

O que significa (significado/relevância) música? Um exame crítico da referência musical

CHRISTOPH ASMUTH

PROFESSOR NA AUGUSTANA HOCHSCHULE NEUENDETTLSAU

TRADUÇÃO REGINALDO RODRIGUES RAPOSO

O conceito mesmo de significado [*Bedeutung*] tem – no mínimo – dois sentidos: uma vez que pode ser usado para expressar o grau de valoração. Assim, significado quer dizer da mesma forma *importância* ou *relevância*. Por outro lado, “significado” é terminologicamente mais estritamente entendido como denotação. Uma palavra ou signo designa um objeto ou estado de coisas. Assim, a palavra é a expressão, e o estado de coisas é o significado da expressão, e a relação da expressão com o estado de coisas é a referência. O significado de uma palavra dá-se através de seu uso.

A seguir, eu gostaria de perguntar sobre o significado da música, no segundo sentido de significado. Eu gostaria de colocar a questão em termos críticos se a música é um sistema expressivo ou referencial. Eu gostaria de deixar de lado outros modos de considerar a música. Isso inclui (1) a questão do que é verdadeiramente a música. Não gostaria de limitar o objeto do meu questionamento a uma música específica, especialmente não à música artística “ocidental” dos séculos XVII a XX. A música popular regional, a música medieval, a música da

Renascença ampliam o conceito de música. Uma limitação definitiva do conceito de música torna-se completamente impossível se incluirmos a música que não é influenciada pelas tradições europeias, ou a chamada música séria dos séculos XX e XXI. (2) Em seguida, vou me abstrair da integração cultural e histórica da música em favor de considerações sistemáticas. Obviamente, a música está substancialmente interligada com os múltiplos contextos culturais nos quais as funções de compartilhamento, comunicação, economia, religião e culto muitas vezes fundem-se de forma indiferenciada e formam complexos característicos e historicamente verificáveis em sua relação uns com os outros. A música, por exemplo, “antes da era da arte”,¹ ou, se se a quiser formular em termos construtivistas culturais, antes “da invenção da arte”,² pressupõe uma outra situação básica de escuta, que por sua vez se correlaciona com o desenvolvimento social, com as formas de dominação e a estrutura da produção cultural. Não apenas as técnicas e os estilos mudam, não apenas o papel social do artista e o das instituições: a música como um todo muda. A tremenda mudança que resultou do desenvolvimento e valorização da música instrumental pura, sem texto e sem programa nos séculos XVIII e XIX é ao mesmo tempo uma cesura na reflexão sobre música e uma mudança fundamental da música. O mesmo acontece com a arte do som.³ Tendo esta diversificação em mente, talvez seja melhor falar de *músicas* do que de música. Pelo menos tal proposta, de seu lado, tem muita simpatia. Contra a diversidade das músicas, no entanto, minhas considerações são neutras, porque elas querem discutir um problema filosófico fundamental. Não estou ignorando ou negando esta diversidade, apenas estou evitando-a. Finalmente, (3) não vou discutir sociologia, psicologia ou as ciências culturais da música, três campos que examinam de diferentes maneiras como a música adquire significado, seja como cifra de status, posição social ou identidade de grupos e cultural.

¹ BELTING, Hans. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. Munique, 1990.

² Cf. SHINER, Larry. *The invention of art: a cultural history*. Chicago/Londres, 2001; mais recente: BERTINETTO, Alessandro. “Anerkennung der Kunst – Anerkennung durch Kunst”. In: *Transzendentalphilosophie und Person. Leiblichkeit – Interpersonalität – Anerkennung*. Ed. Christoph Asmuth. Bielefeld, 2007, pp. 336-348.

³ Cf. *Klangkunst. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*. Ed.. Helga de la Motte-Haber. Laaber, 1999.

Estou interessado aqui exclusivamente na questão de saber se a música possui significado nesta perspectiva geral, se tem o caráter de signo ou uma função expressiva. Parece-me que a resposta a esta pergunta possui o caráter de um silogismo. Pois é crucial para a explicação da música em geral como uma prática cultural fundamental determinar se ela é entendida como um caso especial de significação e expressão, a que linguagem, arte visual e literatura também dizem respeito, ou se seu modo de funcionamento é especificamente musical e o domínio cultural que ela constitui pode, em princípio, reivindicar capacidade de se autolegislar. Ao mesmo tempo, não há dúvida de que a música *pode* ter significado. Isso parece claro e universalmente aceito, porque “quase tudo pode ser tomado por quase tudo”.⁴ Isto também é demonstrado pelos muitos sinais, motivos e melodias que carregam significado. Mas isto não quer dizer, ao mesmo tempo, que a função da música deva ser significativa.

Se partimos – de forma bastante ingênua – da prática musical comum cotidiana, então a música aparece-nos como uma prática expressiva. Na verdade, a música popular é muitas vezes concebida da seguinte maneira: na música pop, uma mensagem chega-nos através de uma simples melodia cativante ou através de canto falado [*Sprechgesang*], sustentada por harmonias e ritmos repetitivos. Muitas vezes ela está ligada à pessoa do artista e parece ser marcada por experiências pessoais. Isso sublinha a autenticidade da mensagem. Obviamente, a visão predominante é que expressividade, originalidade e personalidade são o autêntico núcleo da música. O significado da música, por conseguinte, parece se esgotar no texto, que é executado com a música e através da música, e concretiza-se na pessoa do artista. Assim, a pergunta seria ingenuamente respondida na medida em que se diz que o significado da música seria o texto que ela executa ou a mensagem que ela transmite. Mas isto criaria ainda mais dificuldades: o que a música acrescenta ao texto? Por que você não pode simplesmente imprimir a história de vida de um rapper ou mostrar um documentário sobre ela na TV? Obviamente, o poder sugestivo da rima rítmica é mais do que apenas uma mensagem, que poderia ser simplesmente falada ou escrita. A seguir, eu gostaria de abordar esta questão do significado da música. Grosso modo, há dois campos com candidatos para o “o

⁴ GOODMAN, Nelson. *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt am Main, 1996, p. 17. (em inglês 1969)

quê” de significado: um campo linguístico e um campo de sentimentos. Os dois campos têm muitas coisas em comum e não estão de modo algum completamente separados um do outro.

