

ARTIGO ORIGINAL – DOSSIÊ “MÚSICA E MULHERES”

Uma mulher de destaque na filosofia da música: Susanne K. Langer e o problema da significação artístico-musical

Clovis Salgado Gontijo 

Departamento de Filosofia, Universidade Federal do ABC | São Paulo, SP, Brasil

Mauro Miguel de Araújo Teixeira 

Departamento de Filosofia, Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia | Belo Horizonte, MG, Brasil

Resumo: No campo da estética musical, constata-se a presença de notáveis autoras mulheres, negligenciadas por histórias da filosofia e da música prioritariamente masculinas. Dentre elas, encontra-se a filósofa estadunidense Susanne K. Langer, que aponta o símbolo, em seus diversos tipos, como o modo de significação propriamente humano. Concentrando-se na estética da autora, este artigo examinará especificamente os símbolos apresentativos da música e da arte em geral. A fim de compreender de que modo e quais conteúdos tais símbolos são capazes de expressar, será necessário, inicialmente, identificar os pré-requisitos lógicos, segundo Langer, para toda a expressão. Num segundo momento, será analisada a expressão musical, seus particulares pré-requisitos lógicos e sua significação, pela qual pode se projetar o discursivamente inexpressível. Por fim, será verificado de que maneira Langer aplica sua conclusão sobre a música às demais modalidades artísticas em sua estética, que, por sua abrangência e acuidade, mereceria ser mais reconhecida.

Palavras-chave: Expressão, Significação, Música, Arte, Inefabilidade.

Abstract: It is possible to identify, in the field of musical aesthetics, the presence of remarkable female authors, neglected by our predominantly masculine histories of philosophy and of music. Among those authors, we find Susanne K. Langer, who recognizes the symbol, in its different types, as the human mode of expression par excellence. Focusing on Langer's aesthetics, this article will examine the presentational symbols of music and of art in general. In order to understand how and what these symbols are capable of expressing, it will be first necessary to identify the logical preconditions to all kinds of expression. Secondly, it will be analyzed musical expression, its particular logical preconditions and its signification, through which the discursively inexpressible can be projected. Finally, it will be examined how Langer applies her conclusion about music to the other arts in her aesthetics, which due to its scope and acuity, should be more diffused.

Keywords: Expression, Significance, Music, Art, Ineffability.

Embora não tenham se tornado a voz dominante na estética musical, algumas mulheres elaboraram, já na primeira metade do século XX, importantes reflexões nesse campo. Dentre elas, destacam-se, em especial, Gisèle Brelet e Susanne K. Langer, à qual dedicaremos este estudo.

Langer nasce em Nova Iorque, no ano de 1895, filha de imigrantes alemães, que valorizavam a música e a cultura. Incentivada por seu pai, violoncelista amador, a futura filósofa desenvolve autêntico gosto pela música, estudando, na infância, o piano e, na juventude, teoria e composição musical, além do violoncelo, que a acompanhará ao longo de toda a vida. Segundo Dryden, autor de uma pequena nota biográfica sobre Langer, a prática do violoncelo “era uma das poucas atividades que ela deixaria competir seriamente com seu trabalho” (Dryden, 2003, p. 191, tradução nossa) como filósofa.

Quanto à sua formação filosófica, Langer gradua-se, em 1920, pela Radcliffe College, instituição afiliada à Harvard University, numa época em que esta ainda não admitia estudantes mulheres. Embora estudassem com os mesmos professores, tivessem acesso aos mesmos conteúdos e fossem submetidas aos mesmos exames dos alunos de Harvard, Langer e suas colegas não recebiam o diploma expedido pela célebre universidade, cenário que só começou a se modificar em 1963. Tampouco constavam seus nomes, como ex-alunas, nos arquivos de tal universidade. Segundo uma das principais especialistas da atualidade no pensamento langeriano, Adrienne Dengerink Chaplin, na época em que a filósofa era universitária,

as mulheres de Radcliffe estavam em séria desvantagem em relação aos estudantes homens de Harvard. [...] Seus alojamentos eram inferiores; não tinham acesso aos refeitórios da faculdade; eram proibidas de entrar em determinadas partes das instalações da universidade, como salas comuns e bibliotecas [...]; não faziam parte da cultura acadêmica que facilitava conversas informais e contatos com professores e colegas, práticas que levavam a apresentações e a cartas de recomendação capazes de promover suas carreiras; não eram elegíveis para subsídios de viagem, bolsas de estudo para alunos e outros prêmios e privilégios; eram excluídas das funções de tomada de decisão na administração acadêmica (Chaplin, 2020, p. 50, tradução nossa).

No caso de Langer, a discriminação ao seu trabalho filosófico não se limitou à sua formação. Ousando ingressar, já como doutora, na carreira de docente de filosofia, iniciativa incomum para

uma mulher naquele tempo, a autora sofreu uma série de resistências até obter, em 1954, o posto de professora permanente no Departamento de Filosofia da Connecticut College. Como testemunha Arthur Danto, que foi aluno de Langer durante sua passagem pela Columbia University, “o departamento não a apoiava de modo especial, por ela ser mulher. Professores do sexo masculino sem grande distinção diziam que as mulheres simplesmente não eram capazes de fazer filosofia” (Danto, 2011, tradução nossa). Tal impressão é endossada por Joseph Margolis, que, tendo igualmente assistido a algumas aulas de Langer na Columbia University, justifica o notório deslocamento da pensadora nessa instituição, recordando-se: “os homens realmente não eram acolhedores com as mulheres filósofas” (Margolis apud Chaplin, 2020, p. 55, tradução nossa). A misoginia sofrida no meio acadêmico por Langer, ao longo de sua vida profissional, é hoje reafirmada por Chaplin, para quem uma das principais razões pelas quais

o trabalho de Langer foi frequentemente negligenciado deveu-se à sua marginalização como mulher numa disciplina predominantemente masculina. Langer desenvolveu sua filosofia numa época de discriminação institucional sistêmica contra as mulheres na academia em geral e de preconceito cultural arraigado contra a mulher na filosofia em particular” (Ibid., p. 3-4, tradução nossa).

Confirmando tal ponto, podemos citar alguns fatos que, descritos por Chaplin, ocorreram quando Langer já era uma filósofa consagrada, autora de um bestseller na área da filosofia, o livro **Filosofia em nova chave** (1942). Em 1952, o pintor Barnett Newmann dirigiu a Langer, que participava, numa conferência, de um painel sobre “A estética e o artista”, o seguinte comentário de teor extremamente sarcástico, ridicularizando a temática apresentada: “A estética é para os artistas o que a ornitologia é para os pássaros” (Newman apud Ibid., p. 19, tradução nossa). Já o renomado filósofo Ernst Nagel revelou-se extremamente combativo ao emprego do termo “símbolo” por Langer, em sua recensão de **Filosofia em nova chave**, desconsiderando a possibilidade de a filósofa ter inaugurado uma nova compreensão do termo (vinculada ao pensamento de Cassirer, mas reconfigurada). Como observam Charles Varela e Lawrence Ferrara, é estranho que “um competente especialista na lógica da simbolização trate outro(a) competente especialista na mesma área como um(a) iniciante que não domina os fundamentos básicos” (Varela, Ferrara apud Ibid., p. 53, tradução nossa). O desrespeito à terminologia teórica escolhida por Langer provavelmente foi responsável,

segundo Margolis, por uma dura objeção feita por um ouvinte de uma palestra da filósofa, que a levou a cair em pranto. Talvez, se não fosse mulher, Langer não teria se sentido pressionada a rever sua terminologia, em **Problems of Art** (1957), optando por tratar as obras de arte não como símbolos, mas como “formas expressivas”, e por empregar os termos *import* ou *significance* em lugar do termo “significado” (*meaning*), em referência à forma artística (Langer, 1957, p. 126-127).

Langer demonstrava estar ciente do “preço” de ser uma filósofa do gênero feminino, ao afirmar que seus pares costumavam estigmatizar as mulheres como “criaturas volúveis e ilógicas” (Langer apud Chaplin, 2020, p. 47, tradução nossa). No entanto, a autora, falecida em 1985, não parecia acreditar que a marginalização da mulher pelos acadêmicos homens deveria ser superada por uma promoção deliberada da voz feminina, em eventos e publicações destinados específica e exclusivamente ao seu gênero. Assim se pode comprovar por um rascunho de Langer, escrito em resposta a um convite cujo teor se deixa entrever nas palavras um tanto ásperas da filósofa: “Desculpe-me, mas não tenho o desejo de ser listada entre suas mulheres, nem de responder a perguntas. Sou uma acadêmica (*scholar*), não uma ‘mulher acadêmica’ (*woman scholar*) nem um ‘homem acadêmico’ (*man scholar*).”¹ A afirmação, que faz mais sentido em língua inglesa do que em língua portuguesa (pois a palavra *scholar*, em inglês, não se restringe a um gênero), entra em choque com a mentalidade dos nossos dias, nos quais se percebe a necessidade de grupos minoritários e excluídos unirem forças para modificar o injusto *status quo*. Se pensássemos como Langer àquela altura, não faria sequer sentido nosso interesse em integrar este pertinente dossiê, consagrado ao tema “Música e Mulheres”.

De qualquer modo, respeitando a posição de Langer, decidimos aqui nos concentrar na análise teórica de alguns pontos cruciais de sua filosofia da linguagem, da música e da arte, sem nos ater às possíveis “tonalidades” femininas de seu pensamento.² Pensamento, ademais, que foi admirado ainda

¹ Anotação apresentada por Carolyn Bergonzo, biógrafa de Langer, em encontro do Susanne K. Langer Circle.

