar um aeronauta'. (D'OLIVEIRA, 1945 apud WITTIGENSTEIN, 1979, p. 6)

Apesar dos méritos financeiros e intelectuais, Wittgenstein optou a viver uma vida oposta da qual cresceu. Doou toda sua herança para alguns de seus familiares: alegava não querer amizades pelo o dinheiro que se tinha. O desejo era viver uma vida simples sem muitos problemas.

Em 1914, com início da primeira guerra mundial, alistou-se no exército austríaco como voluntário. Preso pelos italianos em 1918, ficou detido por quase um ano no campo de prisioneiros de Cassino. Nesse mesmo ano finalizou sua obra, *Tractatus Logico-Philosophicus*, que foi publicada somente em 1921 ganhando grande prestígio por parte dos positivistas. Em 1926 tentou ingressar na vida monástica, mas foi aconselhado a seguir outro caminho. Dez anos depois, partindo para Noruega, começa a escrever as *Investigações Filosóficas*, três anos depois recebe a cátedra de filosofia sucedendo Moore.

Pessoa, de pouca inquietação com a chegada da segunda guerra mundial em 1941, Wittgenstein não deseja simplesmente acompanhar, mas procura trabalho em um Hospital, no qual ficou por um tempo como porteiro. Passado esse período, começa a apresentar problemas de saúde, vindo a descobrir que estava com câncer. Apesar da notícia não deixou-se abalar, foi reencontrar-se com a família e depois retornou a Cambridge, onde acabou morrendo em 29 de Abril de 1951.

2.2 A PESQUISA FILOSÓFICA

Se com o seu *Tractatus* Wittgenstein tinha dado por resolvida a questão da análise científica da linguagem, fator este que até mesmo o afastou da pesquisa científica, Wittgenstein teve de reformular toda sua estrutura de pensamento ao se

deparar com a forma com a qual as crianças das escolas primárias utilizavam-se da linguagem. Esse período não é marcado apenas pelo retorno do filósofo à Cambridge e à pesquisa filosófica, como marca um novo período da sua vida, que os pesquisadores denominam “2º Wittgenstein”.

A tese principal por trás deste 2º Wittgenstein é a dos jogos de linguagem, na qual ele corrige sua primeira versão negando o pressuposto de que a linguagem é representação, pois, não se deve buscar o significado de uma palavra e sim o seu uso. O seu uso é que irá definir o seu sentido, sendo assim, a tarefa da filosofia é apenas a de descrever o funcionamento dos diferentes jogos de linguagem.

Para o filósofo, o processo lógico de aquisição de linguagem, no qual o homem aprende a denominar diferentes objetos, é uma falsa explicação e compreensão da linguagem, que resulta em uma série de definições ostensivas que em nada resultam (REALE; ANTISSEI, 2006, p. 312). Assim, os jogos de linguagem (*Benennungssprachspiel*) são a manipulação dos empregos das mais diferentes palavras e proposições, sem sentido determinado previamente, mas dentro do contexto, até com certa ambiguidade, por exemplo: ao se apontar para uma mesa e dizer “É vermelha!”, o ouvinte pode ter dúvidas sobre qual propriedade da mesa apontada aquele termo se refere.

Com os jogos de linguagem, as pessoas são adestradas a utilizarem-se do sentido que pareça útil ao contexto. Este sentido pode variar com o passar do tempo, ou com o surgimento de um outro sentido para aquele mesmo termo. Assim sendo, a função da filosofia é apenas a de descrever o processo linguístico e apontar uma saída, o filósofo passa a ser como o psicanalista, tratando a questão filosófica como se trata uma doença (Ibid, p. 314).