Basicamente, porém, este exemplo mostra – inicialmente e de modo inteiramente plástico – uma persistência da relação entre o significado linguístico e a música. Ela também funciona quando atribuímos qualidades emotivas à música, por exemplo, quando dizemos que uma certa música seria triste.⁵ Com esta maneira de dizer [*Redewendung*], assumimos que a música expressa e transporta sentimentos. É claro que com esta formulação também se pode simplesmente querer dizer que uma peça de música tem um efeito triste. Neste caso, a tristeza é atribuída apenas analogicamente à peça musical, à medida em que “apenas” se pensa no efeito sobre a própria pessoa. Mas se a tomarmos no sentido literal e rigoroso, então a música é uma forma de expressão, por exemplo, de sentimentos, mensagens, conteúdos, que também podem ser nomeados linguisticamente.

A seguir, gostaria de considerar a questão: o que significa a música? sob ambos os aspectos, primeiro o linguístico, depois o emocional. Ao fazer isso, assumo uma posição cética. Quero examinar criticamente se a suposição de que a música significa algo ou expressa algo é correta. Ao fazer isso, suspeito que “significado” e “expressão” sejam categorias mal aplicadas quando entendidas em um sentido linguístico e trazidas para a música. A primeira teoria poderia ser chamada de simbólica ou teoria dos signos no sentido mais amplo, porque parte da ideia de que em música se trata de signos, mas signos com uma certa propriedade que os faz funcionar de forma diferente dos signos linguísticos. A segunda teoria parte da ideia de que algo se expressa na música, em particular sentimentos. Trata-se de uma teoria expressiva do significado musical.

Música e linguagem

Numerosas teorias sobre o entendimento da música partem da compreensão de que a música está ligada à compreensão da linguagem. Fundamentalmente,

⁵ Cf. KIVY, Peter. “Experiencing the Musical Emotions”. In: *New essays on musical understanding*. Oxford, 2001.

estas teorias partem da ideia de que a música deve ter sempre o caráter de signo, de alguma forma. O acontecer musical é com isso colocado em um contexto de referência e interpretação, no qual a música adquire *significado*. A seguir, gostaria de formular algumas objeções céticas com o objetivo de apresentar a música como uma arte que, como primeiro “gênero artístico” – e talvez já originalmente –, não depende de referência extra-musical e pode, portanto, ser designada como não-figurativa ou abstrata no sentido estrito. Com isto quero dizer principalmente música pura ou absoluta, arte sonora pura, música instrumental sem um texto definido e sem “programa”. Nisto, mesmo na nitidez da disjunção, estou seguindo Eduard Hanslick, que foi provavelmente o primeiro que representou a música como uma forma de arte “abstrata” em seu cerne, ou seja, livre de conteúdo extra-musical. Nisso, também faço eco a Peter Kivy, que nos últimos trinta anos tem defendido repetidamente a compreensão da música não de acordo com o padrão de conteúdo linguístico, mas de acordo com critérios musicais internos.⁶

A linguagem tem dificuldades com a música

Foi Jacob Grimm quem expressou uma convicção clássica em seu *Discurso sobre a velhice* (1859): “o olho é um senhor, o ouvido um servo, este último olha em volta onde quer, este último recebe o que lhe é trazido”.⁷ Isto corresponde a uma hierarquização dos sentidos em que o olho – pelo menos na tradição europeia – vem em primeiro lugar. Pode-se também dizer que a cultura europeia, pelo menos no que diz respeito à sua presença linguística, é ou se tornou uma cultura dos olhos. Isto também é evidente na noção de passividade do ouvir [*Hörens*], que se reflete em palavras como “servidão [*Hörigkeit*]” e “obediência [*Gehorsam*]”. Sem exagerar na etimologia, pode-se adivinhar que os ouvidos são tomados como facilmente manipuláveis e como pouco flexíveis, ativos e dirigidos.

⁶ KIVY, Peter. *The Corded Shell. Reflections on Musical Expression*. Princeton, 1980.

⁷ GRIM, Jakob. “Rede über das Alter (1859)”. In: *Kleinere Schriften I* (Reden und Abhandlungen). Hildesheim, 1965 (reprodução da ed. de Berlim, 1864), p. 199.

Não é apenas a linguagem cotidiana que não confia em seus ouvidos; particularmente na linguagem da filosofia dominam conceitos e metáforas óticas. Este não é de forma alguma um fenômeno da filosofia do Esclarecimento, do *Siècle des Lumières*. Como acontece com tanta frequência, é a antiguidade grega que definiu o rumo da filosofia. Platão pode, com isso, servir de testemunha. Ele fez Sócrates conduzir uma importante investigação:

Você também considerou o formador dos sentidos, como ele formou a faculdade de ver e ser visto da maneira, de longe, a mais deliciosa? (...) Precisam o ouvido e a voz de outro ser para que o primeiro possa ouvir e o segundo possa ser ouvido, de maneira que, se este terceiro não estiver lá, o primeiro não possa ouvir e o segundo não seja ouvido? Mas o rosto e o visível, você não percebe que eles precisam de um tal (...) que você chama (...) a luz. (...) Portanto, por uma coisa não insignificante, o sentido da visão e a faculdade de ser visto estão unidos por um laço mais delicioso do que os outros laços, quando a luz não é em nada algo ignóbil.⁸

Platão introduz o sentido da visão como o sentido primário. Mesmo que os argumentos não possam nos convencer hoje, as consequências ainda estão presentes. A luz, o olho, a visão [*Anschauung*] e o ver, mas também a perspectiva, a especulação, o aspecto e finalmente a própria teoria atestam o domínio do ver sobre o ouvido.

Uma reabilitação tem sido tentada em várias ocasiões, sobretudo, é claro, em nome da música.⁹ E não é difícil encontrar argumentos adequados, por exemplo, de que os ouvidos sempre ouvem, enquanto se pode fechar os olhos para todo tipo de coisas; este sentido remoto permanece acordado mesmo quando dormimos. Os olhos podem ser fechados, os ouvidos permanecem abertos. A mesma objeção foi feita em várias ocasiões para outros sentidos, tais como para o sentido do tato ou para o sentido do paladar. A arte do toque não desempenha um papel especial em nosso espaço cultural. A arte do gosto existe apenas na forma da arte de cozinhar, que, no entanto, tem mais a ver com a habilidade do cozinheiro e

⁸ Platão, *Politeia* (507c-508b); cf. também *Timeu* (47ab), *Fedro* (250d).

