

**COMUNICAÇÃO EM MÚSICA NA CULTURA TECNOLÓGICA**  
O ato da escuta e a semântica do entendimento musical

Marcos Vinício Cunha Nogueira

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, da Escola de Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>a</sup> Priscila de Siqueira Kuperman

Rio de Janeiro  
Março de 2004

# **COMUNICAÇÃO EM MÚSICA NA CULTURA TECNOLÓGICA**

## **O ato da escuta e a semântica do entendimento musical**

Marcos Vinício Cunha Nogueira

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>a</sup> Priscila de Siqueira Kuperman

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, da Escola de Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Aprovada por:

---

Presidente, Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>a</sup>. Priscila de Siqueira Kuperman (ECO/UFRJ)

---

Prof. Dr. Marcio Tavares d'Amaral (ECO/UFRJ)

---

Prof. Dr. José Amaral Argolo (ECO/UFRJ)

---

Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda (ECA/USP)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marisa Barcellos Rezende (EM/UFRJ)

Rio de Janeiro  
Março de 2004

Nogueira, Marcos Vinício Cunha.

Comunicação em música na cultura tecnológica: o ato da escuta e a semântica do entendimento musical/ Marcos Vinício Cunha Nogueira. -Rio de Janeiro: UFRJ/ ECO, 2004. viii, 213f.: il.; 31 cm.

Orientador: Priscila de Siqueira Kuperman

Tese (doutorado) – UFRJ/ Escola de Comunicação/ Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, 2004.

Referências Bibliográficas: f. 203-213.

1.Comunicação. 2.Música. 3.Ciência cognitiva. 4.Semântica. 5. Metáfora. 6. Pós-modernidade. I. Kuperman, Priscila de Siqueira. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura. III. Título.

# COMUNICAÇÃO EM MÚSICA NA CULTURA TECNOLÓGICA

## O ato da escuta e a semântica do entendimento musical

Marcos Vinício Cunha Nogueira

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Priscila de Siqueira Kuperman

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Neste trabalho procura-se entender o modo de interação comunicacional em música, a partir do desenvolvimento de uma teoria da metáfora voltada para o processo cognitivo musical no contexto das novas tecnologias. O estreitamento da diferença entre pensamento e conhecimento, na cultura pós-moderna, é a condição que possibilitou aqui se definir comunicação como *interação em que se produz sentido*. O procedimento empregado é a aplicação de uma semântica cognitiva das estruturas incorporadas e imaginativas do entendimento à formação do sentido em música e ao seu processo comunicacional. A hipótese central da pesquisa é a existência de uma estrutura abstrata pré-conceptual, originada de interações sensório-motoras, em torno da qual o sentido musical é organizado na forma de projeções metafóricas que, quando regulares, tornam-se comunicáveis. Assim, conclui-se que a música compensa a sua inabilidade em comunicação *para* a percepção com a comunicação *da* percepção propriamente.

Palavras-chave: 1.Comunicação. 2.Música. 3.Ciência Cognitiva. 4.Semântica. 5.Metáfora. 6.Pós-modernidade.

Rio de Janeiro  
Março de 2004

# COMMUNICATION IN MUSIC IN TECHNOLOGICAL CULTURE

The act of hearing and semantics of musical understanding

Marcos Vinício Cunha Nogueira

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Priscila de Siqueira Kuperman

*Abstract* da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

This work aims to understand the communicational interaction in music, from the development of a metaphor theory about the musical cognitive process in new technologies context. The reduction of difference between thought and knowledge in the postmodern culture is the condition enable here to define communication like *a interaction where one produce sense*. There was employed a application of cognitive semantics to embodied, and imaginative structures of understanding to the sense formation in music and its communicational process. The research central hypothesis is the existence of an preconceptual abstract structure rised from sensory-motor interactions, around of which the musical sense is organized in form of metaphoric projections. When that projections are regular, become a communicable thing. Thus, one conclude which music compensates its inability in communication *for* perception with communication *of the* perception itself.

Key-words: 1.Communication. 2.Music. 3.Cognitive science. 4.Semantics. 5.Metaphor. 6.Postmodernity.

Rio de Janeiro  
Março de 2004

## **AGRADECIMENTOS**

Ainda que estudos acadêmicos dessa natureza se desenrolem, geralmente, na esfera do isolamento, é precisamente essa condição que faz tão claros a cooperação e o apoio que recebemos de familiares, amigos, colegas de trabalho, e que nos faz tão gratos a todos.

Dois agradecimentos são, entretanto, muito especiais. À minha orientadora, Priscila Kuperman, pela leveza e confiança com que sempre se manteve no nosso diálogo, nesses últimos anos, e ao professor Marcio Tavares d'Amaral, pela confiança e leveza com que torna possível a transdisciplinaridade. Aos dois, por me revelarem o viés da minha pesquisa.

# **SUMÁRIO**

**INTRODUÇÃO: Comunicação e o ato da escuta, 9**

## **EXPERIÊNCIA E METÁFORA**

### **CAPÍTULO 1: Da idéia à experiência, 19**

Entre a razão e a sensação, 19

A idéia da música, 29

Uma nova intencionalidade, 36

A mente incorporada, 43

### **CAPÍTULO 2: O imaginário metafórico, 55**

Música como experiência, 55

A identidade do objeto musical, 62

A metáfora indispensável, 71

Sobre uma semântica do entendimento, 87

## **FENOMENOLOGIA DA ESCUTA**

### **CAPÍTULO 3: A experiência do movimento, 100**

Objetos musicais, 100

A espacialização do tempo, 107

Metáforas de evento, 116

Metáforas de tempo, 124

#### **CAPÍTULO 4: A experiência da forma, 136**

O formalismo nascente, 136

Escutando uma sintaxe, 144

A memória que forma, 155

Sintaxe e sentido, 168

#### **CAPÍTULO 5: A experiência da emoção, 173**

Movimento e emoção, 173

Forma e emoção, 182

Metáfora e emoção, 191

O símbolo não-consumado, 193

#### **CONCLUSÃO, 199**

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, 203**



# INTRODUÇÃO

## Comunicação e o ato da escuta

A pós-modernidade é um mundo de multiplicidade, diversidade e contradição, mais do que de uniformidade e de ordem: é antes um discurso de periferia, que de centro. E as orientações pós-modernas para a música podem ser construídas como um esforço para salvá-la do sentido de “inútil” criado e perpetuado por noções como objetividade, sentido absoluto e valor “estético”.

### A experiência do contexto

Num movimento de dispersão cada vez mais ampla, a condição pós-moderna dissemina expressões artísticas que se distanciam de idéias e procedimentos modernistas. Ela saqueia o vocabulário da modernidade e adiciona-lhe imagens e motivos randomicamente extraídos da cultura pré-moderna ou de culturas “não-modernas”. A teoria pós-moderna tenta tirar a música de seu pedestal e trazê-la de volta ao mundo em que nos movemos e respiramos; e o conceito de música como fenômeno multicultural desfaz a idéia de uma música unitária e estática. Assim, a música passa a situar-se dentro de um contexto cultural e perde o seu *status* de autonomia universal.