2.3 MÚSICA COMO JOGO LINGUÍSTICO

José Estevão Moreira, na sua obra *Investigações filosóficas sobre a linguagem, música e educação*, propõe a aplicação dos jogos de linguagem para a música. Para ele a música não pode ser entendida no que ele chama de concepção referencialista¹. Para ele a música só pode ser entendida dentro do contexto dos

¹ A “existência de conceitos e procedimentos tidos como corretos e que seriam estabelecidos previamente, anteriores a qualquer experiência, e que seriam universais e traduzíveis musicalmente nas diferentes culturas.” (MOREIRA, 2014, p. 122-123).

jogos de linguagem e que tentar analisar aquilo que um outro povo entende como sendo música, partindo do seu contexto e daquilo que seu grupo entende como música, seria desvalorizar o contexto da cultura analisada.

Assim, tudo aquilo que o pesquisador está a perguntar, será o seu referencial analítico. No entanto, os valores que Azevedo² se ancora são aqueles partilhados por um grupo social e, mais ainda, por uma cultura oriunda de valores musicais e estéticos europeus. Assim, o pesquisador busca similaridades com base nos seus próprios valores 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]’. (MOREIRA, 2014, p. 127).

Sendo assim, não se pode julgar os jogos de linguagem de um outro grupo com as regras do seu próprio grupo, mas sim entender quais são as regras do grupo analisado, e depois de entendidas essas não podem ser submetidas a uma regra universal, mas deve ser limitada ao contexto que varia em cada grupo.

² O autor se refere a uma pesquisa feita por Luiz Heitor Corrêa Azevedo na obra *Escala, Ritmo e Melodia na Música dos Índios Brasileiros* (1938).

3 A MÚSICA COMO LINGUAGEM

“[...] a linguagem é constituída por ‘todo o sistema de *signos* aptos a servir de meio de *comunicação* entre os indivíduos’. Chegamos, assim, a acepção mais lata do conceito, que permite falar de linguagem animal, ou da linguagem da música” (LOGOS, 1989, p. 398). A partir dessa definição de linguagem, pode-se entender a razão por se considerar a música como linguagem, visto que essa é uma das sete artes liberais estudadas na Idade Média³.

A **música** pode ser definida como a **arte** de **coordenar fenômenos acústicos** para **produzir efeitos estéticos**. Compõem-se da **combinação de ritmo, melodia e harmonia**. As vibrações das ondas sonoras, em suas variadas combinações, têm a capacidade de gerar os mais diferentes sentimentos, da ansiedade à excitação, constituindo uma das formas mais antigas de manifestação artística (MARTINS-FILHO, 2010, p. 192, grifo do autor).

Sendo uma arte, a música é a “expressão externa da mente do ‘artista’ sobre um objeto” (Ibid, p. 192). O artista então seria responsável por exprimir uma inspiração ou um sentimento, “o seu sentido de belo e o sujeito que a contempla interpreta esse sentido, fazendo uma leitura que pode, ou não, coincidir com a intencionalidade do autor” (Ibid, p.192). Sendo assim, a música proporciona uma comunicação entre indivíduos, o compositor e o ouvinte.

Essa comunicação que existe entre o compositor e o ouvinte se dá por meio da combinação das três realidades mais básicas da música: a melodia, a harmonia e o ritmo. Organizando esses três fatores de várias formas o compositor pode expressar realidades completamente diferentes para o ouvinte sem a necessidade de acrescentar palavras, essas seriam acidentais, podendo até estar em oposição a realidade expressa pelos outros fatores, ou reforçando-os.

Confúcio (550-480 a.C.) ligava a música à **moral**, justamente pelos sentimentos que desperta, condenando aquela que conduzia à violência ou à devassidão e estimulando a produção que enobrecesse o espírito, animando e comovendo o homem.

Platão (427-347 a.C.) dizia que a **música** era para alma o que a **ginástica** é para o corpo: essencial para a sua manutenção (Ibid, p. 212, grifo do autor).

³ As artes liberais são divididas em: Gramática, Lógica, Retórica (ou o *trivium*); Astronomia, Aritmética, Geometria e Música (ou o *Quadrivium*)

Assim, reconhece que há verdadeiramente uma comunicação entre indivíduos presente na música, por isso ela pode ser considerada como uma verdadeira linguagem. “A música estabelece um vínculo entre os Homens, é linguagem universal; é também reflexo da obra de Deus na Criação e especialmente é um ‘ascensor’ para Deus.” (VALENTE, 2015, p. 23). Para melhor expressar essa análise, pode-se observar alguns exemplos em que a música influenciou a vida de certos indivíduos, transmitindo a eles realidades que muitas vezes foram queridas pelos compositores.