² De acordo com Chaplin, os traços frequentemente associados a um fazer filosófico feminino, detectados na obra de Langer são: “uma crítica do logocentrismo e do pensamento linear; uma ênfase no corpo, na experiência vivida e no sentimento cognitivo; uma rejeição de dicotomias dominantes como entre pensamento e sentimento, razão e intuição, corpo e mente, fato e interpretação, sujeito e objeto/subjetividade e objetividade”, além de “uma abordagem mais includente e relacional que excludente e antagonista em relação a outros pensadores” (Chaplin, 2020, p. 56, tradução nossa). Contudo, na sequência do texto, Chaplin põe em xeque tal associação, uma vez que esses mesmos traços são igualmente encontrados nas referências teóricas masculinas da autora. Além dessa questionável atribuição, a “tonalidade” feminina dos escritos de Langer poderia ser eventualmente reconhecida em alguns dos exemplos dados pela autora: as contas do rosário que ilustram a articulação das palavras no símbolo discursivo (Langer, 1971b, p. 89), a escolha de

em sua época não por provir de uma mulher, mas por sua densidade, consistência e lucidez. Dentre seus admiradores, encontravam-se o já citado Arthur Danto, o historiador e crítico de arte inglês Herbert Read, o crítico de arte Clement Greenberg, o arquiteto e professor de Arquitetura e História da Arte Edgar Kaufmann Jr.³ e o compositor alemão Paul Hindemith, que considerava a filosofia da música de Langer como a única verdadeiramente convincente (Chaplin, 2020, p. 19). No Brasil, seu trabalho serviu de referência para os artistas de vanguarda do fim da década de 1950, que a citam em seu **Manifesto neoconcreto**⁴. Além dos neoconcretistas, a psiquiatra brasileira Nise da Silveira, estudiosa, como Langer, do pensamento de Cassirer, também se dedicou à leitura da filósofa estadunidense, defendendo igualmente a possibilidade trazida pela arte de apresentar ou expressar em formas visuais e musicais conteúdos estruturáveis e discursivamente inefáveis da interioridade humana.⁵ Ao mencionarmos os termos *expressão, formas e inefabilidade* em relação com a experiência artística, concluímos esta introdução dedicada à complexa posição de Langer como filósofa mulher e nos dirigimos ao problema central a ser discutido neste artigo.

1. Implicações do problema e percurso da investigação

Influenciada por grandes nomes como Henry Sheffer, Ludwig Wittgenstein, Ernst Cassirer e Alfred Whitehead, Langer tem, como um de seus principais objetos de estudo, a reflexão filosófica da arte, em especial, da música. Diante do último aforisma encontrado no *Tractatus Logico-Philosophicus* (7), de Wittgenstein: “Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar” (Wittgenstein, 2020, p. 261), Langer verifica se, de fato, haveria uma insuperável interdição para a expressão articulada de conteúdos ou experiências inefáveis, que nos condenasse ao amorfo silêncio.

abajures numa loja de departamentos que ilustra o processo de abstração (Langer, 1957, p. 16-17). No entanto, considerar femininos exemplos como esses perpetuará preconceitos, pois subentende divisões bem demarcadas de tarefas segundo o gênero.

³ Em 1956, Kaufmann Jr., herdeiro do proprietário das lojas de departamento Kaufmann's, concedeu a Langer um fundo que permitiu à filósofa abdicar do magistério (experiência que lhe trouxe, como vimos, certo desgaste emocional) e se dedicar integralmente à pesquisa e à escrita durante 25 anos.

⁴ Assinaram tal manifesto, publicado pelo Jornal do Brasil em 23 de março de 1959, os artistas Amilcar de Castro, Lygia Clark, Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, Claudio Mello e Souza, Lygia Pape, Theon Spanudis e Franz Weissmann.

⁵ Sobre o interesse de Nise da Silveira pelo pensamento de Langer e as possíveis afinidades teóricas entre as duas autoras, recomendamos a leitura de: Gontijo Oliveira, 2023.

Discípula de Cassirer, autor que se vê instigado, sobretudo, pela pergunta kantiana “O que posso conhecer?” (que fundamenta a escola neokantiana de Marburg⁶), Langer questiona quais tipos de símbolos nos permitiriam a aquisição e o exercício do conhecimento. Em sua investigação, conclui, ao contrário de Kant, que a experiência estética, em particular aquela proporcionada pelas obras de arte, contém relevante e insubstituível potencialidade gnosiológica.

A filósofa estadunidense não se vê presa à limitação das formas significantes àquelas de natureza discursiva e abre-se, assim, para a possibilidade de conhecer o que poderia ser expresso por meio de vias simbólicas de naturezas distintas. Como ela mesma afirma em **Filosofia em nova chave**, “os limites da linguagem não são os limites últimos da experiência”⁷ (Langer, 1971b, p. 261), posto que esta também se expressa por dispositivos simbólicos não discursivos.

Juntamente com a expansão dos símbolos disponíveis ao ser humano para a formulação de uma concepção de mundo, Langer advoga que há conteúdos intraduzíveis pelo discurso, mas capazes de serem projetados em formas tão elaboradas e sutis quanto aquelas construídas pelo *logos*. Tais conteúdos diriam respeito, sobretudo, à “vida sentida” (“*felt life*”) – conceito extraído do prefácio do romance *Retrato de uma senhora*, de Henry James⁸ (Langer, 1957, p. 25, 48) –, que não deveria ser reduzida a um campo povoados por desordenadas sensações geradoras de meros sintomas.

Como explica Langer em **Filosofia em nova chave**, para autores da filosofia da linguagem de sua época, como Russell e Carnap (Langer, 1971b, p. 94), a assunção de “que a linguagem é o único meio de pensamento articulado” caminha de mãos dadas com aquela de “que tudo o que não é pensamento falável, é sensação” (Langer, 1971b, p. 95), o que implica a atribuição de um caráter

⁶ À época de Cassirer, o neokantismo se subdividia em duas principais escolas. Por um lado, a escola de Marburg, liderada por Friedrich Lange, Hermann Cohen e Paul Natorp, costumava privilegiar questões relativas à matemática e às ciências naturais, ou seja, à razão teórica (guiada pela pergunta kantiana “O que posso conhecer?”), enquanto a Escola de Baden, liderada por Wilhelm Windelband e Heinrich Rickert, tendia a examinar questões referentes à razão prática (guiada pela pergunta kantiana “O que devo fazer?”), à história e à filosofia social. Contudo, “embora tendo sido aluno tanto de Cohen quanto de Natorp e, portanto, tenha sido considerado, com frequência, como pertencente à escola de Marburg, Cassirer também apresenta muitos traços da escola de Baden” (Chaplin, 2020, p. 74-75, tradução nossa), especialmente devido à sua abertura a problemas da filosofia da cultura.

⁷ Essa afirmação é uma provável resposta de Langer ao célebre aforisma de Wittgenstein (*Tractatus Logico-Philosophicus*, 5.6): “Os limites de minha linguagem significam os limites de meu mundo” (Wittgenstein, 2020, p. 229, grifo do autor).

⁸ Informação dada pelo Prof. Giovanni Matteucci em sua tradução de *Problems of Art* (Langer, 2022, p. 51).

infrarracional aos sentimentos. Tais preconceitos obstruiriam, segundo a autora, uma teoria do conhecimento mais abrangente e satisfatória, aos moldes do que propunha Cassirer.

Curiosamente, no pensamento de Langer, as refutações dos dois pontos citados também aparecem entrelaçadas, em especial em sua filosofia da arte. A obra de arte é uma forma expressiva complexa apta a apresentar a dinâmica da “vida sentida”, constituída igualmente de padrões ou, ao menos, sujeita a organizações formais.

Ao longo do presente artigo, aprofundaremos tais aspectos a partir da análise de uma questão central tanto para a obra de Langer quanto para a filosofia da arte, a saber, o problema da significação artística, diretamente relacionado à compreensão da arte como símbolo ou forma expressiva. A fim de examinar o problema em pauta, percorreremos o seguinte itinerário. Como Langer se apoia firmemente na lógica e na filosofia da linguagem, influenciada, sobretudo, pelo primeiro Wittgenstein, será necessário, de início, verificar quais as exigências para que algo seja *expresso* em determinado “suporte”, de modo a articular um *significado* ou uma *significação*. Após essa explanação dos pré-requisitos lógicos da expressão em geral, que inclui a constatação dos limites da linguagem discursiva, abordaremos, num segundo momento, o problema específico da significação musical. Se a música significa algo, o que ela significa e de que maneira preenche os pré-requisitos lógicos da expressão? Conforme veremos, a escolha da música, neste artigo, como ponto de partida para a investigação da significação nas artes segue o próprio caminho tomado pela filósofa em sua reflexão sobre a expressividade artística (além de revelar a centralidade, em seu pensamento, da arte sonora, foco de estudo desta publicação). Posteriormente, como Langer, chegaremos à aplicação da conclusão sobre a música às demais artes. Por meio desse percurso, observaremos uma unidade na compreensão langeriana não só da significação oferecida pelas diferentes modalidades artísticas, mas da própria noção de expressão, cujas bases são compartilhadas tanto pela linguagem proposicional quanto pela música e por todo o leque das artes.