⁹Cf. BEHRENDT, Joachim-Ernst. "Das dritte Ohr", Rowohlt, 1985.

menos com o apreciador. Em todo caso, os sentidos remotos são centrais em nossa cultura, e antes do olfato e da audição, é sobretudo a visão que “está diante de nós” como o sentido paradigmático na vida cotidiana, bem como na filosofia.

Mas existem dificuldades características ligadas a isto, que visam diretamente à questão do significado na música. Não temos tantas palavras adequadas para as qualidades que ouvimos como temos para os objetos que vemos. Falta-nos uma linguagem genuína da audição com a qual possamos descrever as impressões auditivas. Estamos dependentes de qualidades emprestadas de outros mundos sensoriais para que possamos expressar a música sensivelmente. Isto começa com o comprimento de uma peça, a profundidade de um som, o brilho de uma sonoridade e termina com os timbres [*Klangfarben*] – cores do som, ao pé da letra. Há uma dificuldade compreensível em falar sobre música. Os campos verbais cunhados a partir do elemento visual são menos adequados para uma verbalização imediata dos processos musicais. Por conseguinte, a música como um campo autônomo necessita de sua própria linguagem, pelo menos se alguém quiser lidar com ela de uma forma técnica ou científica. Tal linguagem foi finalmente inventada, uma linguagem descritiva da música, em parte técnico-funcional nas doutrinas da harmonia e teorias do movimento musical [*Satzlehren*], em parte analítica nas linguagens descritivas da musicologia. Ela tem uma grande competência reveladora porque permite identificar e delimitar certos fenômenos sensíveis. Finalmente, a notação também é uma linguagem determinada, uma simbolização da música, com a ajuda da qual podemos produzir e reproduzir eventos musicais; as notações também nos permitem escutar com os olhos. No entanto, estes meios são muletas fabricadas de maneira muito hábil, expressão da incapacidade de nossa linguagem natural de representar [*darzustellen*] adequadamente os processos musicais.

Esta falta de fala de nossa cultura em relação à música está relacionada com a impossibilidade de uma linguização [*Versprachlichung*] imediata. No campo do visível, uma abordagem imediata é possível mesmo antes de qualquer envolvimento cognitivo, emocional ou intelectual. Antes que eu possa dizer qualquer outra coisa, já estou em condições de me referir a um objeto apontando para ele. Um gesto de apontar é um signo; eu indico alguma coisa e assim estabeleço uma referência: isto-aí! Agora não é possível apontar diretamente para a música. Ela é de fato concreta como um objeto, ou seja, é um som concreto e não um abstrato como um conceito para o qual também não se pode apontar; é concreta, mas não

é um isto-aqui. Falta-lhe o objetual [*Gegenständliche*]. A música só está no ressoar e no ressoar já desapareceu, porque foi deslocada por outros novos sons. Em contraste com a constância dos objetos que estão diante de nós [*gegenständliche Objekte*], ela é fugidia. Ela existe no fluxo do tempo, não possui nada em comum com a natureza estática dos objetos que resistem ao fluxo do tempo. Aqui há um contraste característico com as pinturas, esculturas e figurações da arte visual clássica.

No aspecto temporal da música reside outra razão para a dificuldade de expressar na linguagem o elemento musical. A música é algo fugidio. No entanto, é difícil, se não impossível, descrever adequadamente o efêmero. A presença do som musical estende-se entre o passado e a expectativa do futuro. Uma descrição bem conhecida disso pode ser encontrada na *Fenomenologia da consciência interior do tempo* de Husserl:

Tomemos o exemplo de uma melodia. No início, o assunto parece muito simples: ouvimos a melodia, ou seja, a percebemos, pois ouvir é perceber [*Wahrnehmen*]. Entretanto, a primeira nota soa, depois vem a segunda, depois a terceira, e assim por diante. Não devemos dizer: quando a segunda nota soa, eu ouço, mas não ouço mais a primeira, e assim por diante? Portanto, na verdade, não ouço a melodia, mas apenas o som individual presente. O fato de que a parte passada da melodia é objetiva para mim é devido – alguém tenderá a dizer – à memória; e o fato de que, tendo eu chegado ao respectivo som, não pressuponha que isso seja *tudo*, é devido à expectativa antecipada. Com esta explicação, porém, não podemos nos tranquilizar, pois tudo o que foi dito também é transferido para o som individual. Cada som em si tem uma extensão temporal; quando eu o ataco, ouço-o como agora, mas quando ele continua a ressoar, ele tem um agora sempre novo, e o que veio respectivamente antes se transforma em um passado (...).¹⁰

¹⁰ HUSSERL, Edmund. *Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewußtseins*, (Husserliana vol. X). Haia, 1966, p. 23.

Para Husserl, a melodia, portanto, só surge através de sua extensão, que nunca é efetiva em um único ponto no tempo. Ao contrário, seu modo de existência é, para dizer de outra forma, virtual, ou seja, só surge na consciência dele. Husserl está menos preocupado com a música do que com o tempo e com as dificuldades particulares que surgem para uma explicação quando nasce a questão de como aquilo que é temporal aparece.

Os pontos de duração temporal afastam-se para minha consciência *analogamente a como os pontos do objeto em repouso no espaço se afastam para minha consciência* quando eu me afasto “eu mesmo” do objeto. O objeto mantém seu lugar, assim como o som mantém seu tempo, cada ponto no tempo é imutável, mas ele escapa nas distâncias de consciência [*Bewußtseinsfernen*], a distância do que se produz agora se torna cada vez maior. O som é o mesmo, mas o som, “no modo como” ele aparece, é sempre mais diverso.¹¹

Com Husserl, podemos supor que o falar sobre o temporal e sobre o caráter do tempo parece ser possível apenas em analogias: assim como o relógio analógico indica o tempo apenas através de um movimento espacial. Utilizamos o espacial e a linguagem do espacial para nos informar sobre processos temporais. Espaços de tempo, extensão temporal, medição do tempo obviamente só nos são acessíveis em um analogismo com o espaço, que por sua vez é muitas vezes descrito através de metáforas óticas. Isto não é diferente no domínio do musical. Poderíamos pensar em uma partitura musical, por exemplo. Notas altas e baixas são dispostas no eixo y, o curso do tempo no eixo x. Algo semelhante acontece em outros sistemas de notação, quando se pensa por exemplo em tablaturas para alaúde ou também em notações barrocas de dança, por exemplo, as do mestre de balé Pierre Beauchamp (1631-1705).