A modernidade criou e manteve uma lacuna entre a “força expressiva” da música e a forma musical. Para sustentar essa ilusão ela tratou a experiência musical “incorporada” como subjetiva, inefável e irracional, em favor de uma experiência normativa da música. Assim, a forma é o agente da coerência e da unidade musical: um meio de conter seu excesso de fluidez. Ao abolir categorias como as de “forma e contexto” ou de “música em si e resposta humana”, a teoria pós-moderna reflete as mudanças nas formas culturais de representação de “texto para imagem”, de “linearidade para simultaneidade”, de “coerência para ruptura”. Ela acolhe a

justaposição incongruente, a fragmentação, a colagem, ao invés de aplicar unidades organicamente dispostas. Seu interesse não é a essência ou a profundidade, mas o jogo de superfícies sonoras. E dentre as predileções musicais pós-modernas está a música que envolve a tecnologia, o popular e o reciclado, a música que justapõe estilos incongruentes, que desconstrói as linearidades e os movimentos progressivos.

Na modernidade, as vanguardas tentaram levar o projeto de autonomização estética da arte ao extremo, em razão do que hoje representam um paradigma moderno. Esses artistas buscaram, tanto pela via da plena ruptura com a cultura moderna quanto ao lançar o olhar ao passado e ao popular – mesmo que para fragmentá-los e desfigurá-los –, enveredar pelo que entendiam ser o último viés de originalidade: “o descompromisso com o social se tornou, para alguns, sintoma de uma vida estética”. Em nossa contemporaneidade, porém, essas experiências da arte de vanguarda não passam muito de tênue herança daquelas tentativas inovadoras do passado moderno. Sua inserção social é notadamente débil. A questão central aqui é abordada por Néstor Canclini numa via antropológica: “os gestos de ruptura dos artistas que não conseguem converter-se em atos (intervenções eficazes em processos sociais) tornam-se *ritos*” (1999:45). Ao rever a teoria dos ritos Canclini nos lembra que estes, quase sempre tomados como práticas de confirmação de relações sociais, também se destinam a efetuar, mesmo que em cenários simbólicos e ocasionais, transgressões normalmente impraticáveis. Aquela produção artística de ruptura fixa-se então num “mito” não coletivizado: a representação de uma exploração individual do artista que se distancia, assim, do espetáculo e da interação com seu público.

Dessa forma, a realização artística está priorizando a emancipação expressiva dos sujeitos em detrimento da suposta autonomia do campo da arte, que assim se dissolve. Mas o projeto das vanguardas, originário das tentativas de dessacralização do “campo artístico” da modernidade, acabou transformando as experiências de ruptura também em convenções. Estabeleceu, de certa forma, um inventário de procedimentos consolidados para essa produção, submetidos a um projeto de recuperação artificial da antiga ritualidade dos espetáculos agora renovados em bienais, mostras, exposições, prêmios, etc. Todavia, esse ritual renovado promove

permanente descontinuidade entre performance e recepção, uma vez que as novas convenções estabelecidas fixam-se, de modo geral, nas materialidades envolvidas e na descontinuidade formal, prescindindo da reciprocidade com o receptor. Desse modo, propõe-se uma supervalorização estética do imprevisível, do inusitado, do inaudito – “não se deve oferecer o já compartilhado, já codificado”. A música passa a experimentar um alto grau de fragmentação, uma espécie de negação da causalidade, que rompe, por vezes radicalmente, a logicidade estrutural, diluindo as perspectivas de ordem dos eventos e provocando um sentimento de estranhamento pela suspensão dos eventos em outra ordem espaço-temporal. Ou seja, a ruptura das cadeias associativas ocasiona uma profunda mudança no ato da escuta, com sérias conseqüências estéticas e que levam a uma relativização do espaço e do tempo. Naturalmente, começa a haver tanto uma predominância da forma sobre a função quanto a conseqüente exacerbação da exigência de uma nova “disposição estética” específica do receptor. E esse novo receptor deverá assim ver na sua atuação como partícipe da atualização das obras – ao provocar a interação com o estranho da arte, *lançando-se* – uma experiência tão inovadora quanto a própria obra de arte.

A autonomia, seja da música como campo artístico, seja da individualidade expressiva do artista, começa a dissolver-se a partir da imposição mercadológica de forças extraculturais. Ainda que a interferência no campo artístico de tais forças sempre tenha mostrado seus resultados desde os primórdios da modernidade, ultimamente os espaços que fixam e administram os critérios estéticos da música têm se pautado pelas novas tecnologias de difusão e de consumo, que encontram um público que menos valoriza o estético, do que o econômico: a inovação deixa de ser valor inquestionável. A fonografia e a telemática produzem uma condição que confia ao ouvido toda a responsabilidade da percepção que usualmente dar-se-ia como concorrência de diferentes vias sensoriais – elas excluem, parcial ou totalmente, o corpo do engajamento com a performance. O alto grau de reprodutibilidade dos *textos* musicais midializados, alcançado, sobretudo, no decorrer das últimas duas décadas do século xx – período da popularização da tecnologia digital –, tornou a música mais facilmente manipulável e portátil. E isso estabelece uma analogia entre

a *execução* de textos musicais e de textos literais escritos; o traço de similaridade é sua repetibilidade. Além disso, os procedimentos midiáticos preservam uma espécie de “presença extratemporal” dos textos sonoros.

Um “culto moderno” contemporâneo envolve diversos produtos resultantes da reelaboração, pelos novos meios, de obras de arte antes patrimônio distintivo de elites. Ou seja, a distinção moderna dos estratos sociais e dos campos culturais fragiliza-se progressivamente, à medida que a confluência do que era culto – na modernidade – com os gostos populares e as novas tecnologias de circulação dos bens simbólicos, impõe novos artifícios distintivos para aqueles campos. Entretanto, em meio a essas recentes e atordoantes alterações mantém-se viva, ainda, uma espécie de “ideologia da arte” entre os receptores-consumidores. A ideologia do “culto moderno” subsiste tanto entre os indivíduos pertencentes ao chamado grande público – antes dela mais distantes – quanto nas classes dominantes, que originaram essas idéias e que hoje, enquanto “consumidores”, delas também se mantêm relativamente distantes. Enfim, a música da nossa contemporaneidade já não pode ser admitida como “inútil”, uma vez que é produzida no seio de um campo contaminado de dependências mercantis e populares – alguns entendem até que a arte sequer tenha chegado a ser, outrora, plenamente kantiana.

Contudo, sempre que há ao menos um vislumbre de pregnância da forma em sacrifício da função, surgem exigências que vão atingir um receptor agora reinventado, que é instado a dividir com compositores e intérpretes tanto a responsabilidade de desafiar os limites da funcionalidade quanto a comunicação da *experiência* musical. Assim, a experiência do objeto musical tem como condição a recriação de um discurso: o “ato da escuta”.

Para a maior parte das pessoas, na maior parte do tempo, som é uma daquelas ubiqüidades irrelevantes – como também o é o próprio ar através do qual se propagam as ondas sonoras – que só merece consideração mais significativa quando examinado para fins de comunicação ou entretenimento. Que influências exerceram a “materialidade” do som, como meio, e a nossa natureza emocional, como impulso primordial, sobre a forma constituída de comunicação vocal humana? Que caracteres especifica-

mente musicais já estão presentes nesse processo de formação de sentido e de comunicação vocal? De que forma esse nosso impulso habitual para a comunicação está moldando o nosso comportamento musical, quando nessa comunicação buscamos um entendimento?