2. Pré-requisitos lógicos para a expressão

De acordo com uma das hipóteses fundamentais do pensamento langeriano, o ser humano dispõe de dois dispositivos básicos para a veiculação de significados ou significações: os *signos* e os *símbolos*. Segundo Randal Auxier (Auxier apud Chaplin, 2020, p. 84) tal distinção, dotada de implicações antropológicas, teria influenciado Cassirer, que, em **Ensaio sobre o homem**, publicado em 1944, ou seja, dois anos após a publicação de **Filosofia em nova chave** e três anos após seu primeiro encontro com Langer, afirma a necessidade de se distinguir os *símbolos* dos *signos* (Cassirer, 1994, p. 57), preocupação ausente de suas obras anteriores. Assim, considerando a proposta deste dossiê de ressaltar a voz feminina na música (e, em nosso caso, na filosofia da música e na filosofia em geral), destacamos que não só Langer absorveu ideias de Cassirer, como ela mesma admite (Langer, 1971a, p. 60) e nos ensinam os manuais de história da estética e da filosofia, mas um homem filósofo da envergadura de Cassirer também poderia ter se pautado nas concepções filosóficas originais e relevantes elaboradas por uma notável mulher.

Mas em que consistiria tal distinção exposta em **Filosofia em nova chave** e retrabalhada nas obras posteriores da autora? Como sintetizado pelo pesquisador Clovis Salgado Gontijo Oliveira, no artigo “Para além do literal: a arte como ampliação do humano em Susanne Langer”:

Verificamos que os signos têm a função de comunicar, indicar e anunciar. Por outro lado, os símbolos também nos permitem mencionar, conceber, formular, recordar. Os signos conduzem à ação ou a uma reação, enquanto os símbolos dirigem-se prioritariamente ao pensamento. (Gontijo Oliveira, 2020, p. 22)

São propriamente os símbolos, que requerem o emprego de complexos processos cognitivos e se descolam, muitas vezes, da realidade fática, a marca específica da mentalidade do ser humano, também compreendido por Cassirer (1994, p. 50) como um *animal symbolicum*. Segundo as conclusões da autora extraídas de sua própria reflexão antropológica:

Essa necessidade básica, que certamente é óbvia apenas no homem, é a necessidade de simbolização. A função de fazer símbolos é uma das atividades primárias do ser humano, da mesma forma que comer, olhar ou mover-se de um lado para o outro. É o processo fundamental de sua mente, e este continua o tempo todo. Às vezes, estamos cientes dele, às

vezes, deparamos meramente com seus resultados, e compreendemos que certas experiências passaram por nosso cérebro e foram ali digeridas. (Langer, 1971b, p. 51)

Ao investigarmos, nesta seção, os pré-requisitos lógicos para a expressão, é importante esclarecermos que lidaremos não com os signos, pelos quais outros animais também se orientam e aos quais também são capazes de reagir, mas com os símbolos. Sugestivamente, a teoria da expressão langeriana se volta, em particular, à “necessidade básica” e à capacidade específica do ser humano, ou seja, às condições de possibilidade para a formulação, a apreensão e a interpretação de concepções elaboradas. Estas se distinguem – não por uma diferença de grau, mas de espécie – dos sinais indicativos e dos meros sintomas que apenas apontam sem articular por si mesmos ou em si mesmos um significado ou uma significação. Em continuidade com Langer, fixemo-nos, portanto, nos pré-requisitos lógicos para a expressão simbólica, o que exige um aprofundamento da compreensão de símbolo desenvolvida pela autora.

Assim como distingue os dispositivos de significação entre signos e símbolos, Langer subdivide estes últimos, por sua vez, em símbolos discursivos e apresentativos. Os símbolos discursivos são, evidentemente, aqueles elaborados no discurso, através da linguagem proposicional, que encadeia unidades com significados um tanto fixos e de caráter simultaneamente conotativo e denotativo. A autora os categoriza como distintos dos símbolos apresentativos/artísticos, pois “as palavras são símbolos [...] extremamente econômicos” (Langer, 1971b, p. 83), além de terem uma pretensão de univocidade. Já os símbolos apresentativos de teor metafórico seriam aqueles que possuem uma plurivocidade e, até mesmo, uma fecunda ambiguidade em sua significação, resultante da apreensão total de uma forma.

Por isso, Langer argumenta que “o simbolismo discursivo é apropriado à ciência”, habituado a lidar, em sua conformação moderna e contemporânea, com significados mais unívocos e literais, enquanto “o simbolismo artístico [é mais adequado] à concepção e à expressão da experiência vital ou do que é comumente nomeado ‘a vida do sentimento’” (Langer, 1957, p. 167, tradução nossa), articulada particularmente por meio de formas dotadas de significação incorporada e plurívoca, como as formas do mito, do rito e da arte. Nessa classificação, parece ressoar o conceito de “relatividade notacional”, proposto por um dos orientadores de Langer, o lógico Henry Sheffer. De modo bastante

simplificado, segundo tal conceito, coisas diferentes requerem diferentes formas de simbolização e uma mesma coisa pode ser analisada por diferentes formas, sendo “a forma lógica sempre relativa a um sistema” (Langer, apud Felappi, 2017, p. 40, tradução nossa).

Apesar das diferenças expostas entre esses dois tipos de símbolos, ambos carregam um significado ou uma significação e resultam de um processo lógico, racional em sentido amplo, que envolve complexos exercícios de abstração. Para Langer, um conceito capaz de esclarecer um pouco mais essa dinâmica é o de *projeção*, já utilizado por Wittgenstein no *Tractatus Logico-Philosophicus*. “Projeção é uma boa palavra, embora figurativa, para designar o processo pelo qual tiramos analogias puramente *lógicas*” (Langer, 1971b, p. 88). Nesse sentido, sempre haverá um *quadro lógico* subjacente aos símbolos – sejam eles discursivos ou apresentativos – e tal quadro pode ser concebido como um pré-requisito para a expressão.

Cabe acrescentar que, a fim de realizar essa *projeção* ou *transformação simbólica* – processo de converter as percepções, os sentimentos e as experiências em símbolos –, seria necessário haver uma semelhança entre a figuração e o afigurado. Tal semelhança, que pressupõe a presença de formas em ambos os polos, também torna possível a já mencionada *expressão* de concepções. Esta, por conseguinte, não é mera fabricação de uma cópia, mas uma produção/construção criativa de uma forma análoga que nos permite relacionar o que está sendo projetado e a projeção.

Para exemplificar tais pré-requisitos lógicos da expressão, recorremos aqui a outra passagem do já citado artigo “Para além do literal”:

Obviamente, o mapa exemplifica um símbolo empregado num contexto teórico, apresentativo, mas de significação literal, no qual o afigurado é um objeto externo e a função de referência ocorre de modo mais explícito, ainda que, como vimos, apenas excepcionalmente sejamos capazes de apontar tal objeto [como ao sobrevoar um território]. De qualquer modo, a abstração também permeia a atividade artística em seus vários eixos, permitindo-nos reconhecer uma forma em outra. Tal reconhecimento só terá êxito se houver comensurabilidade entre as formas, caso contrário, a concepção de determinada realidade ou experiência torna-se incognoscível. (Gontijo Oliveira, 2020, pp. 43-44)

Essa perspectiva teórica remete ao primeiro Wittgenstein, também preocupado com os pré-requisitos da expressão (aqui, devemos compreender por expressão exclusivamente a linguagem proposicional ou discursiva). Segundo o *Tractatus* (2.18), aquilo que “toda figuração, qualquer que

seja sua forma, deve ter em comum com a realidade para poder de algum modo – correta ou falsamente – afigurá-la é a forma lógica, isto é, a forma da realidade” (Wittgenstein, 2020, p. 139).⁹ Ou seja, faz-se necessário que tanto a figuração quanto o afigurado possuam semelhante forma lógica para que se viabilize a formulação, a concepção e a assimilação de determinado símbolo.

Tal exigência lógica, capaz de permitir a apreensão do afigurado referido ou apresentado em determinada forma¹⁰, é explicitada pela autora em **Filosofia em nova chave**, ao afirmar que uma

forma simbólica de alguma espécie (...) precisaria ter, antes de tudo, características formais análogas ao que quer que pretendesse simbolizar; quer dizer, se representasse algo, por exemplo, um evento, uma paixão, uma ação dramática, teria de exibir uma forma lógica que pudesse assumir” (Langer, 1971b, p. 224).

A expressão mais usual utilizada pelo ser humano se efetua por vias simbólicas discursivas. “A fala é, de fato, a mais imediata terminação ativa desse processo básico no cérebro humano que podemos denominar *transformação simbólica de experiências*” (Langer, 1971b, p. 54, grifo da autora). Como a filósofa estadunidense mesma esclarece, as palavras são nossos instrumentos de simbolização, nossas ferramentas mais características e decisivas: “A fala é a marca da humanidade” (Langer, 1971b, p. 54).¹¹

Assim, o ser humano pode ser considerado como o “Primata Linguístico” (Langer, 1971b, p. 114). Entretanto, a autora reconhece que há um limite na funcionalidade da linguagem. Como

⁹ A fim de justificar a própria concepção sobre os pré-requisitos da expressão/significação, Langer chega a citar diretamente alguns dos aforismos do **Tractatus**, nas obras **The Practice of Philosophy** (Langer, 1930, p. 118-121) e **Filosofia em nova chave** (Langer, 1971b, p. 92-93).

¹⁰ É importante destacar que, no caso da obra de arte, o símbolo não atua propriamente numa relação de referência direta, pois, embora diga respeito a conteúdos extra-artísticos (a “vida sentida”), a significação não existe à parte da obra, mas somente corporificada em sua forma singular (Langer, 1970, p. 112). Esse ponto, em particular, contribuiu para que a aplicação do termo “símbolo” à arte por Langer sofresse certa resistência por parte de alguns de seus contemporâneos.