A analogia espaço-tempo, que parece ser necessária para falar sobre o tempo, também cria a principal dificuldade de falar sobre música. A linguagem, então, através de sua orientação para fenômenos óticos, não é apenas simplesmente desadaptada; em termos de temporalidade, a linguagem também não pode expressar

¹¹Op. cit., p. 25 (grifo nosso).

a música de forma alguma. Sob esse aspecto, a música é um limite da linguagem, não apenas porque a música como execução concreta nunca pode ser adequadamente representada [*abgebildet*] na linguagem – o que também poderia ser verdade para inúmeras outras atividades – mas também porque a linguagem não é apropriada para a música porque não existe vocabulário *imediato* para eventos musicais no tempo. Quando se fala de música, isso só é possível pelo uso de uma complexa instância mediadora, para a qual é necessário um trabalho cognitivo preliminar, do contrário se transita no amplo campo das metáforas. Assim, a descrição técnico-científica da música só é possível através de elaboradas abstrações que pressupõem experiências sonoras concretas e nas quais ela se baseia. A descrição técnica das progressões dos acordes, por exemplo, pressupõe a experiência da tonalidade, o saber das diferenças das escalas e das relações funcionais dos eventos triádicos. Somente então se pode associar um evento musical concreto à descrição técnica de uma cadência.

A música talvez seja ela mesma uma língua?

Uma teoria ainda mais abrangente defende a tese de que a música seria em si mesma uma linguagem ou algo aparentado à linguagem. Desde a virada histórico-genética no século XVIII, teorias sobre a origem da música têm por diversas vezes servido para ilustrar e justificar esta teoria. Analogamente às especulações sobre a origem da língua, que ao mesmo tempo sempre tiveram como objetivo esclarecer o que é a língua e no que consiste sua função, a origem da música deveria ser demonstrada. A questão era sempre se a música tinha se desenvolvido a partir da linguagem ou a linguagem, da música. Darwin escreve em *A descendência do homem*:

Quando tratarmos da seleção sexual, veremos que o homem primitivo, ou melhor, algum progenitor primitivo do homem, provavelmente usou sua voz pela primeira vez na produção de verdadeiras cadências musicais, ou seja, no canto, como o fazem alguns macacos gibões nos dias de hoje; e podemos concluir, a partir de uma analogia

amplamente difundida, que este poder teria sido especialmente exercido durante o galanteio dos sexos, – teria expressado várias emoções, tais como amor, ciúme, triunfo, – e teria servido como um desafio aos rivais. É, portanto, provável que a imitação de clamores musicais por sons articulados possa ter dado origem a palavras expressivas de várias emoções complexas.¹²

E em outros lugares ele afirma:

(...) temos todos os motivos para acreditar que o homem possuía essas faculdades em um período muito remoto, pois o canto e a música são artes extremamente antigas. A poesia, que pode ser considerada como rebento do canto, é do mesmo modo tão antiga que muitas pessoas se surpreenderam com o fato de que ela deve ter surgido durante as primeiras idades de que temos qualquer registro.¹³

Darwin está convencido de que a música desempenhou um papel decisivo na evolução humana. As observações dos primatas levam-no a acreditar que os sons produzidos com o objetivo de acasalar levaram ao desenvolvimento da música. Somente depois disso a linguagem articulada desenvolveu-se e, ligado a isso, a poesia. Isso leva a uma compreensão segundo a qual língua e música não estão apenas aparentadas, mas até evolutivamente dependentes uma da outra, ou seja, a língua dependente da música: Darwin vê a língua como uma espécie de música refinada, isto é, música que é mais nuançada em seu conteúdo de significado. Ao mesmo tempo, Darwin pode usar isto para explicar porque os afetos são predominantes na música, uma vez que originalmente desempenhou um papel importante na história evolutiva do homem e foi ligada aos sentimentos centrais: amor, ciúmes e um sentimento de triunfo.

Georg Simmel assumiu o ponto de vista oposto:

¹² DRAWIN, Charles. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, vol. I. Londres, 1871, p. 56.

¹³ Op. cit., vol. II, p. 334.

Se o selvagem progrediu tanto (...), que já exterioriza seus afetos mais na forma de linguagem, que formou para si certas expressões na tribo para certas ocasiões (...), então, seguindo toda a disposição e particularmente o passo, estes sons foram produzidos ritmicamente; a etnologia faz-nos conhecer estes sons rítmicos quando do avanço contra os inimigos em toda a terra, e o ritmo é o começo primeiro da música.¹⁴

Uma vez que o homem possua a linguagem, a música está a apenas um pequeno passo de distância. As sílabas ritmicamente pronunciadas, as pegadas alternadas, combinam-se para formar música, cujo propósito era originalmente militar. Poder-se-ia falar de maneira maldosa do nascimento da música de marcha a partir do espírito da língua. O que é importante para o contexto atual, no entanto, é que Simmel fornece razões segundo as quais a linguagem primeiro surgiu e a partir dela a música.

Enquanto Darwin e Simmel se decidem a favor de uma afinidade entre música e linguagem com base em uma ancestralidade comum, há também defensores da compreensão de que a música seria, ela mesma, uma linguagem. Esta noção não surge apenas de um modo metafórico de expressão das *línguas tonais* ou de uma *linguagem musical*. O argumento subjacente aponta para o fato de que a conexão dos sons de acordo com regras forneceria uma indicação importante de que a música seria uma língua. Leibniz já falava de uma língua tonal:

dever-se-ia levar em consideração o fato de que se pode falar, ou seja, fazer-se ouvir através dos sons da boca, mesmo sem formar sons articulados, como se poderia, por exemplo, fazer uso dos sons da música para este fim. Inventar uma *linguagem de sons*, no entanto, exigiria mais arte, enquanto que a linguagem das palavras pôde ser gradualmente formada e aperfeiçoada por seres humanos, que se encontram na simplicidade natural.¹⁵

¹⁴ SIMMEL, Georg. "Psychologische und ethnologische Studien über Musik". In: *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, n.13, (1882), 3ª ed., pp. 261-305.

¹⁵ LEIBNIZ, G. W. F. *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*. Hamburgo, 1996, p. 296.

