

O QUE É ISSO QUE *CHAMAM* DE MÚSICA? AS REPRESENTAÇÕES MENTAIS EVIDENCIADAS E PROPICIADAS PELA LINGUAGEM

José Estevão Moreira¹
estevaomoreira@gmail.com

Orientador: Prof. Dr. Paulo Pinheiro²
pjmp@uol.com.br

RESUMO

O presente artigo é parte de uma pesquisa em andamento que visa a investigar a importância da linguagem na estruturação do pensamento musical, não de uma linguagem *da* música, mas de uma linguagem *sobre* música. A questão será abordada na perspectiva da Filosofia da Linguagem de Wittgenstein e, no campo da teoria musical, partirá de reflexões sobre a dicotomia “música concreta” *versus* “música abstrata”, com base nas ideias de Pierre Schaeffer, para uma reflexão sobre as representações evidenciadas e condicionadas pela linguagem e as implicações na educação musical.

Palavras Chave: Educação Musical, Wittgenstein, Filosofia da Linguagem, Pierre Schaeffer.

ABSTRACT

This article is part of an ongoing study that aims at investigating the importance of language in structuring the musical thought, not a language *of* music, but a language *about* music. This matter will be developed from Wittgenstein's Philosophy of Language perspective, and in the field of musical theory, beginning with reflections about the dichotomy “concrete music” *versus* “abstract music”, based on Pierre Schaeffer's ideas, for a reflection about the representations shown and determined by language and the implications for music education.

Keywords: Music Education, Wittgenstein, Language, Pierre Schaeffer.

¹ José Estevão Moreira é mestrando em música pela UNIRIO e bolsista CNPQ.
Contato: estevaomoreira@gmail.com (21) 8335-6685 / (21) 2551-1517 – Rio de Janeiro.

² Prof. Dr. Paulo Pinheiro (UNIRIO)

INTRODUÇÃO

Aquilo que o professor conceba como música, bem como os valores a ela atribuídos, serão determinantes sobre a sua atuação pedagógica. Isto é, nas situações onde alguém aprende e alguém ensina, aquilo que a música representa para o professor – mental e socialmente, consciente e/ou inconscientemente – será o paradigma de seu pensamento em ação³. A presente pesquisa tem o seu mote na busca de evidências das *representações mentais e sociais* da música perceptíveis e encerradas pela linguagem – e pelos discursos retóricos.

A retórica, entendida como epistemologia, explicita os mecanismos cognitivos postos em ação na produção de significado, em qualquer campo do conhecimento. O que varia é o rigor argumentativo aliado aos interesses de cada grupo social específico e às pessoas envolvidas no processo da produção. Tomando como pressuposto que a significação acontece por meio da metaforização, sendo a metáfora uma analogia condensada de significados, então podemos afirmar que toda significação é uma predicação⁴.

Destarte, da parte do professor, o “*quid*” e os valores atribuídos à música, seriam determinantes não somente sobre a didática propriamente dita, mas também sobre o processo de ensino como um todo.

[...] para compreender as práticas desenvolvidas pelos professores, deve-se buscar a sua “sócio-gênese” e, assim, depreender a sua estrutura e pensar em mudanças. Qual é a sócio-gênese do conceito de música construído pelos professores?⁵

No entanto, o contexto educacional evidencia outra sorte de forças, discursos e concepções que não somente a do professor: neste processo, além do professor, a figura do aluno é a primeira que nos vem à tona. Nesse caso, baseando-se na premissa muito usual de que um professor deve estar preocupado em conhecer o universo do

³ Levando-se em consideração que o professor de música pode ter das mais variadas formações - seja ele um profissional que recebeu *treinamento* na academia, ou por egressos desta, ou que não teve nenhum processo sistematizado – é bastante possível que este reproduza uma noção de música que perpassa pela sua própria. Seguindo este raciocínio, não é raro que muitos professores venham a impor - “amistosamente” e sem o perceber – a sua própria concepção de música como a mais correta, pois que é oriunda de experiência e, em alguns casos, erudição.

⁴ DUARTE, Mônica de A. “A significação no âmbito da virada retórica da filosofia: fundamentos teóricos para a análise dos discursos sobre música”. *Anais do XV Encontro Nacional da ANPPOM*. 2005. Anais (p.1363-1371). p. 1365.