## O trabalho

Pretendemos, neste estudo, fazer uma introdução à semântica cognitiva do entendimento musical. Em linhas gerais, isso demanda (1)revisão das práticas discursivas sobre o sentido da música, (2)discussão das teorias da expressão musical e (3)correlação contextual com a comunicação. A descrição de nossa experiência da música e daquilo que é por ela comunicado depende, como grande parte dos nossos conceitos abstratos, de projeções metafóricas. Tem origem no modo particular que experimentamos a vocalização e a ação corporal espaço-temporal como implicações de estruturas de sentido “pré-conceptuais”, imaginação e sentimentos. Disso advém a necessidade de contarmos com uma teoria da metáfora e, em consequência, com uma teoria da memória. Reivindicamos, portanto, a indispensabilidade da teoria da metáfora para o estudo da experiência musical, de seu sentido e de sua possibilidade comunicativa, por duas razões principais: (1)porque sem as metáforas não há como descrevermos a experiência musical e (2)porque entendemos ser a chave para uma teoria do entendimento musical e da comunicação de experiências em música.

Algumas convicções embasam este trabalho. Música é uma construção mental e a mente é inerentemente *incorporada*. O *sentido* é sempre uma questão de entendimento. *Entendimento* é algo composto pelas estruturas imaginativas que surgem da nossa *experiência* e que a estruturam. A constituição do *objeto musical* origina-se de nossas capacidades imaginativas – tais como esquematizações e projeções metafóricas. Se a música oferece uma *representação*, não é uma representação da experiência objetiva, mas do nosso *entendimento* dessa experiência. O *valor* da música assenta-se na qualidade das experiências do seu entendimento, envolvidas

nos atos de criação, execução e recepção. Aquilo que a música pode *comunicar* não é, meramente, um pensamento, mas uma experiência.

Distinguimos uma semântica musical de uma semiótica musical como ciências que tratam de espécies distintas de unidades de sentido: o objeto musical e o signo. Pensamos que ao entender a música como signo, estamos enfatizando seu caráter meramente virtual, enquanto o *objeto musical* é sempre atual e, portanto, o legítimo acontecimento do “discurso” musical. O objeto musical não é nem o som que o torna aparente nem um eventual símbolo ao som atribuído arbitrariamente. Em vez disso, é uma entidade indecomponível, irreduzível à soma de suas partes. E mesmo que constituído por signos que se referem mutuamente, o objeto musical não se reduz a uma função derivativa desses signos.

Não temos o propósito de fazer uma investigação do repertório musical, nem um estudo exaustivo dos recursos semânticos musicais – tanto em nível sintático quanto de expressão emocional –, e nem mesmo uma vasta revisão das teorias que referenciam o presente estudo. Apenas propomos a confrontação dos termos básicos de cada uma das visões seminais que apresentamos, a fim de constituir um corpo teórico representativo da situação geral da pesquisa semântica musical – do passado recente à nossa atualidade – e de seus comprometimentos e desdobramentos comunicativos.

O trabalho está dividido em duas partes: (1) a apresentação das referências teórico-metodológicas principais, que abrange os dois primeiros capítulos, e (2) a discussão da experiência do objeto musical, que envolve três níveis concomitantes, com os quais nos ocuparemos nos capítulos seguintes – a *experiência do movimento* (capítulo 3), a *experiência da forma* (capítulo 4) e a *experiência da emoção* (capítulo 5). Embora uma parte considerável do presente estudo esteja intimamente comprometida com o ambiente cultural pós-moderno e os usos de seus produtos tecnológicos, nesse estágio introdutório da pesquisa por uma teoria semântica do entendimento musical não trataremos, especificamente, da *experiência do contexto*.

O *capítulo 1* trata da progressiva passagem dos discursos teóricos modernos para o âmbito teórico da pós-modernidade. Começa por assinalar que ao racionalismo iluminista, que afirmava a centralidade radical da mente desincorporada na construção da realidade opôs-se um empirismo que enfatizou o papel crucial da experiência sensorial na constituição do conhecimento verdadeiro. Essas duas correntes “pré-idealistas” confluíam, no entanto, quando se tratava de música: se imaginação, emoções e sensações, julgadas corpóreas e, portanto, excluídas da racionalidade, são os efeitos da música, a experiência musical produz um entendimento inexprimível, é mais corpórea que consciente. A estética idealista, por sua vez, se de um lado elevou os produtos da sensibilidade ao plano do saber, por outro promoveu uma profunda contradição a respeito do objeto estético musical. A renúncia da música à espacialidade e à materialidade foi motivo tanto para o pensamento de sua incongruência com o entendimento quanto para aproximá-la da interioridade da mente. Uma definitiva incorporação da mente, promovida pelas fenomenologias do século xx, mudou drasticamente o exame das qualidades musicais e da relação de experiência musical e conhecimento. Se na tradição cartesiana o sentido é uma relação entre representações simbólicas e realidade objetiva, no contexto cognitivo contemporâneo o “corpo” é a origem das estruturas imaginativas de um entendimento incorporado e essencial na formação do sentido e da racionalidade. Assim sendo, uma semântica cognitiva parece apontar novas perspectivas para o estudo do sentido musical e da comunicação do seu entendimento.

No *capítulo 2*, veremos que a “colonização” do domínio sonoro talvez seja a iniciativa mais distintiva do ser humano como espécie. Nessa hipótese, conceito e pensamento só se tornaram possíveis em virtude da natureza sonora da vocalização, esta que é a origem da linguagem e da música, campos estes definitivamente aproximados pelas ciências cognitivas. O impulso vocal-gestual é a matriz da nossa atividade musical e, portanto, a base experiencial dos “movimentos” para os quais convertemos imaginativamente os sons, quando os ouvimos como música. O mecanismo cognitivo através do qual conceitualizamos nossas experiências subjetivas como vindo de outros domínios de experiência (sobretudo, sensório-motores) é a metáfora concep-

tual. Assim, conceitos abstratos são metaforicamente estruturados como entidades físicas, e essa projeção figurativa é a função “criativa” da metáfora. Se tais estruturas são uma questão de imaginação, podemos dizer que não há experiência significativa sem imaginação. A tradição não reconheceu essa função semântica da imaginação, porque entendeu o sentido como “modo de apresentação” da referência. Para o pensamento cognitivista, contudo, o sentido não é apenas proposicional; ao contrário, permeia a totalidade do nosso entendimento incorporado. A música é significativa, mas não temos acesso ao seu sentido proposicionalmente; se nós ouvimos “movimento” nos sons, não é porque os sons nos sugerem o pensamento de um mundo ficcional – em que coisas se movem –, e sim um “conteúdo mental”.

Discutiremos no *Capítulo 3* que música é uma atualização da possibilidade de qualquer som que seja de apresentar a algum ser humano um sentido que ele experimenta com o seu corpo. *Objeto sonoro* é um termo cunhado no esforço de consideração do objeto da experiência musical, a partir do qual desenvolveu-se uma análise fenomenológica significativamente influente. A presença do objeto apenas aciona e condiciona, mas não determina o ato da escuta. Como a música suscita um processo de comunicação, seu esquema formal não pode prescindir da estrutura e da funcionalidade da memória. A memória permite-nos distinguir e agrupar os eventos sonoros. Estruturamos tanto os movimentos dos nossos corpos quanto os eventos no mundo com uma mesma estrutura de evento. Nosso entendimento fundamental de *eventos* e *causas* vem de duas metáforas: a que conceitualiza evento em termos de *localização* e a que o conceitualiza em termos de *objeto*. E tempo é algo que também conceitualizamos por meio de metáforas, pois tudo que sabemos acerca desse conceito está relacionado a outros conceitos, tais como *espaço*, *evento*, *mudança* ou *movimento*.