Na verdade, há tentativas de até mesmo provar empiricamente a natureza linguística da música. O físico argentino Damián H. Zanette tentou recentemente demonstrar através de uma teoria matemática-estatística que a música seria logicamente estruturada como a linguagem. Ao fazer isso, ele refere-se a programas de pesquisa naturalista em neurociência.¹⁶ Zanette analisou a frequência dos sons de acordo com o princípio estatístico do linguista americano George Kingsley Zipf, o fundador da linguística quantitativa. A assim conhecida lei de Zipf correlaciona as palavras de um idioma de acordo com sua frequência e classificação. A palavra mais frequente corresponde à categoria 1, a segunda mais frequente à categoria 2, e assim por diante. As investigações empíricas de Zipf mostraram que o produto de classificação e frequência sempre produz uma constante aproximadamente igual: o número de ocorrências de uma palavra é inversamente proporcional à sua classificação. Zipf investigou esta lei em vários idiomas.¹⁷ Zanette, por sua vez, usando quatro obras para piano de Bach, Mozart, Debussy e Schönberg, mostra que a lei de Zipf também se aplica à frequência dos sons (alturas), particularmente, porém, às composições clássicas. A correlação entre frequência e classificação é ali semelhante àquela da linguagem.¹⁸ A situação é diferente com Schönberg. A música atonal dodecafônica mostra claramente menos padrões típicos de uma língua. Zanette também tira conclusões a partir disto acerca da compreensibilidade da música. A música clássica com sua distribuição linguística seria, portanto, mais compreensível do que a música de Schönberg. No entanto, existem aqui dificuldades metodológicas em todos os níveis. Primeiro, a base de dados de quatro peças musicais parece extremamente exígua. Mais importante, porém, os resultados parecem-me ser pré-determinados pela escolha do gênero musical, ou seja, a música para piano. O piano tem um *optimum* sonoro na região central do teclado, o que ademais é extremamente limitado. Além disso, seria difí-

¹⁶ PATEL, A. D. "Language, music, syntax and the brain". In: *Nature Neurosciences*, n. 6, 2003, pp. 674-681.

¹⁷ ZIPF, G. K. *The psycho-biology of language*. Boston, 1935. Entretanto, esta "lei" foi corrigida em várias ocasiões, especialmente com relação às palavras particularmente frequentes e particularmente raras.

¹⁸ ZANETTE, D. H. "Zipf's law and the creation of musical context". In: *Musicae Scientiae*, n. 10, 2006, pp. 3-18.

cil construir uma analogia linguística entre alturas e palavras que proporcionasse uma conexão argumentativa além da conexão associativa.

Foram feitas várias tentativas de estabelecer analogias entre as formas musicais de expressão e as categorias linguísticas.¹⁹ Entre elas, a representação de uma lógica musical, ou de uma lógica da música, ganhou particular importância.²⁰ No entanto, só se pode falar de lógica na música no sentido metafórico. Há um argumento conclusivo para isso: na música não há predicação, não há ligação entre sujeito e predicado. Há, com efeito, uma conexão de elementos, mas não há significado das conexões. Naturalmente é correto dizer que sons individuais são conectados na música; e se olharmos para a parte clássica da história musical europeia, é certamente verdade que essas conexões estão sujeitas a regras, como por exemplo, na doutrina da harmonia [*Harmonielehre*]. Porém, mais importante do que as numerosas exceções às regras, que se poderia aqui mencionar, é a observação de que nem todas as regras são ou pressupõem uma lógica. Para uma lógica, especificações são necessárias, como quando, por exemplo, são expressadas com termos como “verdadeiro”, “falso”, com ligações como “conjunção”, “disjunção”, “equivalência”, “antivalência”, “implicação”, “negação”. Em lógica, as ligações são claramente definidas e relacionadas entre si, ou seja, discriminadas categoricamente. Isto não se encontra na música, e isso porque não há predicações na música. Não há ligação entre sujeito e predicado. Por conseguinte, não há negações na música, e, com isso, não há “verdadeiro” ou “falso”.

Isso só permite a seguinte conclusão: a linguagem da música não é uma linguagem. Umberto Eco deixa isso claro quando escreve:

Tanto a música barroca quanto a arte abstrata são “assemânticas”.
Pode-se debater – e eu sou o primeiro a fazê-lo – se é possível distin-

¹⁹ Cf. a tentativa de sistematização em Walther Dürr, *Sprache und Musik. Geschichte, Gattungen, Analysemodelle*. Kassel/Basiléia/Londres/Nova York/Praga: Bärenreiter, 1994, esp. p. 27.

²⁰ Primeiro provavelmente Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*. Leipzig, 1788-1801. Cf. NOWAK, Adolf. “Musikalische Logik - philosophische Logik” In: *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie*. Ed. Christoph Asmuth, Gunter Scholtz, Franz-Bernhard Stammkötter. Frankfurt am Main 1999, pp. 175-192.

guir tão diretamente entre artes puramente “sintáticas” e “semânticas”. Mas talvez podemos concordar que existem as artes figurativas e abstratas? A música barroca e as pinturas abstratas não são figurativas, as séries de TV o são.²¹

Música e sentimento

A partir do fato de que a música significa muito para a maioria das pessoas, parece seguir que a música sempre tem algo a ver com sentimentos, com sentimentos pela música, e sentimentos que a música expressa ou evoca. Na verdade, uma filosofia da música que ignorasse ou mesmo menosprezasse este aspecto seria inapropriada. A música causa alegria. A música afeta-nos de forma alegre ou triste. Quem duvidaria disso? Descrevemos a música com a ajuda de todo o arsenal de sentimentos. Nós sublinhamos e corrigimos nosso humor com música apropriada. Usamos a música estrategicamente em certos dias festivos ou em eventos trágicos. Nós enchemos os shoppings e supermercados com música. Por que deveríamos fazer isso se não fosse eficaz?

Há muitas teorias diferentes sobre as razões para isso, desde explicações antropológico-biológicas, passando por explicações intrinsecamente musicais até as psicológicas. Na verdade, nenhuma dessas considerações pode a princípio ser descartada. Entretanto, elas não são convincentes. Pois elas deveriam responder à questão de como os sentimentos advêm à música, ou melhor: como eles podem ser expressos ali. A resposta habitual é sempre o seguinte: melodias rápidas, ritmicamente ascendentes no modo maior têm mais um efeito alegre, enquanto as linhas lentas descendentes tendem a ser mais tristes.