⁵ *ibid.*, p. 1368.

aluno, há que se fazer uma outra pergunta: o que o aluno compreende como música? O que é *isso* que ele *chama* de música? Esta pergunta pode suscitar a impressão, num primeiro momento, de certo ar de superioridade, de relação vertical e soar até mesmo jocosa, se se partir de um pressuposto equivocado de que o aluno não possui a destreza de nomear e descrever a sua noção de música fundamentado nos jargões correntes de uma suposta “linguagem musical”, como se fosse isso o mais importante – a propósito de uma comum presunção inerente ao espírito e à lógica acadêmica da existência de um domínio (posse/lugar) dos conceitos “corretos”. Contudo, se tal investigação for permeada por um espírito de alteridade, no qual se busque compreender o outro para melhor compreender a si, a pergunta ganha um outro sentido (direção/significado). Ou seja, ao se interessar em conhecer o que o aluno “entende *por*” e “concebe *como*” música, *o professor também será incluído no universo de abrangência de uma questão muito maior*, que é a de pensar sobre *isso que professor e aluno chamam de música*, e onde e como suas concepções – abrigadas pela mesma palavra – se encontram e se diferem.

FILOSOFIA DA LINGUAGEM

A problematização das diferentes concepções de música que coexistem na relação professor-aluno passa de um problema contingente, para uma questão filosófica: “*o que é isso que chamam de música?*”. Há que se compreender, no entanto, as possibilidades ensejadas por esta questão e expô-la clara e distintamente a intenção da presente pesquisa. Primeiramente, é preciso frisar que não se trata da pergunta “O que é música?”. Em segundo lugar, tendo em vista que não se trata de uma questão eminentemente ontológica – “o que é música” – mas sim um problema da linguagem, buscaremos apoio na filosofia da linguagem, para que o problema seja tratado como um problema filosófico da linguagem. Mais especificamente, nossa “investigação filosófica” da “linguagem *sobre* música”, será fundamentada no pensamento do filósofo da linguagem Ludwig Wittgenstein (1889-1951) para o qual a função da filosofia é principalmente a de desatar os nós da linguagem – uma função “terapêutica”.

Wittgenstein escreveu dois importantes livros. O primeiro é o *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), que se baseia na ideia de que “os limites do mundo são os limites da linguagem”. O autor crê que a formulação dos problemas filosóficos “repousa sobre o mau entendimento da lógica de nossa linguagem” e diz que, se pudesse resumir seu livro as palavras seriam estas: “o que se pode em geral dizer, pode-se dizer claramente; e sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar”.⁶ Ao elucidar os critérios de uma linguagem ideal Wittgenstein pensou ter resolvido de uma vez por todas os problemas da filosofia (sic).

⁶ WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. SANTOS, Luiz Henrique L. dos, 3 ed. 1 reimpr., São Paulo, EdUSP, 2008 [1921] p.131.

Porém, após 33 anos da publicação do *Tractatus* surgem, postumamente, as *Investigações Filosóficas* (1953), com data em prefácio de 1945. Nesta obra, Wittgenstein rompe com a lógica pois percebe que a vida cotidiana não se baseia em uma linguagem “matematicamente” perfeita – como buscava no *Tractatus* – mas são sim, determinadas pelo contexto social ao qual pertencem. Wittgenstein *mostra* a ideia dos *Jogos de Linguagem* que, tal qual os jogos, possuem cada qual suas regras específicas que não se aplicam a todos os jogos; porém entre si, guardam em comum uma característica principal: o fato de ser um jogo! Segundo Wittgenstein, uma definição para esta palavra é difícil de ser dita, por não ter uma clareza “lógica” normatizadora; porém a ideia de jogo pode ser *mostrada*, uma vez que existem jogos de toda sorte como cartas, xadrez, futebol etc., distintos uns dos outros mas que são apesar disso, *jogos*.

§ 69. Como explicaríamos a alguém o que é um jogo? Creio que lhe descreveríamos *jogos*, e poderíamos acrescentar à descrição: “isto *e outras coisas semelhantes* chamamos de ‘jogos’ “. E nós próprios sabemos mais? Será que apenas a outrem não podemos dizer exatamente o que é um jogo? - Mas isto não é ignorância. Não conhecemos os limites, porque nenhum está traçado. [...] [P]odemos – para uma finalidade particular – traçar um limite. É somente a partir daí que tornamos o conceito útil? De forma alguma! A não ser para esta finalidade particular [...].⁷

Portanto, a linguagem gozaria também desta diversidade e cada *jogo de linguagem* tem sua característica e *joga-se em e de* acordo com cada contexto determinado - seja de um país, de uma sociedade, instituição, ciência, disciplina etc. Para Wittgenstein, então, não há a possibilidade de uma palavra ser descrita fora de seu uso, uma vez que o seu significado emerge do contexto no qual foi empregada, ouvida, utilizada.