O *capítulo 4* salienta que assim como em lógica, podemos dizer que em música a forma dá o sentido. Aqui, o sentido reside inteiramente no sensível, em virtude do sensível estar totalmente penetrado pela forma. Mas se o sentido se formaliza, é para ser sentido *de* algo. Entre a estética idealista e a fenomenológica surgiu um formalismo musical renovador, mas ainda intimamente vinculado ao dualismo idealista, segundo o qual o entendimento da natureza da música não tem como foco



seus efeitos, suas possíveis conexões com os domínios extramusicais. Seu empreendimento visa à descrição do sentido musical em termos estritamente musicais, portanto sem o concurso da expressão, da representação ou de simbolismos. O estágio mais recente do formalismo afirma que a experiência musical sempre ocorre em um dado contexto de normas estilísticas, por isso os eventos musicais são entendidos em termos de convenções fundadas na natureza da atividade mental humana.

Por fim, o *capítulo 5* discute que há uma forte inclinação em pensar a emoção em termos do seu aspecto “subjetivo”. Porém, tal aspecto não constitui a essência das emoções, porque elas se manifestam como estados publicamente reconhecíveis de um organismo, embora não necessitem dessa manifestação externa. Emoções são identificadas por sua função em um sistema cognitivo: são desejos, crenças, ações. Emoções são estados intencionais: são emoções *de* algo ou *sobre* algo sem existência material. Uma teoria da expressão musical enfoca como a música pode ser *expressiva das* emoções e não uma teoria de como a música pode expressá-las. O que a música apresenta são características de emoção, uma aparência expressiva em seu som. Experimentamos o caráter dinâmico da música como ações de uma pessoa, e por isso o movimento que ouvimos na música nos parece propositado e organizado. Por outro lado, uma teoria que relaciona estímulo emocional e sentido em música começou por propor que para entender uma obra musical o ouvinte deve ter suas emoções provocadas de alguma maneira.

Entendemos, em última instância, o exercício metafórico na experiência musical como tentativa subliminar de acessar um potencial simbólico da música. É, porém, o imaginário, como uma dimensão outra de realidade, que se afasta da razão utilitária, a única via para a indeterminação que há no objeto musical. Nesse sentido, se encararmos a hipótese de que todos os fenômenos de cultura sejam essencialmente *comunicação*, cabe investigar sob o enfoque comunicacional os “fatos” cujo fim não parece ser uma “comunicação de mensagens”.

# **EXPERIÊNCIA E METÁFORA**

# **CAPÍTULO 1**

## **Da idéia à experiência**

Música, antes de tudo, é um produto da nossa atividade mental. A confluência dessa convicção e da proposição de que a mente é central no entendimento do mundo levou uma modernidade “idealística” a produzir um conjunto notavelmente abrangente de trabalhos especulativos sobre música. Para o pensamento filosófico idealista, a música, enquanto fenômeno cognitivo, estabelece, necessariamente, um vínculo com alguma outra atividade mental. Supõe-se, portanto, que a música gera algum tipo de entendimento, de juízo conceptual<sup>1</sup>. Assim, “o que sabemos através da música?” foi a pergunta inspiradora dos trabalhos dos idealistas modernos, que a responderam de forma especialmente original. No presente trabalho, temos como tarefa central a discussão do sentido musical, do seu entendimento e da comunicação desse entendimento. O passo inicial que damos então neste capítulo é definir que tipo de atividade cognitiva é a música. E para isso recuperaremos algumas das etapas pelas quais a modernidade criou o *objeto* da experiência da música.

### **Entre a razão e a sensação**

Fertilizada pela tradição metafísica – construída sobre o fundamento dualista que separa o corpo da mente, o material (físico) do mental, o conhecimento do sentimento – a filosofia moderna esforçou-se para explicar como a música distingue-se da experiência sensorial na qual se origina. Daquela tradição que se renovava, sobretudo a partir de Immanuel Kant, podemos depreender, portanto, que a questão subjacente e invariável é a tensão dualística entre o ideal e o material. Onde a música surge como problema particularmente crítico, em virtude de sua difícil referencialidade e de sua imaterialidade – problemas que pretendemos tornar mais claros ao longo dos capítulos iniciais deste trabalho.

O *racionalismo* e o *empirismo* iluministas que precederam as *Críticas* kantianas estabeleceram, cumulativamente, no viés da sensibilidade – e talvez menos por sua discordância que por sua patente semelhança –, a base para a fundação de uma estética filosófica idealista. Buscando uma fronteira determinada entre o “espírito matemático” e o “espírito filosófico”, os racionalistas, a partir de René Descartes e, depois, com Gottfried Wilhelm Leibniz, entenderam que, mais do que os dados dos sentidos, a mente é que julga o conhecimento seguro. Não seriam, pois, os produtos da experiência sensível, que revelariam a verdade, e sim a clareza das idéias, a razão. E os racionalistas do Iluminismo estavam certos de que por trás do encanto da música repousa algum princípio racional acessível à lógica humana. Isto é, a música seria ordenada – senão matemática – e padronizada, tão somente um resultado da aplicação de regras sistemáticas.

Assim sendo, o que emergiu da filosofia cartesiana é a sobrelevação da presença do pensamento (*cogito*) em relação à presença do mundo e a visão da mente como *representação*, em algum domínio “interior”, dos objetos existentes no mundo “exterior”. Como os objetos na mente não são como os objetos no mundo, a questão do conhecimento era como poderíamos saber quais idéias internas – representações – em nossa mente correspondiam, realmente, às “coisas em si”. Algumas das idéias centrais do método de Descartes são: todo pensamento é consciente; não é necessário qualquer recurso empírico para estabelecer o conhecimento da mente; a mente é desincorporada e consiste apenas de substância mental; a essência do ser humano é sua habilidade para a razão; imaginação e emoção, que são corpóreas, estão excluídas da razão humana; as representações da realidade externa têm origem na percepção dos objetos externos, as outras idéias são inatas e não representam nada externo; Matemática diz respeito à forma, não a conteúdo, por isso o conhecimento matemático é seguro; o pensamento é formal como a matemática.

Descartes, ainda muito jovem, entregou-se, sobretudo, às Matemáticas – e à sua relação com a Física –, cujas “certeza e evidência de suas razões” as haviam tornado o “orgulho da razão humana”, a preocupação essencial de todos os estudiosos do espírito. Buscavam-se, pois, as vias para uma nova ciência, superando a física

qualitativa, contemplativa e classificatória da Escolástica, procedente de Pitágoras e Aristóteles. O caminho seguido foi em direção a uma física quantitativa e matemática, que apreendia o mundo como uma máquina<sup>2</sup>. É de 1618 o primeiro tratado de Descartes, intitulado *Compendium Musicae*, que circulou apenas em manuscrito ao longo de sua vida, alcançando a primeira edição somente em 1650, pouco depois de sua morte. Nele, Descartes descreve, numa análise matemática da música, aquilo que entende serem os princípios básicos da acústica aplicada à prática musical. Ou seja, trata-se, antes de tudo, de um estudo matemático; em seu célebre *Le discours de la méthode* (1637), diria ele que à época desses seus primeiros empreendimentos não havia ele ainda percebido o verdadeiro uso das Matemáticas<sup>3</sup> – como linguagem das ciências da natureza –, “acreditando que serviam somente às artes mecânicas” (Descartes, 1989:35).