3.1 OBSERVAÇÕES NA VIDA

A música “por si só, já é uma manifestação divina [...] a música, como arte, é em si uma manifestação da graça de Deus” (FELTRIN, 2016, p. 41), mas pode também ser usada como um meio de transmitir ideias contrárias à vontade Divina, “apesar da centelha inerente da graça de Deus na música, o homem tem, sim, o poder de distorcer algo que vem de Deus e transformar em algo nocivo e destrutivo.” (Ibid, p. 41). Por isso, faz-se necessário exemplificar ambas as realidades, tanto aquelas que servem como meio de elevar o homem até Deus, ou simplesmente transmitem mensagens que estão em concordância com a natureza do homem, como aquelas que vão contra o sentido natural da música e acabam por colocar o homem contra Deus ou em oposição à Sua Vontade. Primeiro trata-se da última forma em que se utiliza a música para transmitir realidades antinaturais.

Nas mensagens transmitidas por meio dos sons [referindo-se ao rock satânico], encontra-se uma combinação das três regras do satanismo – ‘faça tudo que quiser’, ‘ninguém tem o direito de lhe dar ordens’, ‘você é o seu próprio deus’ [...]. Trata-se de uma espécie de ambientação cultural que hoje em dia entra muito em consonância com as aspirações dos jovens. O rock satânico é uma música contagiosa, pois comunica um falso sentido de alegria, plena posse de si, inteira e ilimitada liberdade em relação aos pais, professores e educadores (AMORTH, 2016, p.66).

A música então poderia ser organizada de tal forma a passar para o ouvinte uma informação falsa sobre seus sentimentos e ainda levá-lo a ser contaminado por ideais expressas em seitas satânicas e ainda a ter seu espírito “intoxicados por esses sons.” (Ibid, p. 66). Pois essas músicas “contêm verdadeiras formas de

apologias e adoração ao príncipe das trevas, talvez expressas em poucas palavras” (Ibid, p. 67).

Trata-se de um condicionamento que vai além dos sentidos externos – visão e audição – e atinge diretamente o subconsciente, elidindo, durante esse meio tempo, os freios inibitórios. A repetição obsessiva dessas mensagens altera literalmente o modo de pensar e conceber a vida, contaminando a alma e o espírito. E provoca a ruína da vida (Ibid, p. 67)

Outro exemplo desse lado negativo que pode ser influenciado pela música é o suicídio do DJ Avicii:

A causa da morte do DJ e produtor sueco Avicii, encontrado morto aos 28 anos em 20 de abril, foi suicídio, informou nesta terça-feira (1º) o TMZ. O *site* atribuiu a informação a fontes não identificadas. [...] a família divulgou um comunicado dizendo que Avicii ‘era uma alma frágil’, ‘não podia continuar mais’ e ‘lutava com pensamentos sobre Significado, Vida e Felicidade.’ (G1, 2018, *on-line*).

A música do Dj pode ser comparada ao rock satânico, quando dito que este consegue criar na pessoa uma falsa sensação de alegria, mas no fundo não conseguia elevar o DJ, o que o levou a se afundar em uma busca do sentido da vida.

Passando agora para os exemplos de como a música pode comunicar uma realidade positiva, tem-se, para defender tal ponto, a obra *Colecionadores de Histórias*, escrita pelo baixista da banda *Rosa de Saron*, Rogério Feltrin⁴, a obra relata experiências que as pessoas tiveram ao ouvir as músicas da banda e que foram enviadas a eles.