As duas obras apresentam diferenças cruciais porém baseadas na ideia de que a linguagem desempenha um papel fundamental na filosofia e, de diferentes maneiras, que através da linguagem pode-se dizer somente o que se pode *dizer* de fato; mas também que ao *não dizer*, a linguagem pode *mostrar* – ela transcende o *dizer*.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A DICOTOMIA: CONCRETO VERSUS ABSTRATO - REPRESENTAÇÕES MENTAIS

A partir de Wittgenstein pretendemos ponderar sobre a influência da linguagem, em contexto, nas representações mentais, e também as evidências de tais

⁷ WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigações filosóficas*, Trad. BRUNI, José Carlos, Ed. Arbil, São Paulo, 1ª edição. 1975 [1953], p. 44.

representações na linguagem por meio de uma reflexão sobre antítese concreto *versus* abstrato em música. E para uma ligação entre filosofia e teoria musical, escolhemos, como ponto de partida, o pensamento de Pierre Schaeffer, criador da *musique concrete* na França, nos idos de 1948, autor do *Traité des objets musicaux* (1966). Schaeffer desenvolve no decorrer do *Traité* o conceito de Objeto Sonoro, possibilitado somente através da escuta, ou seja, através de experiência viva, através da *apreciação do concreto*. A argumentação de Pierre Schaeffer coloca em perspectiva a relação entre o som e o ouvinte, propondo uma análise do processo de escuta. Conclui que esta escuta *atua* no som, inferindo deste somente o que for capaz, dependendo de uma habilidade, uma atitude e uma intenção de escuta⁸.

Este novo modo de se relacionar com a música, e com o som, proposto por Pierre Schaeffer pode parecer, num primeiro instante, contraditório pois, como poderíamos nos relacionar com a música senão através da escuta? A questão é explicada por Schaeffer exaustivamente no decorrer do *Traité*. Para uma música baseada na escuta, Schaeffer diz ser necessário o rompimento com o *arquetipo de nota musical*⁹ (e de outras noções musicais pré-concebidas) para tirar o *som concreto* da clausura da *ideia*. Schaeffer menciona os *objetos musicais ideais*, que são aqueles que já estariam num mundo platônico das ideias, “relembados” a cada experiência musical. Deste modo, um som que produza 440 vibrações por segundo e os seus múltiplos de dobro ou metade, seriam, pela primazia da ideia abstrata, chamados como nota LÁ, a despeito das peculiaridades timbrísticas do instrumento produtor do som; do modo de “ataque” (da corda, tecla, sopro etc.); ou das diferenças timbrísticas (complexidade de harmônicos) inerentes a cada “oitava” do mesmo instrumento.

O que Schaeffer propõe, então, com a música concreta, desde 1948, é o rompimento dos grilhões abstratos do som – que relegam o concreto ao nível contingente (não estrutural) – e que foram fundamento dos sistemas de referência de toda uma tradição musical baseado nas alturas (em se tratando de música ocidental “erudita”). Para amparar sua perspectiva analítica Schaeffer baseia-se na fenomenologia de Edmund Husserl, deste tomando emprestado a aplicação do termo grego “*epochè*” – colocar em parênteses, suspensão do juízo – de modo que na análise, o julgamento a respeito de um fenômeno, acontecimento ou objeto deveria ser colocado de lado. Neste procedimento da *redução fenomenológica*, o observador buscaria livrar o objeto da análise das ideias pré-concebidas em seu pensamento, na tentativa de encontrar nos sons não musicais – ruídos, sons convencionais e não-convencionais de instrumentos etc. - os sons mais musicais possíveis. Esta escuta que atua no fenômeno, colocando de

⁸ SCHAEFFER, Pierre, *Tratado dos Objetos Musicais*, Brasília: EdUnb, 1993, p. 250-251.