²¹ ECO, Umberto. *Streit der Interpretationen*. Konstanz, 1987, p. 64. Entrementes, Simone Mahrenholz trabalha com conceito ampliado de signo (*Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*. Stuttgart/Weimar, 1998). A função chave desta semântica expandida da música é o conceito de *exemplificação*. Ela carrega o fardo de entrelaçar processos musicais e conteúdos do mundo e assim estabelecer uma teoria dos signos, sem que seja permitido preencher puramente a função básica do signo, ou seja, designar *algo*. Ao contrário, as peças e estruturas musicais formam exemplos, amostras, padrões que agora podem entrar no processo do signo através de performance e interpretação. Expressões tanto técnicas quanto emotivas podem então se referir a elas.

Na verdade, poder-se-ia contrapor o seguinte: depende inteiramente do ouvinte e de suas experiências de escuta, de seu humor, de sua disposição psíquica. No entanto, mesmo fora do horizonte musical do indivíduo, esta representação da música cheia de sentimento e portadora de sentimento aponta para um horizonte inteiramente determinado de origem. Trata-se de um entendimento da música inteiramente orientado para a música clássica europeia. Com isso, deixa-se de lado a música de outras épocas e, é claro, alguma música do presente, mas certamente a maior parte da música não europeia. A música como expressão e excitação de sentimentos não é uma descrição imprecisa da música, mas uma visão limitada, cultural, temporal e espacialmente regionalizada da música. Assim, por menos que a música pareça se virar sem sentimentos, tanto menos ela, com efeito, parece também estar limitada aos sentimentos.

Basicamente, por suposto, é preciso distinguir as diferentes teses:

1. A música desencadeia sentimentos;
2. A música pode desencadear sentimentos fortes;
3. A música é acompanhada de sentimentos intensos;
4. A música consiste na excitação dos sentimentos;
5. A música não é nada mais que uma expressão de sentimentos.

Ninguém contestará a primeira e a segunda tese porque a conexão entre música e sentimento ali é apenas lassamente caracterizada. Sua conexão é representada como totalmente contingente. Como regra geral, alguém que vem de fora do espaço cultural europeu/norte-americano não contestará a terceira tese; isso diz respeito às suas experiências padrão. A quarta e quinta teses, porém, poderiam a princípio encontrar resistência, pois elas procedem a uma redução da música aos sentimentos. A quarta tese tem em vista o efeito da música, a quinta tese concentra-se no modo funcional da própria música. As duas últimas teses são comuns na estética musical tradicional. Esta corresponde a uma ideia do

século XVIII sobre a função e recepção da música. No entanto, parece ser moeda corrente até hoje.²²

Se olharmos mais de perto para as teorias do sentimento na música, mostram-se no detalhe outras perguntas que não são fáceis de responder. Algumas delas são de natureza filosófica, outras, de natureza teórico-musical. A questão dos sentimentos é certamente filosófica. Houve um longo debate em filosofia, intensificado desde o início do Esclarecimento, sobre qual seria a natureza de nossos sentimentos. Contanto que ainda se estivesse disposto a defender um conceito de alma enriquecido de filosofia da natureza e de teologia, a alma seria também o lugar dos sentimentos. Com o início de uma era científica, o conceito pré-científico de alma teve que desaparecer e os sentimentos precisaram de um novo lugar. Transferi-los completamente para o corpo humano e suas funções pareceu impossível; pois justamente os sentimentos têm algo de irrefutavelmente subjetivo ligado a eles, o que faz deles meus sentimentos em cada caso. Não posso me desfazer de meus sentimentos, eles pertencem irrefutavelmente a mim, à minha existência espiritual. Na melhor das hipóteses, posso suprimi-los ou dominá-los, mas não desligá-los ou cortá-los. Esta subjetividade dos sentimentos é acompanhada da questão de sua comunicabilidade. De que forma podemos ter sucesso na comunicação de nossos sentimentos? Como posso dizer a alguém como me sinto?

O sistema conceitual dos sentimentos, como o Esclarecimento ainda o conhecia e que também desempenhou um papel importante para a doutrina dos afetos na música do século XVIII, – há muito tempo foi infiltrado e erodido. Tudo o que resta é somente o fato de que os afetos que atribuímos a nós mesmos e que comunicamos aos outros e compartilhamos com eles, que os sentimentos que experimentamos e comungamos de outros, mostram fortes traços narrativos. Sabemos dos sentimentos porque eles aparecem em histórias, histórias de vida, histórias curtas, nos relatos e nos contos de fadas, que contamos sobre os outros e sobre nós mesmos. Apontamos, por assim dizer, para os sentimentos, na medida em que relatamos um exemplo, representamos um exemplo.²³

²² A versão mais inteligente e diferenciada desta visão é a de Peter Kivy (*Music alone. Philosophical reflections on the purely musical experience*. Ithaca/Londres 1990).

²³ Cf. VOSS, Christiane. *Narrative emotionen*. Berlim/Nova York, 2004.

Com isso, naturalmente, na linguagem somente uma descrição aproximada dos sentimentos é possível. Afinal, os sentimentos não são objetos, eles são indeterminados e mutáveis, imprevisíveis e às vezes obscuros. O que a linguagem reproduz poderia ser designado como expressão dos sentimentos; entretanto, é difícil chegar ao ponto *em que* exatamente se encontra a expressão. Afinal de contas, não se trata apenas das palavras em que os sentimentos são expressos: trata-se da pessoa inteira, seus gestos, suas expressões faciais, sua postura. Nos sentimentos torna-se óbvio que o que é expresso não é de forma alguma diferente de quem o está expressando e da expressão. A representação de que os sentimentos estão primeiro em nós, não expressos, e depois precisam de um meio, nosso corpo e nossa linguagem, para encontrar uma expressão, é simplista. Por outro lado, também não se trata de uma identidade completa do que é expressado e da expressão. De fato, somos capazes de controlar o que é expressado. Podemos nos controlar, fingir, expressar ou dar livre caminho aos nossos sentimentos. Também podemos atuar, falsificar ou imitar sentimentos. Na linguagem, podemos mentir.