¹¹ Embora afirme que a linguagem discursiva seja “o dispositivo simbólico mais impressionante e aperfeiçoadamente desenvolvido pela humanidade” (Langer, 1957, p. 21, tradução nossa), a autora defende, alguns anos antes, que o reconhecimento não discursivo de padrões pelo mito, pelo rito e pela arte é “realmente o ápice do procedimento lógico e o refinamento da inteligência” (Langer, 1930, p. 166, tradução nossa). Registrmos aqui essa valorização, pela filósofa, das formas simbólicas não discursivas, pois, em nossa pesquisa, preferimos evitar a habitual hegemonia da linguagem proposicional, optando por uma não hierarquização entre as formas simbólicas, aos moldes da própria proposta de Cassirer, seguida por Langer.

adiantamos na introdução, há experiências, fatos, emoções etc., que não se adequam a essa linguagem discursiva e proposicional. Segundo a posição da autora,

Acredito que neste mundo físico e de espaço-tempo da nossa experiência existam coisas que não se ajustam ao esquema de expressão gramatical. Mas elas não são necessariamente coisas cegas, inconcebíveis e místicas; são simplesmente matérias cuja concepção requer algum esquema simbolístico outro que não a linguagem discursiva (Langer, 1971b, p. 96).

Otimista, Langer identifica, à disposição do ser humano, outros “esquemas simbolísticos” capazes de expressar genuinamente (e, até mesmo, construir) uma significação (*significance, import*) não projetável pela via proposicional, justamente por esta não preencher, em certos contextos, os pré-requisitos lógicos da expressão. Por conseguinte – e este é um dos pontos-chave da filosofia langeriana –, “o que se mostra inefável para a linguagem discursiva torna-se exprimível e cognoscível por outra via simbólica” (Gontijo Oliveira, 2020, p. 53).

Em sua teoria dos símbolos, a autora parece entrelaçar, portanto, diversas influências: a “relatividade notacional” de Sheffer, a perspectiva dos pragmatistas, a filosofia da linguagem do primeiro Wittgenstein e a epistemologia de amplo alcance proposta por Cassirer¹². “Diferentes aspectos da realidade requerem diferentes formas de representação” (Chaplin, 2020, p. 67) (Sheffer), porque nem todas as “formas de representação” oferecem estruturas análogas ao tema ou à experiência afigurada (Wittgenstein). Por sua vez, os mais diferentes temas ou experiências disponíveis ao ser humano *merecem e podem* ser formulados, concebidos e examinados (Cassirer).

¹² De acordo com Felappi, em artigo que examina o interesse de Langer pela lógica dos símbolos no início de sua carreira, para a filósofa estadunidense: “Cada forma diferente exibe apenas alguns aspectos daquilo de que é símbolo, de modo que cada forma é necessariamente ‘seletiva’ (Langer, 1930, p. 142). Influenciada pelos pragmatistas, Langer sustenta que, em diferentes circunstâncias, diferentes formas tornar-se-ão relevantes, dependendo do ‘propósito em questão’ (Ibid., p. 141), enquanto sustenta, numa linha kantiana, que ‘isso não implica que o elemento categórico, ou estrutura, seja um ingrediente subjetivo: as formas são encontradas na experiência e não acrescentadas a ela’ (Ibid., p. 143)” (Felappi, 2017, p. 40-41). Esses três pontos retomam e confirmam as influências de alguns dos autores citados sobre o pensamento langeriano: Sheffer com o conceito de “relatividade notacional”; os pragmatistas com semelhante defesa de uma relatividade de formas segundo a finalidade e o contexto da simbolização; Cassirer com a negação de uma suposta correspondência entre uma filosofia simbólica e um “idealismo subjetivo” (Cassirer, 1979, p. 194).

3. A expressão musical: pré-requisitos lógicos e o problema da significação

De acordo com Cassirer, “antes de o homem descobrir essa forma de organização social, ele havia feito outras tentativas de organizar seus sentimentos, desejos e pensamento. Tais organizações e sistematizações estão contidas na linguagem, no mito, na religião e na arte” (Cassirer, 1994, p. 108). Em continuidade com o filósofo alemão, Langer reconhece que cada uma dessas vias é capaz de oferecer uma “terminação ativa de uma transformação simbólica da experiência” (Langer, 1971b, p. 55).

Nessa perspectiva, todas as formas simbólicas devem ser acolhidas e valorizadas, posto que proporcionam uma “visão” mais larga e profunda da experiência humana (Cassirer, 1994, p. 277-278). Portanto, o monopólio do linguístico na cultura deve ser igualmente questionado: embora dotada de inúmeros recursos, a linguagem discursiva, como vimos, possui, por razões lógicas, suas limitações expressivas. E, diante do reconhecimento de tais limitações, vislumbramos, com Langer, as possibilidades trazidas por outras formas simbólicas. Como explica a filósofa,

Tendemos a ficar tão impressionados com [a missão simbolística da fala], que encaramo-la como único ato expressivo de importância, e pressupomos que toda outra atividade há de ser prática em um sentido animalesco, ou então irracional – lúdica, [...], malsucedida. [...] Existem transformações de experiências na mente humana que possuem términos manifestos assaz diferentes (Langer, 1971b, p. 54-55).

Uma dessas “terminações” não discursivas mais destacadas é, sem dúvida, a arte, sobre a qual Langer se debruçou na segunda fase de sua extensa pesquisa e produção filosófica. Conforme antecipamos no primeiro tópico deste artigo, a arte que serve de ponto de partida à autora, em sua obra, para uma reflexão sobre a significação artística é a música, examinada preliminarmente nos capítulos 8 e 9 de **Filosofia em nova chave**.¹³ Para iniciar essa reflexão, a autora apresenta uma pergunta intrigante: “O que distingue uma obra de arte de um ‘mero’ artefato? O que distingue o vaso grego, como realização artística, do pote de feijão feito à mão [...], ou o balde de madeira, que não podem ser classificados como obras de arte?” (Langer, 1971b, p. 205). Segundo a filósofa, o que

¹³ Cabe destacar que o capítulo 8 se intitula justamente “Da significação na música” (no original, “On Significance in Music”).

dá o caráter artístico à obra, realizada pelo ser humano, é a *forma significante* (*significant form*¹⁴) (Langer, 1971b, p. 238), a significação incorporada em tal obra.

Com isso, ela reitera e desenvolve sua hipótese de que formas capazes de elaborar significações, ou seja, *expressões simbólicas*, podem ser efetuadas por registros não discursivos, como a música: “A música articula formas que a linguagem não pode expor” (Langer, 1971b, p. 231). Também afirma a autora que “a música é reveladora lá onde as palavras são obscurecedoras, porque lhe é permitido ter não apenas um conteúdo, mas um jogo transitório de conteúdos” (Langer, 1971b, p. 241).

É importante ressaltar que a hipótese langeriana de que a música, assim como as demais artes, não é mero atrativo nem estimulante para a sensibilidade, mas contém significação própria, parece ter brotado na autora desde cedo, a partir de sua familiaridade com a música erudita, proporcionada por seu núcleo familiar, e dos próprios estudos musicais, pontos mencionados na introdução. Tal vínculo entre a hipótese teórica e a prática instrumental é atestado pela autora, em manuscrito que sublinha a centralidade e o alcance do problema da significação em seu pensamento:

Meu próprio trabalho partiu de problemas semânticos. O treinamento em lógica e em música, com uma inclinação natural para a poesia, convenceu-me de que as atividades discursiva e artística eram expressivas de ideias, mas tornou patente o contraste entre dois modos de expressão (Langer apud Dryden, in: Dematteis; McHenry, 2003, p. 193, tradução nossa).

A música, entre tais modos de expressão, seria capaz de expressar, por meio de transformações simbólicas de experiências vividas e sentidas, de modo particularmente individualizado¹⁵, tais conteúdos discursivamente inexprimíveis. A autora, percebendo, como já destacamos, que esse limite reconhecido na linguagem não está fadado a limitar nossa experiência como um todo, muito menos nossa capacidade de expressão e de elaboração dessa mesma experiência, aponta que as “coisas inacessíveis à linguagem podem ter suas próprias formas de concepção, isto é, seus próprios

¹⁴ Expressão cunhada pelo crítico de arte Clive Bell, em seu livro *Art* (1914), em referência à qualidade especificamente estética das obras artísticas visuais. Langer estende o uso desse termo para todas as modalidades artísticas, incluindo a música (Langer, 2011, p. 34).

¹⁵ Esse ponto é ressaltado pela filósofa num de seus cartões de estudo, intitulado “Art, Religion and Education”, datado de 08/05/1958. Disponível em: <[Susanne K. Langer Circle \(uu.nl\)](http://Susanne K. Langer Circle (uu.nl))>.

dispositivos simbólicos. Tais formas não-discursivas, carregadas de possibilidades lógicas de significado, fundamentam a significação da música” (Langer, 1971b, p. 261).

A condição que torna essa expressão não discursiva passível de simbolização é, como também já mencionamos, a presença de uma analogia entre o afigurado e a figuração. Tal pré-requisito é particularmente observado por Langer em sua reflexão sobre a música, no início de **Sentimento e forma** (1953), obra em que retoma e amplia algumas ideias fundamentais de **Filosofia em nova chave**:

As estruturas tonais a que chamamos de música têm uma íntima semelhança lógica com as formas dos sentimentos humanos - formas de crescimento e atenuação, fluência e estagnação, conflito e decisão, rapidez, parada [...]. A música é um análogo tonal da vida emotiva¹⁶ (Langer, 2011, p. 28).