⁹ *Ibid.*, p. 243-245

lado o julgamento baseado em noções prévias é a *escuta* reduzida. A fim de conseguir as melhores condições para favorecer a *escuta reduzida*, Schaeffer se vale da *escuta acusmática*, que é aquela sem o acesso visual da fonte sonora¹⁰. Esta *escuta acusmática* da música concreta é possibilitada e praticada graças a outro fator fundamental para o propósito da música concreta: a gravação. A *escuta reduzida* precisa ser insistentemente repetida a fim de se ouvir o mesmo som diversas vezes, o que não seria possível sem o gravador. Para Pierre Schaeffer, as ideias musicais são dependentes, mais do que se possa acreditar, da aparelhagem musical¹¹.

Pierre Schaeffer dialeticamente ensinou, com a ideia de *música concreta*, uma reflexão sobre a *música abstrata*. Quando faz críticas, por exemplo, à Música Eletrônica e ao rigor algorítmico do serialismo e do dodecafonismo, Pierre Schaeffer alude a uma música feita *a priori*, que não toma o fenômeno/acontecimento em si como mais importante, mas sim, a *ideia* como principal estruturante de uma obra – vide por exemplo a preocupação da “unidade da ideia” de Schoenberg que é garantida, principalmente, pelo rigor da série, por sua vez, abstrata¹². As músicas *concreta* e *abstrata* teriam suas diferenças, portanto, nos seus modos de fazer, onde a primeira seria um tipo de música com a qual se pode relacionar e inferir através da experiência, *a posteriori*, e a segunda seria uma música *a priori*, que sequer precisaria acontecer no tempo para ser verificada a sua condição de verdade¹³.

FORÇA ESTRUTURANTE DA LINGUAGEM

Com base nestas primeiras reflexões a partir de Pierre Schaeffer, e se levarmos em consideração o “primeiro” Wittgenstein, do *Tractatus*, poderemos considerar que as palavras atuam o fenômeno organizando-o como forças estruturantes, e assim chegamos ao problema do *relato*. No *Tractatus* Wittgenstein se põe à busca de uma linguagem ideal “que obedeça à gramática lógica” dizendo que *os limites do mundo são os limites da linguagem* e, por consequência, que não se pode dizer aquilo que não se pode pensar. Com relação portanto aos *relatos* de um acontecimento sonoro/musical, não seríamos capazes, segundo Wittgenstein, de nos referirmos à totalidade do acontecimento, senão somente descrever aspectos.

¹⁰ A *escuta acusmática*, segundo Schaeffer, remete a Pitágoras que, para se fazer ouvir aos seus discípulos, colocava-se atrás de uma cortina, de modo que não houvesse o contato visual com seus ouvintes, de modo que seus discípulos eram limitados a ouvir “objetos sonoros”.

¹¹ SCHAEFFER, op cit., p. 38.

¹² Ibid., p. 268.

¹³ À guisa de exemplo, podemos pensar nos exercícios de harmonia tonal ou contraponto modal e tonal, assim como em análises de sonatas que, através de diferentes metodologias analíticas, chegam a prescindir da *escuta* na análise, chegado a tirar conclusões “inaudíveis”.

3.221. Os objetos, só posso *nomeá-los*. Sinais substituem-nos. Só posso falar *sobre* eles, não posso *enunciá-los*. Uma proposição só pode dizer *como* uma coisa é, não *o que* ela é.¹⁴

Isto equivaleria dizer que não se pode *enunciar* as experiências estéticas, artísticas, religiosas, etc., pode-se somente falar *sobre* esta, descrevê-la. Não se pode sentir, através da linguagem, uma dor que alguém nos relata, a sua dor própria (no sentido de propriedade, privativa). O relato poderá, no entanto, descrever o fenômeno observado e apresentar informações àquele que escuta que o permitirão se aproximar de uma determinada compreensão e co-relação, pela referência a uma experiência similar que possa ter vivido anteriormente. E neste sentido o léxico, os limites da linguagem e do pensamento lógico, delimitariam o que pode ser dito a respeito da experiência. No entanto não basta somente a similaridade de experiências, pois o meio pelo qual se dá a comunicação deverá conter um *léxico* comum do qual o contexto social é determinante na (re)significação deste.

Se tomarmos como exemplo a palavra *altura*, que é um “parâmetro do som”, veremos que ela é responsável por uma operação automatizada compartilhada por um grupo, num determinado contexto. À guisa de buscar as alturas, os nossos ouvidos – e mais ainda, nosso pensamento –, as encontrarão sem levar em consideração, na análise, os outros aspectos contingentes do som, *sejam quais forem*. Qualquer indivíduo que tenha um “ouvido treinado” para identificar “notas musicais” poderá, se quiser, encontrar a *altura* (frequência) do som de uma frenagem de um carro e grafá-la na partitura, inclusive sua “duração”, utilizando *figuras* da notação musical “tradicional”. Porém, um som de instrumento que “toque a frenagem” poderá evocar a ideia, mas não fará soar o som da frenagem. Ainda sim, esta “ideia” tocada e trazida à tona (por um clarinete por exemplo) dependerá de um contexto – musical, extramusical, teatral etc.