Um belo dia, uma amiga me mostrou um CD de vocês, o *Casa de espelhos*. Nossa! Sempre que eu ouvia esse CD sentia uma paz enorme, principalmente quando tocava a música ‘As dores do silêncio’. Ela se transformou no meu refúgio e, sempre que eu ficava triste, sempre que tinha vontade de chorar, eu a ouvia. Parecia que Deus realmente me abraçava durante a música, e tudo parecia ficar bem novamente[...] (FELTRIN, 2016, p.16)

A mesma banda, em seu DVD *Acústico e ao vivo*, no final da música “Anjos da Rua” o vocalista Guilherme de Sá relata o caso de uma menina que estava em

⁴ O mesmo autor já havia escrito um outra obra, intitulada *Rock, Fé e Poesia: 20 anos de Rosa de Saron* narrados através de suas músicas. Nesta obra o autor relata como surgiram as músicas da banda bem como a inspiração de cada um nos autores ao escrever cada música.

casa à noite esperando os pais irem dormir para tomar um vidro de remédio e se matar. Enquanto esperava assistia televisão mudando de um canal para outro, mas em uma dessas mudanças ela caiu em um canal que a banda tocava uma de suas músicas denominada “Muitos Choram”, depois de ouvir o refrão desta música a jovem desistiu do suicídio (ROSA DE SARON, 2008).

Outro exemplo que se pode ser citado é o fato de Lênin ter afirmado que não poderia ter levado a revolução russa adiante se ouvisse novamente a peça de Beethoven *Apassionada*.

A música é parte integrante da liturgia, pois ajuda o Homem a elevar a sua oração a Deus. A liturgia e a música sempre tiveram uma relação fraterna. Quando o Homem louva o Criador utiliza palavras; no entanto, a palavra inserida na música ganha maior vigor, pois é expressa de forma mais intensa. ‘Onde há encontro entre Deus e o homem não há palavras, porque aí são despertadas as partes da sua existência que por si se tornam canto e música.’ (VALENTE, 2015, p. 10-11).

Tem-se ainda outro meio da música estar presente na vida do homem. Essa presença se dá no seu uso na Liturgia, como um meio de expressar aquilo que o homem não consegue com suas palavras.

A música é expressão do espírito, de um lugar interior da pessoa, criado para tudo aquilo que é verdadeiro, bom e belo. Não é por acaso que muitas vezes a música acompanha a nossa oração. Ela faz ecoar os nossos sentidos e o nosso espírito quando, na oração, encontramos Deus (BENTO XVI apud VALENTE, 2015, p.24).

Desta forma, a música seria também uma linguagem de comunicação entre o homem e o próprio Deus.

A oração é o relacionamento que o homem estabelece com Deus, para abrir espaço ao diálogo, íntimo e profundo. “A oração exige confiança, proximidade, quase num corpo a corpo simbólico não com um Deus adversário, inimigo, mas com o Senhor que abençoa, que parece sempre misterioso, que parece inalcançável. Para isso podemos recorrer à ajuda de um texto, do silêncio ou mesmo da música (VALENTE, 2015, p.23).

A oração pode ser entendida como “a *elevação da mente e do coração a Deus*” (TRESE, 1999, p. 447, grifo do autor), e essa elevação pressupõe uma comunicação que a alma realiza com Deus, e a comunicação só se pode dar por meio da linguagem, seja oral ou não. Como a música é também um meio de oração,

ou seja uma forma da alma se elevar e comunicar com Deus, ela é também uma linguagem.

Mas a música é também um 'ascensor' para Deus, estabelece uma linguagem harmoniosa, uma relação do Homem com Deus e de Deus com o Homem, ligame que constitui um verdadeiro acorde. A música é uma mediação para nos abirmos ao infinitamente Outro (VALENTE, 2015, p. 46).

A música também transmite ao próprio homem a sua natureza pois: "A música, a grande música, aplaca o espírito, suscita sentimentos profundos e convida quase naturalmente a elevar a mente e o coração a Deus em todas as situações, tanto alegres como tristes, da existência humana." (BENTO XVI apud VALENTE, 2015, p. 47.). Indo ao mais profundo do homem, para elevar este a Deus, a música mostra para o homem uma parte de sua interioridade que, por muitas vezes, passou despercebida.