Recapitulando, a *transformação simbólica* não é simplesmente uma cópia ocasional ou aleatória daquele conteúdo emotivo da “vida sentida”. É uma *projeção*, uma analogia, inscrita num “quadro lógico”, entre tal conteúdo e a forma simbólica “correspondente”. Além disso, é uma expressão que, como as demais, necessita de uma formulação, mas que, no caso de tais vivências e ritmos subjetivos, só poderia se dar por via apresentativa/artística (musical). Por fim, essa formulação se faz possível porque o autor/compositor foi capaz de conceber de forma racional e “lógica”, ou seja, a partir de formas elaboradas e apreensíveis¹⁷, algo do conteúdo em questão.

Para entendermos um pouco melhor essa interrelação entre formulação e expressão, Langer escreve, em seu artigo “O Senhor da Criação” (1944), que o ser humano “tem a necessidade constante e imperiosa de *expressão*. Aquilo que não pode expressar, não pode conceber; o que não pode conceber é caos e o preenche de terror.” (Langer, 2023, p. 694). Isto é, só conseguimos expressar ou formular a experiência que conseguimos conceber e, consequentemente, organizar de forma “lógica”.

¹⁶ Como veremos na sequência deste artigo, não concordamos com a tradução “A música é um análogo tonal da vida emotiva”, parecendo-nos mais adequado: “A música é um análogo sonoro (ou musical) da vida emotiva”. Do mesmo, substituiríamos “estruturas tonais” por “estruturas sonoras (ou musicais)” no início desta citação.

¹⁷ Explica Chaplin que, para Langer, em continuidade com Sheffer e Royce, “a lógica não era primariamente um estudo dos princípios de inferência, mas um estudo de ordem e formas, padrões e estruturas”, incluindo, nas palavras de Royce, “qualquer reino ordenado de objetos, real ou ideal” (Chaplin, 2020, p. 68).

Assim, a autora distingue a expressão da autoexpressão.¹⁸ Esta limita-se a uma descarga emocional desarticulada e desorganizada, a um transbordamento (*overflow*) irrefletido e imediato de emoções. Com isso, Langer declara que “a música não é autoexpressão, mas formulação e representação de emoções, disposições, tensões mentais e resoluções – um ‘quadro lógico’ de vida senciente e responsiva, uma fonte de compreensão, não uma súplica de simpatia” (Langer, 1971b, p. 221). Como confirmam os pesquisadores Ivânia Lopes de Azevedo Júnior e Ilana Viana do Amaral, no artigo “O estatuto da música tonal em Susanne Langer”, “a música é a expressão lógica das formas universais do sentimento e não sua expressão somática” (Azevedo Júnior; Amaral, 2020, p. 47).

Ainda sobre esse ponto, Langer afirma que “a grande tarefa da música é organizar nossa concepção do sentimento em mais do que simplesmente uma consciência ocasional de tempestade emocional” (Langer, 2011, p. 133). Assim, reconhece que “a ‘intenção poética’, que é a *raison d'être* da obra, não é dar aos atores autoexpressão, nem ao auditório uma orgia emocional, mas transpor, tornar concebível, uma grande introversão da natureza passional humana” (Langer, 1971b, p. 223). Desse modo, Langer se afasta radicalmente do *Íon* platônico ao refutar a correspondência do sentimento artístico-musical ao fluxo de emoções que atinge o compositor, perpassa o intérprete e contagia o público (Platão, 2011, p. 42-45). Segundo a concepção da filósofa, em seu tratamento mais contemporâneo do problema da expressividade nas artes, o que seria refletido na obra musical é a morfologia do sentimento, ou seja, o sentimento objetivado em uma forma.

A organização necessária para a expressão do sentimento, dentro da música, ocorre pelos diversos recursos próprios à composição musical. No capítulo “Da significação na música”, de **Filosofia em nova chave**, Langer especifica alguns desses recursos, que fazem da arte sonora, como vimos, um “análogo tonal da vida emotiva”:

É fato bem firmado que as estruturas musicais se assemelham logicamente a certos padrões dinâmicos da experiência humana [...]. Wolfgang Koehler, o grande pioneiro da psicologia da *Gestalt*, comenta a utilidade da assim chamada ‘dinâmica’ musical para descrever as formas da vida mental. ‘De um modo quase geral, os processos interiores, emocionais ou intelectuais, mostram tipos de desenvolvimento aos quais se pode dar nomes, comumente

¹⁸ A distinção entre expressão e autoexpressão, fundamental para a filosofia da arte e a antropologia filosófica langerianas, é examinada pormenorizadamente no artigo “Expressão ou autoexpressão na criação artística: um diálogo entre Nise da Silveira e Susanne K. Langer”, de Clovis Salgado Gontijo Oliveira (2023).

aplicados a eventos musicais, como: *crescendo e diminuendo, accelerando e retardando...*' (Langer, 1971b, p. 224-225).

Além da dinâmica, com o *crescendo* e o *diminuendo*, e da agógica musical, com o *accelerando*, o *retardando* e o *rubato*, bastante explorados no período romântico, há outros vários recursos expressivos na música, a saber, a rítmica, as variações de altura, andamento e acentuação, as estruturas harmônica e melódica, as texturas monofônica, homofônica ou polifônica¹⁹, a escolha de timbres. A partir de tais recursos, muitas vezes combinados entre si, seria possível estabelecer uma analogia com as formas dos sentimentos, garantindo, assim, o examinado pré-requisito lógico para a expressão.

Um dos recursos musicais, no sistema tonal, que costumamos relacionar com mais frequência aos conteúdos da vida subjetiva são os modos maior e menor, respectivamente associados aos sentimentos de alegria, júbilo e deleite e àqueles de melancolia, tristeza e angústia, como já observado por Schopenhauer (2015, p. 302). Contudo, é necessário destacar que as supostas analogias entre os processos emotivos e a música, símbolo apresentativo de caráter não literal, não poderiam ser substituídas, segundo Langer, por simples palavras descritivas. A filósofa esclarece mais tarde, no primeiro volume de *Mind* (Langer, 1970, p. 82-83), que as organizações musicais não se traduzem como um léxico nomeável de afetos (hipótese proposta, em certa medida, por Albert Schweitzer em suas célebres análises da música de J. S. Bach), o que reduziria o inefável musical ao âmbito do dizível e faria da música um “meio” de expressão dotado de significados convencionalmente estabelecidos à semelhança da linguagem discursiva.

Como a autora também enfatiza nesse momento de *Mind*, em continuidade com suas reflexões anteriores, “qualquer pessoa, no entanto, cuja intuição musical é capaz de perceber a significância [*import*] emotiva de modo direto não precisa de uma chave para lhe dizer em qual categoria a deveria inserir” (Langer, 1970, p. 83, tradução nossa). Além disso, conforme já assinalado, a nomeação dos sentimentos (ou das formas análogas aos sentimentos) por palavras seria um tanto empobrecida, pois não conseguiria captar, como o faz a arte, as múltiplas nuances e sobreposições dos nossos estados de

¹⁹ No artigo “Para além do literal” (Gontijo Oliveira, 2020, p. 49-50), é demonstrado como o recurso da polifonia musical poderia permitir a expressão de algumas formas da subjetividade, particularmente, a superposição análoga de afetos, por vezes contraditórios (ambiguidades e ambivalências), superposição esta que não se projeta formalmente na linearidade do discurso.

espírito, restringindo-se a repisar as “usuais e padronizadas emoções nomeadas, como alegria, tristeza, raiva ou medo” (Chaplin, 2020, p. 189, tradução nossa).

Para ilustrar a possibilidade de expressão do reino dos sentimentos, em suas inúmeras sutilezas, pelos recursos musicais, citamos aqui o *Noturno Op. 9, nº 3*, de Frédéric Chopin. Sem a intenção de limitar ou nortear a escuta ou a interpretação dessa obra, caberia mencionar que uma ouvinte pôde nela reconhecer, graças ao balanço feito por sua mão esquerda, aos cromatismos de seu tema e às hesitações trazidas pela sequência de pausas em sua melodia, o andar trôpego de um bêbado, figura característica dos cenários noturnos. É importante esclarecer que, segundo Langer, os sentimentos apresentados pela música e pelas demais artes não se restringem às emoções complexas, mas incluem “*tudo aquilo que pode ser sentido*, da sensação física, dor e conforto, exaltação e repouso às emoções mais complexas, tensões intelectuais ou tonalidades emocionais constantes da vida humana” (Langer, 1957, p. 15, grifo da autora, tradução nossa). Portanto, é legítimo pensar, considerando a leitura específica do noturno apresentada, que o estado de embriaguez, acerca do qual a palavra diz pouco (Langer, 1957, p. 22), poderia estar incluído entre os tipos de sentimento, do mesmo modo que “acordar ou se mover; estar entorpecido; diminuir o passo ou ser sociável” (Langer, 1957, p. 22, tradução nossa).

É importante acrescentar que a projeção das formas e ritmos da “vida sentida” na música ocorre na dimensão constitutiva da arte sonora, o tempo, compreendido, em **Filosofia em nova chave**, como a ilusão primária dessa arte²⁰. Segundo Azevedo Júnior e Amaral, “o tempo virtual, requalificado, passa a ser o *locus* no qual as formas universais da vida interior se manifestam ao sentido auditivo e à intelecção” (Azevedo Júnior; Amaral, 2020, p. 46). Desse modo, a semelhança, encontrada pela ouvinte, entre o *Noturno Op. 9, nº 3*, de Chopin e o sentir-se embriagado ocorre fundamentalmente no *Allegretto* em compasso 6/8 da parte A da peça.