Descartes também desenvolve, em seu *Compendium*, um incipiente modelo de afetividade musical. Segundo ele, a música agrada se o “temperamento” do ouvinte *ressoa* com ela; movimentos mais lentos despertam emoções de abatimento, tristeza, temor, enquanto os mais rápidos geram ânimo e alegria. John Neubauer chama-nos a atenção para trechos de cartas de Descartes para Mersenne, que revelam, entretanto, que ele não tinha certeza alguma quanto à relação entre harmonia matemática e afetos:

Quando Mersenne insistiu na questão, Descartes teve que confessar que não tinha resposta, pois a escolha entre consonâncias era como a preferência entre frutas e peixe. A simplicidade, a harmonia e a “doçura” de uma consonância distinguia-se de sua “agradabilidade”, uma vez que “não há um modo absoluto de determinar que uma consonância é mais agradável que outra”. (...) Como uma carta anterior explica, a beleza e o prazer não têm critérios objetivos, pois “aquilo que gera em um o desejo de dançar pode induzir outros a chorar. Isso resulta apenas da excitação das idéias que existem em nossa memória; naqueles que previamente gostaram de dançar uma certa canção, o desejo de dançar será reacendido tão logo ouçam algo similar”. (Neubauer, 1986:48)

Em seu último trabalho, *Les passions de l’âme*, de 1649, uma análise da física e da fisiologia dos afetos, Descartes iria analisar as *paixões*, mas não apura mais a sua pertinência aos problemas relativos à música. Leibniz, por sua vez, reconheceu que as sensações da música geram um prazer intelectual confuso e que a beleza

musical tinha origem num estado intuitivo ou inconsciente, ainda que a música seja um produto de regras e princípios. Donde a experiência musical não poderia ser uma questão estritamente intelectual e lógica, mesmo sendo matematicamente fundamentada. Tudo isso fez germinar no meio musical do primeiro barroco a “doutrina dos afetos”, que propunha a existência de algum tipo de congruência entre padrões melódico-harmônicos e emocionais, oferecendo ao compositor a possibilidade de sua exploração sistemática. Tratava-se, portanto, de correlações entre as emoções e os intervalos melódicos, as configurações rítmicas e harmônicas, os instrumentos e os outros parâmetros da textura sonora e musical.

“Affectus”, uma tradução original para o *pathos* grego, designava um dado estado emocional provocado pelo mundo exterior. Uma teoria descreveria então como codificar as emoções causadas pela música no sujeito receptor; e se entendemos que o compositor deseja afetá-lo de algum modo, estamos a um passo da constituição de uma *retórica* para a música, um meio de se obter um determinado efeito como fim. Contudo, essas idéias nunca se consolidaram numa teoria, propriamente. Talvez porque o conceito de *afeto* tenha permanecido algo vago, não acolhendo a relativa precisão que as noções de retórica alcançaram na tradição lingüística. Se por um lado os teóricos acreditavam que a música provoca emoções específicas, por outro seria crucial que fundamentassem esse efeito numa relação da música com a linguagem verbal – ou seja, numa “imitação” da linguagem, que para uma teoria dos afetos, ao contrário, não seria mais que secundária –, enfim uma retórica que não despertou grande interesse.

Do período subsequente e igualmente sob forte influência racionalista é o *Traité de l'harmonie* (“Tratado de harmonia: reduzida a seus princípios naturais”), do compositor e teórico Jean-Philippe Rameau, primeira obra mais densa sobre sistematização e controle das *alturas* dos sons – uma espécie de gramática da harmonia musical. Essa publicação, de 1722, dividida em quatro livros, deu início a uma série de obras teóricas referenciais de Rameau e refletia claramente sua vocação racionalista de sistematização de princípios. Ultrapassando consideravelmente o simplismo de obras anteriores – tais como o *Nouveau traité des règles pour la*

*composition de la musique*, de Charles Masson, publicado desde 1697 –, no *Traité* Rameau reformula as leis da construção e da inversão acordal e os princípios que regem os padrões de progressão harmônica, como também explica de modo inovador os conceitos de consonância e estabilidade – como propensões “inatas e comuns a todo ser humano” – numa teoria da tonalidade harmônica sem precedentes. Assim, esse novo enfoque persistiria por quase dois séculos, superando ataques ao seu hipotético tecnicismo que, segundo os críticos, seria acessível somente a especialistas.

Os dois volumes iniciais contêm, propriamente, a teoria de Rameau (os restantes são manuais de procedimentos práticos de composição e execução) assim prefaciada: “música é uma ciência que deve ter regras definidas; essas regras devem ser extraídas de um princípio evidente; e esse princípio não pode realmente ser conhecido por nós sem a ajuda da matemática” (1971:xxxv). No primeiro livro, dedicado a sumarizar as relações entre os sons – razões e proporções –, Rameau abusa de uma matemática “pseudocientífica”, como alegaram seus críticos mais severos – dentre eles ex-discípulos como Rousseau e d’Alembert –, e cita reiteradamente o *Compendium* cartesiano, que conheceu em sua tradução para o francês (*Abrégé de musique*) – versão da obra que talvez tenha alcançado maior difusão em toda a Europa.

Jean-Jacques Rousseau, que sumarizou o *Traité* de Rameau e chegou a propor, por ele inspirado, um novo sistema de notação musical matemático – segundo o qual a música deveria ter sua “expressão aritmética”, porquanto é baseada em números –, rompe, progressivamente, com o mestre e com os princípios pitagóricos por este defendidos, acusando seu sistema de ingênuo e de ser estabelecido sobre analogias e adequações frágeis – idéias divulgadas em seu *Dictionnaire de musique* e em artigos da *Encyclopédie*. Em sua crítica mais contundente ao sistema de Rameau, Rousseau sustenta que não se poderia deduzir uma ciência dos intervalos e da harmonia, de uma física com exuberância artificialista e um recurso ilusório à natureza. Esse progressivo afastamento do ideário matemático da música pode ser caracterizado nos escritos do capítulo XIII do célebre *Essai sur l’origine des langues*, intitulado “Da melodia”, no qual Rousseau desenvolve uma analogia acerca do traço que marca as figuras, seja no trabalho com a superfície da tela, seja com o tempo na

música. É a melodia que se compara ao desenho na pintura; é ela que marca os traços: sons e acordes são apenas cores. E “como a pintura não é a arte de combinar cores de uma maneira agradável à vista, a música também não é a arte de combinar sons de uma maneira agradável ao ouvido” (Rousseau, 1998:166). A conclusão de Rousseau é de que se apenas assim o fossem, pertenceriam, pintura e música, às ciências naturais. Seria, portanto, o desenho e a melodia, que provêem a pintura e a música de *imitação*, daí elevando-as à categoria das belas-artes. Nesse raciocínio, a harmonia – ao menos em termos matemáticos – seria uma perversão musical que somente um “etnocentrismo europeu” poderia considerar um princípio universal. Ela retira a *energia* e a *expressão* da música, corrompendo sua força imitativa, qual seja, a melodia: a “boa forma da música” – aliás, “no princípio não houve outra música além da melodia”:

uma língua que possui somente articulações e vogais possui, portanto, apenas a metade de sua riqueza: ela exprime idéias, é verdade, porém para exprimir sentimentos, imagens, precisa ainda ter ritmo e sons, isto é, uma melodia; eis o que possuía a língua grega e o que falta à nossa. (Ibid., 161)