O que aqui se apresenta como extremamente difícil em termos de linguagem, linguagem corporal e linguagem falada, é ainda mais complicado na música. Em linguagem, temos o guia de uma narrativa. Este guia explica-nos as moções do sentimento. Então eles não nos aparecem mais sem motivação, mas sim como ira, raiva ou tristeza. Pois sabemos que esses sentimentos têm um gatilho, que a própria narração desses sentimentos nos revela. Na música absoluta, porém, falta-nos completamente este momento narrativo. Na música, a narração seria comparável a um programa, que nos conduz através da peça musical. Assim, a música absoluta, com efeito, decorre no tempo, mas não há figurações, apenas estruturas. Não há nenhuma indicação de transmissão de sentimentos na música. Se os sentimentos nos assomam ao escutar música absoluta, parece ser isso antes um habitus associativo. Estamos acostumados com o fato de que determinadas músicas são tocadas em determinadas ocasiões. Então, podemos dizer que esta passagem de música seria triste. Isso quer dizer justamente que não somos nós mesmos, os ouvintes, que estamos profundamente tristes com isso. O sujeito da sentença é a música. Ela é triste, não nós, muito embora também possamos, ocasionalmente, ficar tristes quando ouvimos música. Obviamente, não existe uma conexão sistemática entre música e emoção. Isso é sustentado pelo fato de que a música apenas desencadeia emoções de uma maneira vaga – diferentemente

da linguagem. A música não pode nomear as emoções. Assim, é muito difícil identificar e distinguir na música raiva, excitação, ira, intempestuosidade, resolutividade. Acredito que estas designações sentimentais são usadas metaforicamente pela música, na ausência de um vocabulário imediato.

No entanto, também há dificuldades do ponto de vista teórico-musical. Eduard Hanslick listou uma série de aporias e as fundamentou com exemplos persuasivos. Não é sua intenção negar a princípio a conexão da música com sentimentos e afetos. A ele interessa mostrar que a música não diz respeito exclusivamente a uma estética dos sentimentos, não está fundamentada nela ou pode ser reduzida a ela. Por isso, é suficiente para sua argumentação se ele puder demonstrar que a conexão da música com conteúdos sentimentais é lassa, precária e inconsistente. Essa demonstração é fácil para ele, pois Hanslick é bem versado na rica literatura da música clássica. Vou dar seguimento a essa questão listando apenas algumas dificuldades características.

Em primeiro lugar estão os numerosos contrafacta. Hanslick aponta, com razão, que

muitas das peças mais famosas do *Messias*, admiradas por sua expressão piedosa, são retiradas dos duetos seculares, na maioria eróticos, que Händel (1711-1712) preparou para a princesa-eleitora Caroline de Hannover em madrigais de Mauro Ortensio.²⁴

Händel usou a música para o segundo dueto, contendo o texto “Não, eu não vou confiar em você, cego Cupido, beleza cruel, você é muito mentiroso, adúladoras divindades!”, inalterada em tonalidade e melodia, para o coro na primeira parte do *Messias*: “Pois para nós nasceu uma criança”. Se o Händel italiano ilumina a opaca situação do desejo, da sedução, da beleza e da luxúria, o Händel inglês, com a mesma melodia de plena devoção, vê exaltado o nascimento de Cristo no estábulo de Belém. A música sozinha, sem o texto, não reflete esta diferença; a música é obviamente indiferente face aos estados sentimentais expressados, para Hanslick uma clara indicação de que a música pura não é de modo algum capaz e que nem sequer é sua tarefa representar sentimentos.

²⁴ HANSLICK, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. 5ª edição (melhorada), Leipzig, 1876, p. 32.

Para os compositores dos séculos XVII e XVIII, que ainda compunham inteiramente sob a pressão do emprego assalariado dependente, quase nada era mais familiar do que a rápida reciclagem de peças já compostas. A seriedade e autenticidade que a arte musical do século XIX muitas vezes reivindicou para si faz esquecer que com frequência compositores de épocas anteriores combinavam suas habilidades artesanais com o instinto lúdico e a sagacidade, habilidades que trouxeram precisamente o contraditório e o incongruente para uma unidade musical. O ouvinte experimentado, quando podia, gostava de decifrar a infiltração musical das ocasiões primárias e dos contextos originais – e deleitar-se na sagacidade e no *esprit* do compositor. Assim, canções e hits populares, a música vulgar dos trovadores e itinerantes, encontraram seu caminho para os templos sacros – e os corais, para a taberna. Esse procedimento sozinho, seja nascido da necessidade ou incorporado com uma subversão encantadora, ilumina a relação lassa e de maneira alguma sistemática da música com o sentimento. É o respectivo texto que garante a música de sentimentos concretos; é o contexto que dá o clima.

A arte sonora pura ganha um significado particular para a Hanslick. Ele afirma que a exposição de um determinado sentimento não seria de modo algum possível na música pura. Ele encontra nisso objeções muito semelhantes: a esperança, por exemplo, estaria ligada à representação de um estado futuro, a nostalgia lembra uma felicidade passada. Não se poderia de todo representar o amor sem uma pessoa amada. Em uma palavra: Hanslick também confirma a narrativa e o caráter concreto dos sentimentos. Ele designa este personagem como histórico fazendo uso do velho termo da história enquanto disciplina: narrativa histórica. “Um determinado sentimento, uma paixão, um afeto, nunca existe como tal sem um conteúdo histórico efetivo, que só pode ser explicado conceitualmente”.²⁵ A conclusão de Hanslick é tão clara quanto irrefutável: a música não é linguística. Ela consiste na conexão de sons, não na conexão de conceitos. Portanto, ela não pode expressar um sentimento, porque os sentimentos exigem uma concreção histórica. Essa concreção histórica, no entanto, precisa de uma integração linguística. A música absoluta mostrou, no entanto, que a música não depende dessa integração linguística. Ela pode ser música sem estar enredada em um programa,

²⁵ HANSLICK, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen*, (ver anterior), pp. 18 e 19.

sem estar enredada em um contexto linguisticamente prefigurado. Para Hanslick, a música instrumental pura configura a coroa da música, e esta é certamente uma polêmica intencional contra a Obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*] de Richard Wagner.

Para além dessa postura hostil, que implica em avaliações das quais hoje não se deve mais partilhar, a observação de Hanslick é correta. Mesmo quando não se acredita mais que seja possível hoje em dia expor a “essência” da música, é preciso concluir que uma estética musical dos sentimentos fica aquém do esperado. Mesmo que se seja modesto e se permita sua aplicação apenas ao campo restrito da música clássica europeia, surgem aporias insolúveis.