4 AS ARTES DO BELO

O próximo capítulo se dedica a uma análise da música enquanto dentro do horizonte das artes do belo, por isso faz-se necessário um entendimento primário do que é o belo. Para explicar o que seria este belo, ao qual o próximo capítulo se refere, o presente capítulo apresenta uma reflexão histórica sobre o termo *belo*.

O que são artes do belo? Pelo nome pode-se deduzir logicamente que são artes que devem conter o belo. Antes, porém se faz necessário passar por uma segunda pergunta implícita: mas o que é o belo? Esta mesma pergunta foi indagada pelos gregos, quando a filosofia passou a ocupar a vida daqueles que tanto se dedicaram em buscar a origem das coisas. Para estes, o belo é visto em três acepções: estético, moral e espiritual. Existe um encadeamento no qual, a implicação de um leva-se ao outro.

No sentido estético o belo é aquilo que causa prazer. Um deleite sadio vindo de elementos puros, captados pela visão e audição proporcionando moderação para a alma. Nele está contido uma antecipação da acepção das qualidades morais causando o equilíbrio da alma, levando a contemplação da verdade que é uma acepção espiritual. (NUNES, 2016).

“A estética, provocando um prazer moderado, ajusta-se ao equilíbrio das faculdades superiores da alma, por ela estimulado; e é esse equilíbrio, a Beleza na acepção moral. Por sua vez, a beleza moral tende a contemplação da Verdade, estado que, para os filósofos do século V a. C., é aquele que condiz com a natureza racional do ser humano (NUNES, Benedito; 2016, p.20).

Para Sócrates e Platão, o belo se encontra em uma união essencial com o bem. Mas em Sócrates a finalidade do belo está ligada a utilidade: é belo porque é útil e ao mesmo tempo útil porque é bom. Não é pelo enfeite do objeto, mas em quão útil ele for.

Sócrates ensinou aos seus discípulos que tudo o que se pode chamar de belo é útil, preenchendo uma função. Olhos que não enxergam não podem ser belos. Faltar-lhes-ia a perfeição do fim para o qual a Natureza os criou. Do mesmo modo, a mais bela ânfora é a que melhor serve, o mais belo cavalo é o que melhor corre. Sócrates, que não separou a Beleza do Bem, entende que nada é verdadeiramente bom sem que também seja útil. (Ibid, p. 20)

O belo em Platão, não pertence a este mundo, mas apenas participa. O que é belo conferido às coisas está ligado a uma essência universal. Isto porque tudo que está no mundo sensível participa do mundo inteligível. “As ideias de homem perfeito, cavalo perfeito, casa perfeita, etc., existiriam no “Mundo das Ideias”, do qual os indivíduos concretos participariam mais ou menos, pela sua maior ou menor beleza exterior e interior” (MARTINS FILHO, 2010, p.186).

Contudo, a teoria do belo platônica não está voltada para aparência sensória, mas fundamenta-se em supera-la. Isto explica o seu desprezo por certas artes, porque são manifestações deste mundo, que por sua vez já é uma cópia.

Aristóteles, diferente de seu mestre, não despreza o mundo físico e parte do concreto, afirmando o belo na realidade sensível. Para o filósofo, a beleza está na coisa, *pulchra dicuntur quae visa placent*¹ e, portanto é um bem agradável devido sua ordem, simetria e determinação. Sendo assim, a arte ganha prestígios por Aristóteles, uma vez que cumpre a tarefa educativa levando o homem a *cartase*⁵.

No período clássico medieval, com sua tradição filosófica, calcada em Aristóteles, mas principalmente em Tomás de Aquino, coloca a Beleza com um dos três principais transcendentais do ser. Estes transcendentais dizem respeito a características que todos os seres, pelo simples fato de existirem possuem.