Tomemos outro exemplo. Quando dizemos a alguém “ouça a *melodia*”, o indivíduo atuará sobre o fenômeno em busca de uma melodia, e é bem possível que encontre algo condizente com uma “*estrutura melódica*”, seja um acontecimento musical ou passarinhos gorjeando. O fenômeno será *descrito*, porém, segundo uma *estrutura* abstrata que poderá ser encontrada em qualquer fenômeno sonoro, uma vez que a melodia se trata de uma *ideia abstrata* e não um *acontecimento concreto*¹⁵. Se este acontecimento for por exemplo a obra ATMOSPHERES de Gyorgy Ligeti (trilha sonora do filme “2001, Uma odisséia no espaço”) a ideia da palavra *melodia*

¹⁴ WITTGENSTEIN, 2008, p. 151.

¹⁵ E não está em jogo aqui a legitimidade ou não de se encontrar ou não estruturas abstratas no real. O nosso desejo aqui é atentar para esta redução do fenômeno a determinados aspectos como possibilidade de ser uma atitude inconsciente, como crença em uma verdade, ou deliberada, consciente (se se acreditar que isto é possível).

atuará como uma força estruturante em busca de acontecimentos que atendam à demanda de se encontrar “melodia(s)”. Poder-se-á certamente encontrar “melodias”. Por outro lado, poderíamos utilizar um outro tipo de palavra que talvez esteja evoque uma ideia mais “adequada” às características desta obra – levando-se em consideração o contexto acadêmico da música erudita. É o caso do conceito de *textura* por exemplo, que já faz parte do léxico corrente da música erudita contemporânea e que carrega consigo uma ideia que enseja uma força estruturante adequada a uma experiência perceptiva *analítica* desta obra. Contudo, uma experiência pessoal independe da capacidade analítica das *abstrações* da obra.

Através da *escuta reduzida* em busca dos particulares do som, Schaeffer realiza uma uma tipo-morfologia dos sons, com o propósito de descrever características do som concreto. Estas características, em Schaeffer, por vezes estão associadas metaforicamente a outras qualidades perceptivas dos outros sentidos. Alguns exemplos como rugosidade (tato), massa, ataque, envelope (visual), densidade etc., demonstram uma tentativa de se fugir a uma abstração e de um léxico “tradicionais” (altura, duração, intensidade e timbre) partindo do próprio som. Porém esta medida, com base em determinados critérios, não se faz possível sem a criação de um novo léxico, e de novas abstrações.

A *dicotomia* concreto *versus* abstrato, portanto, permite-nos pensar a respeito disto que chamamos “elementos da música” como léxicos diversos que ressaltam nos fenômenos determinados aspectos. O que queremos refletir com estes exemplos, com base em Wittgenstein é que: se o *relato* é dependente da contingência da linguagem, então *conhecemos o que nominamos e nominamos o que conhecemos?* Acreditamos que tal questão não deva ser levada às últimas consequências, ao pé da letra. Mesmo porque não nascemos conhecendo as “coisas” ou os “fatos”. O que queremos acreditar com isso é que mesmo com uma atitude *fenomenológica* diante do objeto, de despojamento de categorias pré-concebidas, a nossa capacidade de abstração dependerá de uma certa habilidade de tecer relações entre características reduzidas do fenômeno, submetida a uma outra categorização, a novos léxicos, que seriam mais ou menos compartilhados ou até mesmo idiossincráticos, pessoais e intransferíveis.

POR UMA PRAGMÁTICA DO FALAR SOBRE MÚSICA - A LINGUAGEM EM JOGO

De acordo com o “segundo” Wittgenstein, das *Investigações Filosóficas*, a principal característica de um jogo, é que ele precisa ser jogado. O léxico por sua vez, *per se*, não é capaz de significar nada se não estiver contextualizado e em uso:

Denominar e descrever não se encontram na verdade num *único* nível: o

denominar é uma preparação para a descrição. O denominar não é ainda nenhum lance no jogo de linguagem, - tão pouco quanto o colocar uma figura de xadrez no lugar é um lance no jogo de xadrez. Pode-se dizer: ao se denominar uma coisa, *nada* está ainda feito. Ela não *tem* nome, a não ser no jogo. Era o que também Frege pensava com o seguinte: uma palavra só tem significação no contexto da proposição.¹⁶

Assim, a própria “gramática lógica” que Wittgenstein havia defendido no *Tractatus* era na verdade, mais um jogo de linguagem em meio a tantos outros.