Conclusão

O resultado da investigação é negativo: quando da pergunta sobre o significado da música, nenhum candidato adequado foi capaz de encontrar uma resposta. Nem na linguagem nem nos sentimentos foi possível encontrar respostas satisfatórias. É óbvio que a música está conectada, por numerosas analogias e associações, com a linguagem e com o mundo dos sentimentos. No entanto, essas múltiplas conexões são diferentes do *tipo* exigido de relação, a saber, a relação específica de expressão e significado. A música instrumental pura, em particular, torna óbvia esta falta de significado da música. Mostrou-se que justamente na música absoluta não há mais uma relação de referência a ser incorporada. A música não se relaciona a algo extra-musical, nem a um programa, uma mensagem, um texto que ela possa expressar, nem a sentimentos. De fato, ela não se refere nem mesmo a si própria. Assim, há fenômenos como a colagem e a citação, mas que na música têm algo a ver com variação e repetição. Na música, trata-se somente do musical. Os objetos com os quais ela trabalha são sonoridades, ruídos, motivos, estruturas, ordens e regras. Mas estes, a partir de si, não se referem a algo no mundo. Naturalmente é possível colocá-los em tais contextos, assim como tudo pode ser um signo para outra coisa. Mas isso não significa que a música precisou ser expressão dessas relações de significado. Pelo contrário! Mesmo as análises dos processos musicais, que são claramente adotados para ter sentido e significado, tais como oratórios e óperas, mostram uma independência do puramente musical

que não deve ser subestimada de maneira alguma. É por isso que interpretações de peças musicais são muitas vezes insatisfatórias se elas tiverem uma orientação puramente narrativa. Os múltiplos conteúdos não musicais – dependendo do gênero musical – contribuem pouco ou nada para dizer algo sobre a música.

No entanto, este resultado negativo também tem um lado positivo: a música aparece livre e não vinculada aos significados da linguagem. Por conseguinte, ela contém um tremendo potencial artístico. Ela não está tão encerrada à realidade material quanto a linguagem. Sua fluidez faz dela uma arte inquieta. Sua materialidade reside nela mesma. Por conseguinte, com essa não vinculação, ela não teve que se esforçar tanto para se libertar no decurso do tempo, como as artes visuais ou a poesia. Ao contrário, ela parece ter sempre possuído essa liberdade, seja em termos de possibilidade ou também de atualidade. Na defesa historicamente ocasional da falta de significado reside um reflexo dessa liberdade. A música escapa ao controle que se dá por meio do poder das palavras, da prefiguração por meio do significado. Assim, a conclusão cética reza o seguinte: a música não significa nada; mas aí reside justamente seu significado.

Referências

- BEHREND, Joachim-Ernst. “Das dritte Ohr”. Rowohlt, 1985.
- BELTING, Hans. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. Munique, 1990.
- BERTINETTO, Alessandro. “Anerkennung der Kunst – Anerkennung durch Kunst”. In: *Transzendentalphilosophie und Person. Leiblichkeit – Interpersonalität – Anerkennung*. Ed. Christoph Asmuth. Bielefeld, 2007, pp. 336-348.
- DARWIN, Charles. *The descent of man, and selection in relation to sex*. Vol. 1. Londres, 1871.
- DÜRR, Walther. *Sprache und Musik. Geschichte, Gattungen, Analysemodelle*. Kassel/Basiléia/Londres/Nova York/Praga: Bärenreiter, 1994.
- ECO, Umberto. *Streit der Interpretationen*. Konstanz, 1987.
- GOODMAN, Nelson. *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt am Main, 1996.
- GRIMM, Jakob. “Rede über das Alter (1859)”. In: *Kleinere Schriften I (Reden und Abhandlungen)*. Hildesheim, 1965.

- HANSLICK, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. 5ª edição (melhorada). Leipzig, 1876.
- HUSSERL, Edmund. *Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewußtseins* (Husserliana vol. X). Haia, 1966.
- KIVY, Peter. "Experiencing the musical emotions". In: *New essays on musical understanding*. Oxford, 2001.
- _____. *Music alone. Philosophical reflections on the purely musical experience*. Ithaca/Londres, 1990.
- _____. *The corded shell. Reflections on musical expression*. Princeton, 1980.
- LEIBNIZ, G. W. F. *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*. Hamburg, 1996.
- MAHRENHOLZ, Simone. *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*. Stuttgart/Weimar, 1998.
- MOTTE-HABER, Helga de la (org.). *Klangkunst. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*. Laaber, 1999.
- NOWAK, Adolf. "Musikalische Logik - philosophische Logik". In: *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie*. Ed. Christoph Asmuth, Gunter Scholtz, Franz-Bernhard Stammkötter. Frankfurt am Main, 1999, pp. 175-192.
- PATEL, A. D. "Language, music, syntax and the brain". In: *Nature Neurosciences*, n. 6, 2003, pp. 674-681.
- SHINER, Larry. *The invention of art: a cultural history*. Chicago/Londres 2001.
- SIMMEL, Georg. "Psychologische und ethnologische Studien über Musik". In: *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, n. 13, 1882, 3ª ed., pp. 261-305.
- VOSS, Christiane. *Narrative Emotionen*. Berlin/Nova York, 2004.
- ZANETTE, D. H. "Zipf's law and the creation of musical context". In: *Musicae Scientiae*, n. 10, 2006, pp. 3-18.
- ZIPF, G. K. *The psycho-biology of language*. Boston, 1935.

RESUMO: O texto trata da questão do “significado” na música segundo sua acepção relacionada à referencialidade. Tendo como perspectiva um conceito mais amplo de música, questiona-se se ela pode ou não alcançar o caráter de signo ou uma função expressiva. A partir disso, discute-se primeiro a relação problemática que a música mantém com a linguagem e, em seguida, a sua possibilidade ou não de se estabelecer ela mesma como uma linguagem autônoma. A seguir, aborda-se mais sistematicamente a questão da relação entre música e sentimento, retomando algumas observações fundamentais de Eduard Hanslick. Por fim, conclui-se pela impossibilidade de referencialidade intrínseca, nem pela via da linguagem nem pela via dos sentimentos.

PALAVRAS-CHAVE: Referência musical; Música e linguagem; Música e sentimento; Eduard Hanslick.

ABSTRACT: The text deals with the question of “meaning” in music according to the sense of referentiality. Having as a perspective a broader concept of music, it is questioned whether or not music can reach the character of a sign or an expressive function. From this, we first discuss the problematic relationship that music maintains with language and, then, its possibility or not of establishing itself as an autonomous language. Next, the question of the relationship between music and feelings is more systematically approached, taking up some fundamental observations of Eduard Hanslick. Finally, it concludes with the impossibility of intrinsic referentiality, neither through language nor through feelings.

KEYWORDS: Musical reference; Music and language; Music and feelings; Eduard Hanslick.