²⁰ Segundo Langer, em **Sentimento e forma**, é próprio ao(à) artista transformar seus materiais, presentes no âmbito do real, e criar algo que não estava, de antemão, contido neles: a obra proporciona, assim, uma *aparição*, que, por sua vez, garante uma *semelhança* com a experiência vivida. Em cada arte, haverá uma “ilusão primária”, ou seja, uma dimensão predominante, na qual a “aparição” se efetua: “o espaço virtual (artes visuais); o tempo virtual (música e teatro); o poder virtual (dança); a vida virtual (as artes poéticas e narrativas); a memória virtual (arquitetura)” (Chaplin, 2020, p. 9, tradução nossa).

Ao mencionar a fórmula de compasso, sublinhamos que a rítmica musical é um dos fatores capazes de garantir a semelhança, exigida para a expressão, entre a figuração e o afigurado, como duas estruturas de um todo orgânico. De acordo com Langer, que se interessará progressivamente em seus estudos pela reflexão das “formas vivas”, a música permite um *insight* da vida do sentimento graças ao “mesmo princípio que organiza a existência física num projeto biológico – o ritmo” (Langer, 2011, p. 133). Para concluir esta seção, cabe ressaltar que, a nosso ver, a possibilidade de a música expressar dinâmicas do sentimento humano graças aos seus recursos específicos, em consonância com os ritmos e as estruturas da vida interior, não é exclusiva, para Langer, de uma poética ou de um sistema musical em particular.²¹ Embora, como citamos por duas vezes, a música seja por ela definida, na tradução brasileira de **Sentimento e forma**, como “um análogo tonal da vida emotiva” [“*a tonal analogue of emotive life*” (Langer, 1953, p. 27)], não nos parece que o adjetivo “tonal” se refira, nesse contexto, à música tonal. Provavelmente, uma melhor tradução da passagem em questão seria: “a música é um análogo sonoro (ou musical) da vida emotiva”. Isso porque, enquanto o adjetivo “tonal”, em português, “diz respeito à tonalidade” (Houaiss; Villar, 2001, p. 2733), *tonal*, em inglês, remete não só à tonalidade (*tonality*), mas também a um *tone* (Webster’s, 1977, p. 1920), sendo o “*tone*”, por sua vez, “um som vocal ou musical” ou “a qualidade desse som” (Ibid., p. 1920). Tal acepção mais genérica de *tone* como som musical se confirma no período que antecede a passagem de Langer citada, no qual a filósofa afirma, sem mencionar o tonalismo: “o padrão da música é aquela mesma forma [da senciência] trabalhada a partir de sons e silêncios puros e mensurados” (Langer, 1953, p. 27, tradução nossa).

Caso restringisse a semelhança entre a vida dos sentimentos e a música às obras escritas no sistema tonal, a autora não poderia afirmar, também em **Sentimento e forma**, que “a essência de toda composição – *tonal ou atonal*, vocal ou instrumental, mesmo puramente percussiva, se se quiser – é a semelhança de movimento *orgânico*, a ilusão de um todo indivisível” (Langer, 2011, p. 133, grifo

²¹ Nesse ponto, discordamos da posição defendida por Azevedo Júnior e Amaral (2020), segundo a qual a filosofia da música langeriana teria sido construída em restrita conformidade com a “lógica” do tonalismo (é o que nos parece ocorrer, mais obviamente, em Schopenhauer, mas não em Langer). Como constataremos, tal posição entra em choque com a proposta abrangente da autora em sua filosofia da arte, que busca não só uma coerência conceitual entre as diferentes modalidades artísticas, mas constantes teóricas aplicáveis a todos os exemplares de uma mesma arte, apesar dos desafios implícitos nessa proposta.

nossa, grifo da autora). Assim como o caráter orgânico do ritmo não advém somente da sucessão de ciclos regulares (*Ibid.*, p. 133), as relações de tensão e repouso, análogas a dinâmicas internas fundamentais, não são exclusivas do tonalismo, embora possam ser acentuadas por ele (como no encadeamento entre os acordes de sétima da dominante e de tônica) e por certas afinações, praticadas na vigência de tal sistema, que aproximam as frequências do sétimo e do primeiro graus.²² É interessante ter em mente que as escalas predominantes em muitas culturas lidam com uma combinação de intervalos desiguais (segundas maiores e terças menores nas escalas pentatônicas; segundas menores e maiores nos modos gregorianos e nos modos maior e menor; segundas menores, maiores e aumentadas na escala cigana), que, por si só, já cria alguma sensação de suspensão e resolução. Além disso, recursos como intensidade, dinâmica, timbre, ritmo e andamento, capazes de assegurar uma analogia com a “vida sentida”, são explorados pelas mais diversas tradições e sistemas musicais.

Nossa hipótese se confirma, mais uma vez, em **Problems of Art**, quando a filósofa distingue os “princípios de arte” dos “princípios de construção”. Enquanto os “princípios de arte” – dentre os quais se encontram “a criação do que poderia ser denominado ‘uma aparição’ [...] , a conquista da unidade orgânica e da ‘vivacidade’, a articulação do sentimento” (Langer, 1957, p. 137, tradução nossa) – devem ser *necessariamente* contemplados para que uma forma alcance o estatuto de obra de arte, os “princípios de construção”, executados de modo consciente ou irrefletido, referem-se a procedimentos essenciais não a todas as obras ou a todos os exemplares de determinada modalidade artística, mas à feitura e à configuração de uma obra ou de uma poética específica. Segundo a explicação exemplificada da autora,

²² Como argumento de que Langer concebe a música a partir do repertório tonal, Azevedo Júnior e Amaral (2020) destacam que a unidade orgânica atribuída, pela autora, a uma composição se justifica especialmente no contexto do tonalismo e das fundamentações teóricas de tal sistema, especialmente daquela elaborada por Heinrich Schenker. Contudo, pensamos que, embora a característica do todo orgânico possa ser intensificada pelo tonalismo, isso não significa que seja uma exclusividade dele, assim como ocorre com as relações de tensão e repouso. Além disso, sistemas musicais não tonais podem obter, por outras vias, uma organicidade. Assim, segundo a autora, o canto gregoriano, de estrutura modal, mostra-se extremamente orgânico por meio da íntima conexão entre a linha melódica e o texto latino (Langer, 2011, p. 157).

Os princípios de construção (...) são muitos: os mais importantes deles abasteceram os nossos dispositivos básicos e deram origem às Grandes Tradições da arte. A representação na pintura, a harmonia diatônica na música, as versificações métricas na poesia são exemplos desses principais dispositivos de composição. Eles estão exemplificados em milhares de obras, embora não sejam indispensáveis. A pintura pode se resguardar da representação, *a música pode ser atonal*, a poesia continua sendo poesia sem nenhum arcabouço métrico (Ibid., p. 137, tradução nossa, grifo nosso).

Obviamente, tal afirmação pressupõe, vale insistir, que os “princípios de arte” sejam contemplados na obra. Assim, se uma composição musical articula satisfatoriamente o sentimento numa unidade orgânica, ela será, de fato, uma obra de arte, não importa por quais vias (modal, tonal, atonal, monofônica, polifônica, homofônica, vocal, instrumental, “puramente percussiva” etc.) tal articulação se processe. Como vemos nessa passagem de **Problems of Art**, o que ocorre na música também se aplica às demais modalidades artísticas na abrangente filosofia da arte proposta por Langer. À tal aplicação dedicaremos, justamente, a próxima seção deste estudo.

4. Aplicação da conclusão sobre a música às outras artes

Em **Filosofia em nova chave**, Langer elabora toda uma reflexão acerca da significação musical, reconhecendo os problemas relativos a esse tema. Diante da significância identificada na música, a autora propõe uma generalização, uma aplicação da conclusão extraída da arte de Euterpe aos outros campos artísticos. Tal aplicação é detalhadamente elaborada em sua obra posterior **Sentimento e forma**, que, como ela mesma afirma, desenvolve-se a partir de **Filosofia em nova chave**: “Assim, devo pedir ao leitor que considere **Sentimento e forma** como, efetivamente, o segundo volume do estudo sobre o simbolismo que se iniciou com **Filosofia em nova chave**” (Langer, 2011, p. XI).²³

Assim, a partir da limitação encontrada na linguagem discursiva e do reconhecimento da possibilidade de se expressar musicalmente os “ritmos” da vida sensível e emotiva, Langer estende tal possibilidade às demais modalidades artísticas. Apesar de serem inexpressíveis pelo discurso, as

²³ A título de curiosidade, esse “segundo volume”, dedicado à memória de Ernst Cassirer, parece concretizar um projeto ventilado pelo próprio filósofo alemão, mas não efetivado por ele: o estudo específico das formas simbólicas da arte. Numa carta datada de 13/05/1942, destinada a Paul Schilpp, Cassirer declara: “Já no primeiro esboço de *A filosofia das formas simbólicas*, um volume particular sobre a arte foi considerado, mas o desfavor daqueles tempos adiou repetidas vezes sua elaboração” (Cassirer apud Verene, in Cassirer, 1979, p. 25, tradução nossa).

experiências vividas internamente poderiam ser articuladas, com maior prontidão e adequação, pelas diversas formas artísticas, cuja significação ultrapassa a identificação (nas artes visuais figurativas e na música descritiva) dos motivos mais óbvios nelas tratados. Como apostila a filósofa, numa decisiva passagem de **Filosofia em nova chave**,

nutro fortes suspeitas, embora não esteja pronta a afirmá-lo dogmaticamente, de que o significado da expressão artística é, em largos termos, em todas as artes mesmo que na música - a lei verbalmente inefável, porém não inexprimível, da experiência vital, o padrão do ser afetivo e senciente (Langer, 1971b, p. 254).