Para Tomás de Aquino, estes transcendentais são: *Verum, Pulchrum, Bonum*. A Verdade é a cognoscibilidade do Ser, isto é, todo ente pelo simples fato de existir é passível de ser conhecido pela inteligência. A Beleza é a harmonia do Ser, ou seja, todo ente pelo simples fato de existir é passível de provocar agrado no sentimento e ser admirado pela inteligência. A Bondade é a apetência do Ser, isto é, todo ente pelo simples fato de existir é passível de ser querido pela vontade (MARTINS FILHO, 2010, p. 185).

Isto se dá, e pode-se dizer que há uma evolução gradativa, da verdade ao bem, quando se afirma que esta evolução passa pela beleza: só pode ser **admirado** e **querido** aquilo que foi previamente **conhecido**; da mesma forma, antes de se querer para si um bem, houve a sensação de agrado por ele provocado. Assim, a emoção, através da sensibilidade, seria o meio termo entre o conhecimento, através da inteligência, e o amor, através da vontade (Ibid, p.185, grifo do autor).

⁵ Aristóteles define a ação catártica como sendo uma ação de purificação. (MONDIN, 1980)

Exposta algumas teorias sobre o conceito de belo, ainda falta responder o que são as artes do belo. Das visões apresentadas, há que irá responder tal questão, é a aristotélica-tomista considerando o seu aspecto transcendental.

Para se dar o belo, vai dizer Tomás de Aquino, são necessários três notas fundamentais: *integritas*, *proportio* e *claritas*. “Primeiro, a integridade ou perfeição: as coisas diminutas por isso mesmo são feias. Depois, as proporções requeridas, ou harmonia. Finalmente, o esplendor: as coisas que têm nitidez de cores, dizemos que são belas” (TOMÁS DE AQUINO, 2016, p.⁶). Destarte, as artes do belo devem contemplar essas três notas.

São consideradas artes do belo e se dividem nas seguintes artes: literatura, pintura, escultura, teatro, dança, música, arquitetura e cinema. Elas entram dentro de uma particularidade na qual, não são tomadas no conceito geral de arte, pois estão a benefício do espírito.

⁶ STI. q. 39, a. 8

5 ARTE MUSICAL E OS JOGOS DE LINGUAGENS MUSICAIS

A concepção pragmática da linguagem em Wittgenstein, em sua obra *Investigações Filosóficas*, não pode ganhar um total desmerecimento, a ponto de ser considerada ineficaz, absurda e errônea. Ao contrário, leva-se em conta sua grande capacidade na pretensão de solucionar pseudoproblemas, como era visto por ele, na qual a filosofia não deveria se ocupar, mas apenas tratá-los. Tal intenção, ainda que pensada na finalidade de evitar mal-entendidos, talvez acabe não atingindo o seu fim, uma vez que sua concepção de linguagem sai da ontologia, isto é do objetivo, e acaba sendo puramente social, convencionalizada mediante a *práxis*.

Se tratando da música, como já apresentada no primeiro capítulo, tomando-a na concepção de não metafísica, mas sim como jogos musicais, que pode ser compreendido apenas dentro de um determinado contexto com suas formas de vida, amparadas pelas suas regras contextuais, pode-se abrir uma discussão, pois falar de música, é falar também de uma arte, de uma técnica, e discutir música excluindo o sentido metafísico tem-se uma declinação para o subjetivo. A pretensão não é a afirmação de que um estilo de música tem que ser agradável a todos, “A **percepção musical** se adquire com o cultivo do ouvido, escutando boa música e aprendendo a distinguir seus elementos e o valor das composições [...] (basta desenvolver a **intuição estética**).” (MARTINS-FILHO, 2010, p. 212, grifo do autor), pois isso depende do gosto e da educação do sujeito, mas move-se a afirmar se o conceito de música pode ser aplicado em todas as formas de contextos.

Em linhas objetivas, como é a intenção deste capítulo, pode-se invalidar tal argumento a respeito da arte em base objetiva, pois, quando colocada em xeque com a filosofia Wittgensteiniana, ela perde o seu caráter objetivo de seguimento, já que não é preciso de uma regra válida para todos, uma vez que esta se faz presente nos seus mais variados contextos.