Em seu *De la Gramatologie*, Jacques Derrida salienta a questão da imitação nos últimos escritos de Rousseau acerca da música, sobretudo o *Essai*, no qual dedicou-lhe oito capítulos. Para o Rousseau do *Essai* não há música antes da linguagem, pois sua origem é a voz e não, propriamente, o som; as paixões arrancaram as primeiras vozes. Derrida explica que essa proposição é essencial no sistema de Rousseau, uma vez que “se a música desperta-se no canto, se ela é inicialmente proferida, *vociferada*, é porque, como toda fala, ela nasce na paixão. Isto é, na transgressão da necessidade pelo desejo e no despertar da piedade pela imaginação” (Derrida, 1973:239). Quando tenta explicar a “degeneração da música”, Rousseau lembra que à medida que a língua alcançava seu aperfeiçoamento, a melodia, necessariamente, perdia algo de sua antiga energia. Com o esquecimento do “começo de tudo”, pôs-se a harmonia no lugar da melodia, ou seja, a ciência do intervalo no lugar do calor do acento:

*Esquecida* a melodia e estando a atenção do músico voltada inteiramente para a harmonia, tudo se dirigiu pouco a pouco para este *novo objeto*; os gêneros, os



modos, as escalas, tudo recebeu uma nova fisionomia: foram as sucessões harmônicas que regularam a marcha das partes. Tendo essa marcha *usurpado o nome* de melodia, não foi possível ignorar, de fato, nessa nova melodia, *os traços de sua mãe*; e tendo nosso sistema musical tornado-se assim, *gradativamente*, puramente harmônico, não é de espantar que o *acento oral* tenha sido *prejudicado* e que a música tenha perdido para nós quase toda a sua *energia*. Eis como o canto se tornou, *gradativamente*, uma arte inteiramente *separada* da fala, da qual extrai sua origem; eis como as harmonias dos sons fizeram *esquecer* as inflexões da voz e como, enfim, limitada ao efeito puramente físico do concurso das vibrações, a música viu-se *privada* dos efeitos morais que produzia quando era *duplamente a voz da natureza*. (Rousseau, 1998:186-7)

Os grifos, sugeridos por Derrida, enfatizam uma determinada subleitura do texto de Rousseau. O autor do *Essai* procuraria aqui relacionar o “novo objeto” com seu devir progressivo a partir do qual produziria, gradativamente, o esquecimento da voz natural. A operação de “substituição” dessa voz é descrita no texto como uma perda de energia. Derrida observa, em especial, o emprego de “duplamente”, que congrega a metáfora da voz da natureza: “é preciso reencontrar o ‘acento oral’ da fala cantada, retomar a posse de nossa própria voz perdida, essa que, proferindo e ouvindo, ouvindo-se-significar uma lei melodiosa, era ‘duplamente a voz da natureza’” (Derrida, 1973:244) – Rousseau estaria de fato convicto de que a essência da arte é a *mimesis*. E se a imitação reduplica a presença, “nas artes vivas, e por excelência no canto, o fora imita o dentro. *É expressivo*. ‘Pinta’ paixões. A metáfora que faz do canto uma pintura não é possível, não pode arrancar a si e arrastar para fora, no espaço, a intimidade de sua virtude, senão sob a autoridade comum do conceito de imitação” (ibid., 248). Assim, imitação e piedade teriam um mesmo fundamento que tem origem no desejo de transportarmo-nos para fora de si – como definiu Derrida, uma espécie de “êxtase metafórico”. E se a arte é imitação, uma expressão da paixão, uma “saída para fora”, estamos diante do estatuto do signo; portanto, a operação da arte só é possível no sistema de uma cultura e a estética passaria então por uma ordem semiótica.

Se o racionalismo insistiu numa extremada centralidade da mente e da razão, que tendia a construir a realidade em termos puramente (ou predominantemente) mentais – e cujo poder analítico só havia sido experimentado no domínio das grandezas –, ao menos desde John Locke, em *Essay on human understanding*, um

pensamento empirista, por sua vez, propagava que não existem conceitos ou idéias sem a mediação dos sentidos, e que por isso a noção de conhecimentos inatos era ilusória: a mente humana é, inicialmente, como uma “tela em branco”. Para o empirismo de Locke – uma significativa referência de toda a filosofia da experiência – a determinação do *objeto* da experiência deve mesmo preceder o exame da função experimental; e a experiência empírica é, pois, a única fonte do conhecimento seguro, constituído somente por idéias cuja validade pode ser verificada pela experiência sensível. Ao propor como fundamento a experiência sensorial e os dados dos sentidos, o empirismo estreitava o âmbito do que é filosoficamente relevante, pois excluía, assim, tudo o que é “mental”, valores humanos entendidos como “estados subjetivos” irrelevantes na apreensão do mundo “real”. Ou seja, o “mundo empírico” consiste apenas de dados sensoriais cuja existência independe da experiência humana, enquanto a consciência consiste de respostas mecânicas a impressões sensórias – uma analítica agora aplicada no plano do *psíquico*.

O empirismo assim pretendia purificar o conhecimento, livrando-o de “distorções subjetivas” inerentes à especulação racionalista. A experiência musical residiria na resposta a um determinado estímulo, uma reação menos lógica que psicológica. As emoções provocadas pelo estímulo musical seriam mediadas pela faculdade da “imaginação”, aqui entendida mais como função do “prazer sensorial” que de uma racionalidade. Essa ênfase no caráter sensorial da música revelava a disposição dos empiristas de acreditar – diferente dos racionalistas que viram a música como experiência intelectual da audição – que o prazer com a música é mais corpóreo que consciente.

Locke contentou-se em evidenciar o que considerou serem as duas fontes autônomas e distintas da vida mental: a sensação e a reflexão. A psicologia do século XVIII, contudo, avançou mais além das posições de seu mestre. Sucessores como David Hume procuraram liquidar o que restava de dualismo, a distinção da experiência “interior” e “exterior”, para reduzir todo o conhecimento humano a uma única fonte. Hume aglutina “sensação” e “reflexão” no termo único *percepção*, expressão com a qual pretende dizer de tudo aquilo que nos é dado, tanto como

“experiência interna” (conteúdo do próprio eu) quanto “experiência externa” (objetos da natureza). Entretanto, se Hume afirmava que a beleza está na mente que contempla, embora não seja da ordem do juízo, e sim de predileções particulares sem conceitualização – o que colocava a música não no domínio do racional, mas do emocional e do sensorial – Alexander Baumgarten, por sua vez, cunhava, em 1750, o termo “estética” – uma ciência da “cognição sensorial” – para designar o estudo que estaria para a atividade artística assim com a lógica para a razão<sup>4</sup>.