[A] lógica não trata da linguagem – ou do pensamento – no sentido em que uma ciência natural trata de um fenômeno natural e no máximo pode-se dizer que *construímos* linguagens ideais. Mas aqui a palavra “ideal” induziria a erro pois soa como se estas linguagens fossem melhores, mais completas que nossa linguagem cotidiana; e como se fosse necessário um lógico para mostrar finalmente aos homens que aparência deve ter uma frase correta.

Tudo isto, porém, pode apenas aparecer em sua verdadeira luz quando se obtiver maior clareza sobre os conceitos de compreender, querer dizer (*meinen*) e pensar. Pois então se tornará também claro o que pode nos levar (e que me levou) a pensar que quem pronuncia uma frase e lhe *dá significação* (*meint*) ou a *compreende* realiza com isto um cálculo segundo regras determinadas.¹⁷

Se abordarmos a linguagem *sobre* música com base nesta ideia do *querer dizer*, que é da ordem da *pragmática*, veremos que a linguagem técnica da *academia* é tão-somente mais um *jogo de linguagem* dentre diversos outros que emergem de diferentes contextos.

A LINGUAGEM SOBRE MÚSICA EM CONTEXTO E AS IMPLICAÇÕES NA EDUCAÇÃO MUSICAL

Dizíamos no início deste artigo que aquilo que o professor considera como música, através de um léxico que domina (ou que o domina), será determinante sobre o seu ensinar. Assim como aquilo que o aluno compreenda como música estará participando do processo de ensino aprendizagem. A palavra “música” é a ponta de um *iceberg* do qual somente uma pequena parte se põe à mostra, escondendo por debaixo da superfície uma sorte de compreensões, noções, crenças, relações, verdades, sentimentos, conceitos, valores, misticismos, segredos etc. Ou seja, os pressupostos, premissas, concepções e experiências pessoais da/com música,

¹⁶ WITTGENSTEIN, 1975, p. 35 (§49).

¹⁷ *Ibid.*, p. 49 (§81).

por serem *sui generis*, idiossincráticas, não são expostos na palavra “música” que não pode ser *signo*, ou *significado* senão somente o *significante*. Isto é, quando duas pessoas falam a palavra “música”, estão se referindo *àquilo* que *chamam* de música.

Seguindo este raciocínio, da multiplicidade de forças atuantes no processo educacional, este “*isso*” que chamam de música deverá ser pensado também no concernente à instituição – quando for o caso – na qual se aloca professor e aluno(s). Como se dá portanto este diálogo triplo? O espaço de aula que se constitui depende da instituição? Em que medida? O “*isso*” que a instituição “chama de música” coincide com o do professor? E o do aluno? Dialogam, convivem, co-existem, sobrepujam-se, negam-se, questionam-se, respeitam-se, conflituam-se, trocam experiências ou o quê? E sobre que instituição estamos falando? Universidade, escola privada, escola pública (e os estatutos do Estado), associações culturais, ongs, associações religiosas, conservatórios, associações militares (corpo de músicos), conservatórios etc.?

Ademais, se se quiser ir ainda mais a fundo, haverá a existência de outras forças atuando no processo de ensino-aprendizagem de música, isto é, outras concepções de música em jogo? O que dizer das famílias dos alunos e dos grupos (sociais, religiosos, econômicos, políticos etc.)? E dentro destes contextos diversos de práticas musicais é que se situam mais especificamente as práticas educacionais; é onde se dão também as implicações da atuação de vários sujeitos num mesmo contexto – professor, aluno, instituição (de ensino), família, grupos sociais, nacionais, religiosos etc.

Por essas razões, acreditamos que em uma *investigação filosófica* sobre música, poderá ser bastante *útil* levar em consideração o instrumento do qual se vale o pesquisador para falar de música, sabendo que ele próprio está submerso em uma rede de significados que se impõem enquanto representação social. Cremos portanto, da mesma forma, que será importante ao pesquisador/professor, tanto quanto o seja possível, indagar a si mesmo e a outrem: “o que é isso que chamam de música?”.