Contra isso, Kieninguer (2017, p. 3), ressalta que:

Uma obra de arte não pode se considerar como algo independente, isolado, e sim sem submissão a nenhum critério, mas sim: deve-se colocar no *contexto total da realidade*, como a nossa fé apresenta: o homem está neste mundo físico para conhecer a Deus e decidir-se em favor d’Ele como seu último fim

A partir disso, a arte possui na realidade sua base e não pode ser construída socialmente divergindo-se de contexto para contexto. “O belo consiste numa justa proporção, pois os sentidos se deleitam em coisas proporcionadas” (AQUINO, 2016, p. 200)⁷. Assim, existe na coisa comunicada ao observador algo que transmita essa beleza, essa que é a base de toda produção artística das quais a música é uma de seis representações clássicas (MARTINS-FILHO, 2010, p.183).

Essa realidade objetiva que é o fundamento de toda bela arte está presente também na música. Na música essa objetividade se dá por meio daquilo que entende-se como linguagem musical, que é a base para toda produção musical. “Compõem-se da **combinação de ritmo, melodia e harmonia**” (MARTINS-FILHO, 2010, p. 192, grifo do autor). Por ritmo entende-se “disposição temporal de movimento”, a melodia é a “sucessão de tons no tempo organizados em um padrão significativo”, a harmonia é a “relação de um arranjo vertical de tons quando estes soam juntos” (MARTINEAU, 2014, p.395)

Como já dito, “Os elementos fundamentais que contribuem para tornar algo belo, ou seja, artístico, são três: a ordem [perfeição], a simetria [proporção], e a determinação [clareza].” (MONDIN, 1980, p. 163). Esses três pontos podem ser postos em paralelo com os três pontos básicos da música. A proporção se relaciona ao ritmo, pois o ritmo dita um tempo que será sempre igual em toda música. A clareza se relaciona com a melodia, pois os tons devem ser expressa de maneira clara e determinada para poder transmitir a ideia do autor, inspiração, ao ouvinte. A harmonia se relaciona com a perfeição, pois se baseia na combinação perfeita e ordenada de notas para expressar uma realidade superior. Juntas essas três realidades revelam uma harmonia tanto vertical, quanto horizontal que dão à música uma proporção e uma integralidade que fazem essa, quando ouvida, ser considerada bela, de forma que se torna “aquilo cuja apreensão agrada.” (TOMÁS DE AQUINO, 2009, p.244)⁸.

A partir dessa análise da objetividade da música, não se deve entendê-la como um simples jogo de linguagem, onde o ambiente dita suas regras, mas percebe-se que há nela uma realidade comum a todos esses “jogos”. A essa realidade comum conhecida como linguagem musical, que dita as regras, a todos os povos, em todos os tempos e em todos os lugares, universais, chama-se linguagem

⁷ I, q5 a4 ad1

⁸ I-II, q27 a1 ad3

musical e como foi demonstrado não se baseia na construção social de um grupo, mais sim em uma realidade objetiva e fixa que é a essência da música.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, depois do que foi apresentado, pode-se concluir que existe sim uma linguagem musical e que a música não pode ser compreendida como um jogo de linguagem. Diferente do que apresentado por José Estevão, a música não está dependente somente do contexto social e cultural em que ela se dá. Essa visão, segundo Wittgenstein, não compreende a real noção de música.

A música deve ser entendida no contexto das belas artes e por isso ela pressupõe um artista que procura expressar uma inspiração pelos meios que tem a sua disposição. Como um pintor se utiliza da tela, do pincel e das tintas, o compositor possui realidades a sua disposição para comunicar a sua inspiração a um ouvinte. Esse ouvinte sofre algumas reações ao ouvir uma música, essas reações podem ser tanto boas quanto ruins.