Somente a partir da extraordinária influência exercida pelo idealismo kantiano, contudo, é que a estética viria a ser considerada um ramo filosófico essencial. Se sempre existiram relações estreitas entre os problemas da filosofia especulativa e a crítica estética, desde a Renascença, o século XVIII deu outra conotação a essa reciprocidade. A *estética teórica* nasce do esforço de afirmar uma unidade natural entre os dois domínios; procura-se uma correspondência entre o conteúdo da arte e o da filosofia. Mas antes que essa síntese alcançasse sua forma definitiva na obra de Kant, deveria superar os conflitos entre “razão” e “imaginação”, a oposição entre “gênio” e “regras”, a dificuldade de fundamentar o belo numa forma de conhecimento. Ernst Cassirer explica que os numerosos pensadores que participaram do movimento de fundação da estética não tinham, de início, consciência de uma linha determinada, de um problema básico que pouco a pouco, segundo um interesse psicológico, lógico ou ético, vai se configurando:

em face da lógica e da filosofia moral, da física e da psicologia, estabelece-se agora uma nova problemática que, no começo, não se distingue nitidamente delas. Mil vínculos ligam-se ainda a todas essas disciplinas. Entretanto, sem que o pensamento filosófico se esforce verdadeiramente por desfazer esses vínculos, nem por isso deixou de começar a estirá-los aos poucos até conseguir, enfim, se não de fato pelo menos num plano puramente conceptual, rompê-los. Dessa ruptura, desse movimento de libertação intelectual nasce uma disciplina nova, autônoma: a filosofia estética. (Cassirer, 1997:370)

Profundamente associado às idéias de Leibniz – influência recebida indiretamente, através da sistematização empreendida pela escola de Cristian Wolff<sup>5</sup> –, Baumgarten entendeu que já seria lícito afirmar que uma arte é tanto mais proeminente quanto maior for a extensão da aplicação de suas regras e quanto mais sólidas e acuradas estas forem. E adverte que um cuidado deve ser considerado em relação

aos assuntos pensados de modo belo: a verdade, mas a verdade estética enquanto conhecida sensitivamente. Citando do *Ensaio de teodicéia* (1710), de Leibniz, o princípio da contradição e da razão, Baumgarten explica que a representação da verdade metafísica – a verdade lógica – é a harmonia das representações com os objetos, portanto uma verdade objetiva; enquanto que

a verdade subjetiva poderia ser dita como sendo a representação daquilo que é objetivamente verdadeiro no interior de uma determinada alma. (...) Com efeito, desde logo me parece ser evidente que a verdade metafísica, representada numa determinada alma de tal forma que nela provoque a verdade lógica “lato sensu” – ainda chamada de espiritual e subjetiva – ora apresenta-se ao intelecto no mais elevado sentido espiritual, desde que seja distintamente percebida pelo intelecto nos objetos representados, quando também é chamada de verdade lógica “strito sensu”, ora apresenta-se como a verdade estética ao pensamento intuitivo e às faculdades inferiores do conhecimento, tanto excepcional, quanto preponderantemente” (Baumgarten, 1993:121).

Assim, o mesmo Baumgarten que levou a lógica escolástica ao mais alto grau de perfeição formal também tomou consciência de seus “limites” necessários. Em virtude disso, formulou os fundamentos filosóficos da Estética, desenvolvendo-a como disciplina científica a partir da Lógica. A Estética não seria, segundo Baumgarten, uma ciência caso se limitasse apenas ao fornecimento de regras para a produção da obra de arte e as observações psicológicas sobre os seus efeitos. O sentido filosófico de uma ciência está na compreensão daquilo que ela representa na totalidade do saber, na precisão de sua diferença específica. E ele encontra essa diferença ao definir a nova disciplina como teoria da sensibilidade, do “conhecimento sensível”. Porém, o célebre analista não propõe, propriamente, o contra-senso lógico de um conhecimento sensível, portanto confuso e obscuro, mas um conhecimento *do* confuso, *do* obscuro. A ciência não seria “rebaixada” ao domínio da sensibilidade, o sensível é que deve ser “elevado” ao *status* do saber. A questão de Baumgarten é: se o sensível é obscuro, deverá a *forma* pela qual o conhecemos permanecer também obscura? E assim, um Baumgarten “fenomenologista” pôde, enfim, romper, em parte, com as barreiras da metafísica tradicional e realizar as condições necessárias para a constituição de um estudo da sensação como disciplina filosófica: uma ontologia do belo.

## **A idéia da música**

Em sua terceira *Crítica*, dedicada aos juízos estético e teleológico, Kant não se afasta, em essência, de questões centrais de sua filosofia: o papel da mente na construção da realidade humana e o argumento de que os indivíduos percebem dados (objetos) do mundo exterior somente através de categorias que são o trabalho espontâneo de suas mentes. Os objetos da consciência não seriam meros dados sensoriais – ou coisas como “realmente são” –, mas coisas formadas e estruturadas pela nossa atividade cognitiva. A partir disso, procurou demonstrar o equívoco da controvérsia entre um empirismo e um racionalismo dogmáticos, elucidando as limitações tanto de um conhecimento empírico quanto de uma racionalidade “pura”. Kant realiza assim uma surpreendente síntese das perspectivas racionalista e empirista, que ultrapassaria suas diferenças num idealismo “transcendental”.

Os empiristas presumiram que o conhecimento é formado, primariamente, por seus objetos, numa resposta mecânica a um estímulo objetivo – embora não tenham explicado como se dá essa resposta. Ao invés, para Kant os objetos são “adaptados” ao nosso conhecimento, que é fundamentalmente adquirido por atos de imaginação, e estes formam aquilo que é conhecido. A mente requer uma natureza que se apresente compreensível e que responda as perguntas que a mente formula. E uma vez que todo conhecimento é mediado pela mente, a realidade como ela existe “em si” – independentemente – não é cognoscível. Entretanto, a “realidade” não é mera invenção mental. O fato de que não podemos conhecer as coisas como são “em si mesmas” não significa que elas não existem nem torna inválido o conhecimento sobre elas. Segundo Kant, o conhecimento fundado no ato imaginativo não é um conhecimento contaminado, pois é, simplesmente, o único conhecimento que temos. A coisa experimentada é um dado, mas a cognição humana concede a estrutura que a faz significativa. Se sem a atividade mental de categorização o mundo seria caótico, a mente constitui a realidade, mas somente num sentido estritamente limitado: o

mundo não é senão sua representação. Onde, para Kant, o prazer estético dá-se como resultado da congruência entre as duas faculdades cognitivas de imaginação e de entendimento. Para algo se tornar objeto de cognição requer o trabalho de *esquemas* da imaginação pura, elementos mediadores que permitem a aplicação dos conceitos puros (categorias) do entendimento (a razão pura) à experiência, conferindo assim unidade às imagens *apresentadas* pela imaginação.

Na *Kritik der Urteilkraft* (1790), Kant cria com o seu “juízo do belo” um campo cognitivamente válido, comparável aos juízos lógico e ético. Para tanto, teve que relegar radicalmente a sensação e a emoção a um nível secundário, atribuindo às qualidades formais a máxima prioridade. Investigando as perspectivas de particularização do juízo do belo, Kant entende ser sua “qualidade” marcada pelo *desinteresse*, isto é, sua avaliação se dá pelo prazer ou pela repulsão, mas livres de qualquer interesse. Aqui o termo “interesse” é empregado como aquilo que visa a finalidades – objeto das ações práticas da vida humana –, de um modo tal que o juízo estético não é. Opondo-se à crença empirista de que o juízo estético é apenas função do prazer sensorial, Kant procurou distinguir experiência estética de modelo mecânico de resposta a estímulos. Assim, o prazer estético difere do sensorial por ser este último “interessado” na satisfação que seu estímulo proporciona – satisfação que se dissipa tão logo desaparece o estímulo. Trata-se, portanto, de uma experiência com o agradável e não com o belo. Por outro lado, o *desinteresse* também distingue juízo estético de juízo intelectual (lógico). No domínio da razão, a realidade dos objetos é um fundamento e isso torna os juízos lógicos “interessados”.