O ponto que permite, segundo Langer, tal extensão é a possibilidade de se encontrar uma *forma significante*, da mesma espécie encontrada na música, nas outras artes. A *forma significante* é justamente a significação, a significância, o “importo”, organizado num *quadro lógico*. “Se todas as obras de arte puderem ser consideradas como formas significantes exatamente no mesmo sentido que as obras musicais”, propõe a autora em **Sentimento e forma**, “então todas as proposições essenciais na teoria da música podem ser estendidas às outras artes, pois todas elas definem ou elucidam a natureza do símbolo e seu importo” (Langer, 2011, p. 34). Contudo, tal extensão não equivale a uma generalização homogênea, uma vez que, nessa mesma obra, Langer identifica e examina minuciosamente os recursos próprios a cada arte para gerar suas formas expressivas, nas quais se concebe, se configura e se aprecia o discursivamente inexprimível.

A interpretação langeriana de toda a arte como expressão do inefável, tecida fora do âmbito discursivo, parece carecer de plausibilidade quando nos lembramos de que o *logos*, muitas vezes, compõe a forma artística. Segundo a autora, no caso do canto com palavras, o texto litúrgico, poético ou dramático que acompanha a música não é capaz de limitar a significação da obra como um todo (nem tampouco definir sua qualidade artística)²⁴. E, no caso especialmente problemático da poesia, esta é classificada, na filosofia langeriana, antes como um símbolo apresentativo (artístico) que como um símbolo discursivo. Assim, embora a poesia tenha como matéria-prima a linguagem verbal, as palavras presentes nessa modalidade artística não contam apenas com um significado literal, mas possuem um *plus*, ou seja, um significado figurativo ou um “sentido secundário” (Langer, 1957, p.

²⁴ A complexa relação entre texto e música é examinada por Langer no capítulo 10 de **Sentimento e forma**.

91-92). Isto é, o significado das palavras na poesia não é dado de forma tão direta, nem tem um caráter unívoco, possuindo, ao contrário, uma positiva plurivocidade e ambiguidade, características, como vimos, próprias aos símbolos apresentativos não literais. Como propõe a filósofa, salientando os aspectos musicais da poesia,

Pois, embora o *material* da poesia seja verbal, sua significação não reside na asserção literal feita nas palavras, mas na *maneira como a asserção é feita*, o que envolve o som, o tempo, a aura de associações vocabulares, as longas e curtas sequências de ideias, a riqueza ou a pobreza de imagens transientes que as contém [...], a incerteza do significado literal por causa de uma prolongada ambiguidade resolvida em uma palavra-chave há muito esperada... (Langer, 1971b, p. 257).

Diante da impossibilidade de abordar cada uma das artes examinadas por Langer, gostaríamos ainda de incluir neste tópico uma modalidade artística muitas vezes esquecida e/ou desvalorizada pela filosofia da arte ocidental, a saber, a dança. De acordo com a filósofa, autora de uma elaborada filosofia da dança, esta teria um caráter precursor dentre as artes, posição defendida por outros autores da época. Nesse contexto, Langer efetua, no primeiro capítulo de **Problems of Art**, uma concisa reflexão acerca da dança, aplicando a esta a mesma conclusão extraída sobre a música em suas obras anteriores: “Para que serve a obra de arte – a dança, a imagem dinâmica virtual? Para expressar as ideias de seu criador acerca da vida imediata, sentida, emotiva” (Langer, 1957, p. 8, tradução nossa).

A autora afirma, ainda, no texto em questão, que toda obra de arte implica “uma manifestação externa de uma natureza interna, uma apresentação objetiva de realidade subjetiva [...]. Portanto, [a imagem criada pela arte] é uma *objetificação* da vida subjetiva, e assim são todas as obras de arte” (Langer, 1957, p. 9, grifo da autora, tradução nossa). Tal objetificação, que se dá por meio de uma *transformação simbólica*, não equivale a uma manifestação espontânea ou sintomática de afetos, como o senso comum muitas vezes comprehende certos tipos de dança²⁵, mas deve ser tomada como um *gesto*²⁶, uma concepção que é, ao mesmo tempo, uma expressão, ou seja, uma *forma significante*.

²⁵ Tal compreensão, um dos equívocos mais frequentes até mesmo na reflexão estética da dança, é analisada, em detalhe, no capítulo 11 de **Sentimento e forma**.

²⁶ O conceito de gesto como “ato expressivo”, dotado de significação intrínseca e distinto da autoexpressão, é identificado por Langer, em **Filosofia em nova chave**, no âmbito do ritual (Langer, 1971b, p. 157) e, em **Sentimento e forma**, especialmente no “movimento vital” da dança (Langer, 2011, p. 183).

A partir desta breve explanação da aplicação feita por Langer de suas ideias sobre a significação musical à significação de todas as artes, constatamos uma sólida e rara coesão em sua abrangente filosofia da arte²⁷, que será mantida ao longo de diferentes fases de sua produção. Assim, os limites da linguagem discursiva, a inefabilidade dos sentimentos, as possibilidades de *transformação simbólica* para além da “terminação ativa” proporcionada pelo discurso, o caráter não meramente autoexpressivo da criação artística e a potencialidade da obra de arte para a projeção e a cognição das formas orgânicas da “vida sentida” serão constantes na obra de Langer. Tal constância de ideias contrasta com suas eventuais revisões de terminologia, que, como vimos na introdução, poderia ter resultado da vulnerabilidade da autora como mulher num meio quase exclusivamente masculino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estabelecendo sugestivo paralelo entre a música e a pintura, o artista romântico inglês Frederic Leighton (1830-1896) nos permite sintetizar alguns pontos fundamentais desta pesquisa. De acordo com as palavras do pintor referentes à própria vocação da arte,

Temos dentro de nós a faculdade para um leque de emoções de amplo alcance, de refinada sutileza e de força irresistível, para a qual a arte e somente a arte entre as formas humanas de expressão tem a chave; estes então, e não outros, são os acordes que lhe cabe tocar; e a Forma, a Cor e os contrastes de Luz e Sombra são os agentes pelos quais é dado a ela colocá-los em movimento (Russell Barrington, 1906, p. 25-26, tradução nossa).

O termo “chave” (*key*), empregado pelo pintor, conecta-se ao léxico de Langer e nos concede a própria “chave”²⁸ para o problema da significação musical e artística. Segundo a filósofa, o conteúdo de uma sinfonia sem teor programático não se limitaria a meras “formas sonoras em movimento”, como defendido em linhas gerais por Eduard Hanslick (1989, p. 62), mas possuiria alguma referência

²⁷ Tal coesão também se verifica na antropologia filosófica, na epistemologia e na filosofia da “linguagem” (em sentido amplo) formuladas pela autora e imbricadas com sua filosofia da arte.

²⁸ Em inglês, o termo *key* também tem o sentido de tecla, tonalidade e tônica (*keynote*), sentido considerado por Langer ao formular o título de sua obra mais conhecida, **Philosophy in a New Key**, como ela mesma atesta no primeiro volume de **Mind** (Langer, 1970, p. XV, 79). Infelizmente, tal implicação musical, em sintonia com a vivência artística da autora e com o conteúdo da obra foi perdida, na tradução brasileira, publicada sob o título de **Filosofia em nova chave**.

a elementos extramusicais. Conforme vimos, tais elementos, na música e nas demais artes, concernem à “vida sentida” (posição endossada por Leighton), que, sendo um dos âmbitos da experiência humana, exige e possibilita alguma forma de concepção e expressão (ponto trabalhado no segundo tópico deste artigo). Longe de ser uma formalista, Langer busca, assim, associar, em sua filosofia da música e da arte, os polos do *sentimento* e da *forma*. O reino dos sentimentos é passível de projeção e reconhecimento em outros suportes porque também ele é dotado de formas, que somos capazes de elaborar por meio de estruturas análogas, graças aos recursos disponíveis a cada arte (ponto examinado no terceiro tópico). Dispondo de forma, cor e contrastes de luz e sombra na pintura, assim como de acordes na música, o(a) artista poderia apresentar aos sentidos e à concepção conteúdos intraduzíveis por via discursiva (ponto analisado no terceiro e no quarto tópicos). Assim, se muitos descrevem o contato travado com a obra de arte como inefável, isso ocorre porque também a obra diz respeito a uma realidade intraduzível pelas palavras habituais: os sentimentos, compreendidos em acepção ampla. Em suma, de acordo com a perspectiva langeriana, a música e toda a genuína obra de arte possuem, inegavelmente, rica significância; além disso, tal significância é inefável para o discurso e diz respeito a um conteúdo extra-artístico, a saber, ao inefável âmbito dos sentimentos.

Por fim, é interessante notar que, de acordo com a autora, a música assim como as demais artes oferece um registro notacional para os sentimentos ausente no campo teórico, incluindo o filosófico, mas isso não impede que a filosofia se debruce sobre as artes como objeto de estudo. Tratando especificamente sobre a arte sonora, em **Sentimento e forma**, Langer afirma que

a música não apresenta a realidade de um modo mais direto do que o discurso filosófico, mas ela apresenta uma realidade emocional e senciente mais adequadamente por uma imagem não discursiva [...]; e por esta razão [ela] não é nem filosofia, nem um substituto da filosofia, mas é, ela mesma, um dado epistemológico sobre o qual podemos filosofar (Langer, 2011, p. 125).