Por causa das realidades que o compositor se utiliza, para compor uma música, pode-se afirmar que existe uma realidade objetiva presente na música que dita como ela deve ser feita. A essa realidade chama-se linguagem musical. Por causa desta linguagem, objetiva, universal, independente da cultura e do meio social a música não pode ser entendida como apenas jogos de linguagens. Não se pretende excluir a importância da música em diferentes contextos e culturas, mas sim questionar se pode chamar de música, qualquer tipo de sonoridade praticada nesses contextos. A música tem um dinamismo inato na qual pode-se variar, tais variações feita dentro de suas bases, não impede que se tenha outros estilos, mas que esses não afastem totalmente da sua linha normativa.

REFERÊNCIAS

AMORTH, Pe. Gabrielle. **O Exorcista explica o mal e suas Armadilhas**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Petra, 2016.

CHAGAS, Paulo C. a compreensão musical: Wittgenstein, ética e estética. In: **Encontro internacional de teoria e análise musical**, 3., 2013, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA-USP, 2013. Disponível em: <www2.eca.usp.br/etam/iiiencontro/files/conf_Chagas_p1-12.pdf>. Acesso em: 26 nov. 2019.

FELTRIN, Rogério. **Colecionadores de histórias**. 1ª. ed. São Paulo: Planeta, 2016.

G1. **Avicii**: causa da morte do DJ sueco foi suicídio, diz site. 01 maio 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/avicii-cauda-da-morte-do-dj-sueco-foi-suicidio-diz-site.ghtml&hl=pr-BR>>. Acesso em: 24 maio 2019.

KIENINGER, Pe. Titus. **Filosofia da arte**. Anápolis: s.n., 2018.

LOGOS: Enciclopédia luso-brasileira de filosofia. v. 3. Lisboa: Verbo, 1989.

MARTINEAU, John (org.). **Quadrivium**: as quatro artes liberais clássicas da aritmética, da geometria, da música e da cosmologia. 1ª. ed. São Paulo: É Realizações, 2014.

MARTINS-FILHO, Ives Gandra. **Manual esquemático de filosofia**. 4. ed. São Paulo: LTR, 2010.

MONDIN, Batista. **Introdução à filosofia**: problemas, sistemas, autores, obras. 1ª. ed. São Paulo: Paulus, 1980.

MOREIRA, José Estevão. **Investigações filosóficas sobre linguagem, música e educação na perspectiva de uma pragmática Wittgensteiniana**: O que é isso que chamam de música? Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<https://estevaomoreira.com/o-livro/>>. Acesso em: 28 maio 2019.

NUMES, Benedito. **Introdução a filosofia da arte**. 1ª. ed. São Paulo, Edições Loyola, 2016.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da Filosofia**, 6: de Nietzsche à escola de Frankfurt. 1ª. ed. São Paulo: Paulus, 2006.

ROSA DE SARON. **Acústico e ao Vivo**. Taubaté: CODIMUC, 2008. 1 DVD.

TOMÁS DE AQUINO. **Suma teológica**: teologia, Deus, trindade, volume 1: I parte: questões 1-43. 2. ed. São Paulo, Edições Loyola, 2016.

TOMÁS DE AQUINO. **Suma teológica**: a bem-aventurança, os atos humanos, as paixões da alma, volume 3: II parte: questões 1-48. 2. ed. São Paulo, Edições Loyola, 2009.

TRESE, Leo. **A fé explicada**. 7. ed. São Paulo: Quadrante, 1999.

VALENTE, Joel Pedro Silva. **A música ao serviço da fé**: Estudo sobre o pensamento de Joseph Ratzinger / Bento XVI. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Mestrado Integrado em Teologia) – Universidade Católica Portuguesa, Braga, 2015. [Orientador: Prof. Dr. João Manuel Correia Duque]. Disponível em: <<https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/18799/1/a%20m%C3%BAfica%20ao%20servi%C3%A7o%20da%20f%C3%A9.%20Trabalho%20de%20disserta%C3%A7%C3%A3o.%20Aluno-Joel%20Pedro%20Silva%20Valente.pdf>>. Acesso em: 24 maio 2019.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.