E, talvez, o dado epistemológico mais interessante a ser investigado pela filosofia da música seja justamente o intrigante problema da significação de uma obra musical, que, à primeira vista, nos parece mais inapreensível que o significado literal de textos dramatúrgicos ou de obras visuais figurativas (o qual, segundo a autora, não alcança a verdadeira significância artística). Tal centralidade, como vimos, não passou desapercebida pela autora, que identificou, no problema

estético-musical em questão, uma semente fecunda capaz de germinar uma reflexão integrada e abrangente de todo o fenômeno artístico.

Portanto, diante da constatação da relevante, embasada e perspicaz filosofia da música e da arte elaborada por Langer, assim como da atual e legítima consciência de que a voz feminina nas artes e no pensamento não pode permanecer abafada, concluímos este artigo com o convite para que a obra langeriana seja hoje relida, revalorizada e resgatada.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO JÚNIOR, Ivanio Lopes; AMARAL, Ilana Viana do. O estatuto da música tonal em Susanne Langer. **Argumentos**: Revista de Filosofia/UFC. Fortaleza, ano 12, n. 23, jan.-jun. 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.36517/Argumentos.23.3>>. Disponível em: <<http://periodicos.ufc.br/argumentos/article/view/42271>>. Acesso em: 22 de outubro de 2024.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**: uma introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução: Tomás Rosa Bueno. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CASSIRER, Ernst. **Symbol, Myth, and Culture**: Essays and Lectures of Ernst Cassirer (1935-1945). Edited by Donald Phillip Verene. New Haven (CT), London: Yale University Press, 1979.

CHAPLIN, Adrienne Dengerink. **The Philosophy of Susanne Langer**: Embodied Meaning in Logic, Art and Feeling. London: Bloomsbury Academic, 2019.

DANTO, Arthur C. **Three Careers**, 2011. Disponível em: <http://www.lucadelbaldo.com/works/arthur-danto> Acesso em: 27 de outubro de 2024.

DRYDEN, Donald. “Susanne K. Langer”. In: DEMATTEIS, Philip B. (ed.); McHENRY, Leemon B. (ed.). **Dictionary of Literary Biography**, v. 270: American Philosophers before 1950. Farmington Hills (Michigan): Gale Research, 2003.

FELAPPI, Giulia. Susanne Langer and the Woeful World of Facts. **Journal for the History of Analytical Philosophy**. v. 5, n. 2. Disponível em: <<https://jhaponline.org/jhap/article/view/2812>>. Acesso em: 22 de outubro de 2024.

GONTIJO OLIVEIRA, Clovis Salgado. Expressão ou autoexpressão na criação artística: um diálogo entre Nise da Silveira e Susanne K. Langer. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 27, jan.-abr. 2023. DOI: 10.35699/2237-5864.2023.41075. Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2023.41075>>. Acesso em: 22 de outubro de 2024.

GONTIJO OLIVEIRA, Clovis Salgado. Para além do literal: A arte como ampliação do humano em Susanne Langer. **Philósophos**, Goiânia, v. 25, n. 2, p. 11-58, jul./dez. 2020. DOI: 10.5216/phi.v25i2.64728. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/philosophos/article/view/64728>. Acesso em: 22 de outubro de 2024.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical:** uma contribuição para a revisão da estética musical. Tradução: Nicolino Simone Neto. Campinas: Unicamp, 1989. (Repertórios)

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa.** Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LANGER, Susanne K. **Ensaios filosóficos.** Tradução: Jamir Martins. São Paulo: Cultrix, 1971a.

LANGER, Susanne K. **Feeling and Form:** a Theory of Art developed from Philosophy in a New Key. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.

LANGER, Susanne K. **Filosofia em nova chave:** um estudo do simbolismo da razão, rito e arte. Tradução e revisão: Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1971b. (Debates)

LANGER, Susanne K. **Mind:** an Essay on Human Feeling. v. I. Baltimore (MD), London: The Johns Hopkins Press, 1970.

LANGER, Susanne K. O Senhor da Criação. Tradução: Clovis Salgado Gontijo Oliveira. **Educação e Filosofia**, Uberlândia, v. 37, n. 79, p. 681-707, jan./abr. 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.14393/REVEDFIL.v37n79a2023-67361>>. Acesso em: 22 de outubro de 2024.

LANGER, Susanne K. **Philosophy in a New Key:** a Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art. New York: The New American Library, 1954.

LANGER, Susanne K. **Problemi dell'arte:** dieci conferenze filosofiche. A cura di Giovanni Matteucci. Sesto San Giovanni: Aesthetica Edizioni, 2022.

LANGER, Susanne K. **Problems of Art:** Ten Philosophical Lectures. New York: Charles Scribner's Sons, 1957.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma:** uma teoria da arte desenvolvida a partir de **Filosofia em nova chave**. Tradução: Ana M. Goldberger Coelho, J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Estudos; 44)

LANGER, Susanne K. **The Practice of Philosophy**. New York: Henry Holt and Company, 1930.

PLATÃO. **Íon**. Tradução: Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. (Filô/Estética; 2)

RUSSELL BARRINGTON. **The Life, Letters, and Work of Frederic Leighton**. v. I. London: George Allen, Ruskin House, 1906. Disponível em: The Project Gutenberg eBook of The Life, Letters and Work of Frederic Baron Leighton (vol. 1), by Mrs. Russell Barrington. Acesso em: 4 de outubro de 2024.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**: quatro livros, seguidos de um apêndice que contém a crítica da filosofia kantiana. Primeiro Tomo. Tradução, apresentação, notas e índices: Jair Barboza. 2.ed. revista. São Paulo: Unesp, 2015.

SUSANNE K. LANGER CIRCLE. Materiais variados (fichas de estudo, livros, artigos da filósofa e de comentadores). Disponível em: <Susanne K. Langer Circle (uu.nl)>. Acesso em: 22 de outubro de 2024.

WEBSTER'S NEW TWENTIETH CENTURY DICTIONARY OF THE ENGLISH LANGUAGE. Unabridged. Second Edition. Based upon the broad foundations laid down by Noah Webster. Extensively revised by the publisher's editorial staff under the general supervision of Jean L. McKechnie. [S.l.]: Collins World, 1977.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. Tradução, apresentação e ensaio introdutório: Luiz Henrique Lopes dos Santos. Introdução: Bertrand Russel. 3. ed. 4. reimpr. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2020.

SOBRE OS AUTORES

Clovis Salgado Gontijo. Departamento de Filosofia, Universidade Federal do ABC (UFABC). Doutor em Filosofia com menção em Estética pela Universidad de Chile, atuou como professor e pesquisador da FAJE de 2011 a 2024 e como professor e pesquisador visitante da Università degli Studi di Salerno de setembro de 2024 a maio de 2025. Tradutor de Vladimir Jankélévitch e Susanne K. Langer, membro do grupo de pesquisa Susanne K. Langer Circle, atualmente é pesquisador colaborador e pós-doutorando no Departamento de Filosofia da UFABC. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8176-5990> | E-mail: clovisalgon@gmail.com

Mauro Miguel de Araújo Teixeira. Departamento de Filosofia, Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (FAJE). Mestrando e Bacharel em Filosofia pela FAJE, com ênfase em Estética e Filosofia da Arte, com trabalho de conclusão de curso dedicada à Filosofia da Música, mais especificamente à "Querela dos Bufões". Desenvolveu projeto de pesquisa (PIBIC) sobre a inefabilidade da música em Susanne K. Langer, com o financiamento da FAPEMIG. Trabalho do Mestrado voltado a uma verificação sobre a necessidade cultural e antropológica da arte em Susanne K. Langer. Bolsista da CAPES. Membro dos Grupos de Pesquisa Mística e Estética e Susanne K. Langer Circle. Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-1274-6341> | E-mail: mauropma26@gmail.com

CREDIT TAXONOMY

Clovis Salgado Gontijo			
X	Conceptualização (<i>Conceptualization</i>)		Recursos (<i>Resources</i>)
	Curadoria de dados (<i>Data curation</i>)		Software
	Análise formal (<i>Formal Analysis</i>)	X	Supervisão (<i>Supervision</i>)
	Aquisição de financiamento (<i>Funding acquisition</i>)		Validação (<i>Validation</i>)
X	Investigação (<i>Investigation</i>)		Visualização (<i>Visualization</i>)
X	Metodologia (<i>Methodology</i>)	X	Escrita – manuscrito original (<i>Writing – original draft</i>)
	Administração do projeto (<i>Project administration</i>)	X	Redação-- revisão e edição (<i>Writing – review & editing</i>)

<https://credit.niso.org/>

Mauro Miguel de Araújo Teixeira			
X	Conceptualização (<i>Conceptualization</i>)		Recursos (<i>Resources</i>)
	Curadoria de dados (<i>Data curation</i>)		Software
	Análise formal (<i>Formal Analysis</i>)		Supervisão (<i>Supervision</i>)
	Aquisição de financiamento (<i>Funding acquisition</i>)		Validação (<i>Validation</i>)
X	Investigação (<i>Investigation</i>)		Visualização (<i>Visualization</i>)
	Metodologia (<i>Methodology</i>)	X	Escrita – manuscrito original (<i>Writing – original draft</i>)
	Administração do projeto (<i>Project administration</i>)	X	Redação-- revisão e edição (<i>Writing – review & editing</i>)

<https://credit.niso.org/>

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.