Uma outra perspectiva do prazer estético kantiano é sua *universalidade*, contudo sem a mediação conceptual. Contrariando a proposição de Hume da estrita subjetividade do juízo de gosto, Kant postula sua validade universal como nos juízos da razão: o belo está “lá fora”. Entretanto, no juízo estético a concordância universal não é regida por normas, é apenas atribuída. O juízo do belo está também baseado, segundo Kant, na *unidade*. O prazer com os objetos estéticos dá-se em virtude de sua “finalidade formal”, em tese um sentido de completação, de fechamento, que não é, evidentemente, característica exclusiva do juízo estético. O belo agrada por

sua forma, de modo subjetivo, e não, objetivo – trata-se de uma satisfação para captar uma forma dada na faculdade da imaginação. Porém, o objeto estético, enquanto finalidade formal subjetiva, não envolve qualquer pensamento acerca da perfeição do objeto. Enfim, para Kant, o prazer sensorial é puramente subjetivo, mas envolve interesse; o prazer estético é igualmente subjetivo, mas desinteressado e reflexivo. O prazer com a utilidade de algo implica ter em mente algum conceito de uso, propósito, fim prático; o belo, ao contrário, simplesmente satisfaz.

Kant liberta a Estética do descaso intelectual, mas com o sacrifício da música, à qual faltaria a integridade formal necessária para o juízo do belo universalmente válido. Ele reconhece a natureza “agradável” da música, mas a atribui à sua capacidade de estimular: muito mais uma questão de prazer sensorial que contemplativo – música, a primordial dentre as “artes do belo jogo das sensações”, ocuparia assim um dos últimos lugares entre os objetos belos para os quais o juízo estético se aplica. Embora pareça, à primeira vista, uma virtude da música (e em especial da música puramente instrumental) sua particular compatibilidade com o critério de *universalidade* – ao prescindir de conceitualização –, Kant vê na efemeridade musical uma dificuldade para a constituição formal, indispensável na experiência estética. A música seria muito ativa, mutável e invasiva para ser algo propriamente desinteressado. As “artes da forma”, ao contrário, exigem um trabalho da imaginação mais congruente com o entendimento; música é mais sensação que intelecto. Por isso, Kant não entendeu música como um fenômeno puramente estético, mas com características “estéticas” distintas.

A concepção musical de Georg W. F. Hegel contrastou fortemente com a idéia kantiana de “arte sensorialmente agradável”. Para ele, o belo que se manifesta nas artes é essencial para a realização da idéia absoluta, para a compreensão do mundo como é absolutamente. Arte é idéia absoluta manifesta aos sentidos; é a mente dada em forma sensível. Por isso, Hegel entende que o valor da arte está em sua capacidade de oferecer tanto uma forma adequada ao conteúdo ideal quanto à abstração desse conteúdo. O valor artístico está assim relacionado com a eficácia da arte em elevar a mente à sua idealidade. Donde as artes de configuração externa (material) mais



clara seriam também as mais modestas nesse propósito; e aquelas que compartilham a interioridade desincorporada da mente, como a música, gozam de maior prestígio na filosofia de Hegel. Enquanto as artes visuais criam presenças externas, objetos concretos espaciais, a música tem a capacidade de suprimir a distância entre quem percebe e aquilo que é percebido. Não consiste, pois, de imagens de coisas externas, mas de um campo de interioridade cujos padrões de tensão e repouso percebidos tornam patente a ascensão dialética da “alma” à liberdade da “idéia” absoluta.

Para Hegel, a música é uma arte do tempo, que ao renunciar à espacialidade e à materialidade livra a consciência das aparências externas e a harmoniza com a interioridade irrestrita da idealidade. Embora toda arte tenha origem na mente, a música seria altamente ideal, uma vez que seus “materiais” são predominantemente mentais e sua experiência mais interior e abstrata. A “vida interior” manifesta-se tanto no conteúdo quanto na forma musical. Para que o interior possa manifestar-se como interioridade subjetiva, os materiais envolvidos não devem ser de natureza permanente, “como se fossem independentes”. Segundo Hegel, “obtem-se assim um modo de expressão e de comunicação, em que a objetividade não entra como forma espacial, dotada de permanência, mas que é realizado com materiais sem resistência e que desaparecem logo após a sua utilização” (1993:493).

Entretanto, é preciso enfatizar que o “interior” referido por Hegel é abstrato, ou seja, o “sentimento” que a música comunica não é do tipo encontrado na experiência cotidiana. A música dirige-se a um “eu destituído de externalidade”, à vida interior e indefinida do sentimento, e não às manifestações particulares deste. A *idéia* não é, para Hegel, friamente, um fenômeno intelectual, puramente analítico. Há mais que o intelecto para a idealidade humana. A consciência não é meramente individual, mas culturalmente coletiva e a música é um importante modo de ser no mundo que alarga nossa humanidade ao desafiar a mente a uma melhor autoconsciência. Enquanto a visão é exterior e analítica, a audição é interior, íntima e sintética. E assim sendo, a música revela verdades sobre o mundo, que não seriam acessíveis por meio de nenhuma outra experiência.



O ponto mais crítico da estética musical de Hegel é que o conceito de interioridade da música, sua qualidade primordial, conduz diretamente às dicotomias interior e exterior, subjetividade e objetividade, material e ideal. Em sua “metafísica da música”, ao fazer emergir a poderosa categoria da *Vontade*, Arthur Schopenhauer opõe-se diametralmente a Hegel. De comum entre eles, somente o privilégio que conferem à música dentre as artes, por ter a capacidade de mediar algo além dela mesma – embora discordem acerca do que vem a ser este “algo”. Porém, ao discutir a questão da subjetividade e de seu paradoxo moderno Schopenhauer diz que é exatamente em sua liberdade, que os indivíduos estão implacavelmente presos. A subjetividade é algo que não podemos chamar de nosso, de vez que a vontade, o *desejo* criou em nós a ilusão da *razão*, e, assim, nos iludimos que os objetivos da razão são os nossos objetivos.

Em sua obra principal, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Schopenhauer começa por um ataque radical ao idealismo kantiano – embora por ele influenciado: o mundo, tal como o conhecemos, não é senão uma representação nossa, portanto não tem realidade “em si”, é uma fantasia da mente. A verdadeira “coisa em si” é a Vontade, uma experiência interior que nos leva ao autoconhecimento. Mas uma vontade de tal forma ligada ao corpo, que toda tendência do desejo traduz-se em ação corporal; o corpo expressa a vontade do modo como é conhecida do exterior, como representação. Contudo, a vontade, como coisa em si, é absolutamente distinta do seu fenômeno. Ela independe de todas as formas fenomenais nas quais penetra para se manifestar, e, por isso, o fenômeno diz respeito à sua *objetividade* e é-lhe estranho.

Para Schopenhauer, as representações de ordem abstrata formam apenas uma classe de representações, que é a dos *conceitos*, privilégio exclusivo do ser humano: “esta faculdade, que ele possui, de formar noções abstratas, e que o distingue do resto dos animais, é aquilo que desde sempre se chamou *razão*” (Schopenhauer, 2001:12). Para ele, Kant foi o único que obscureceu essa concepção da razão. Todavia, Kant teria dado uma preciosa contribuição ao mostrar que o tempo e o espaço – as condições ou formas da experiência – podem não apenas ser pensados de forma abstrata, mas também apreendidos imediatamente “em si mesmos” – enquanto

elementos comuns que são de toda percepção e de toda representação de fenômenos. Essas representações *intuitivas*, segundo Schopenhauer, são uma classe de representações inteiramente distinta dos conceitos: são “esses elementos do tempo e do espaço, tais como os revela a intuição *a priori*, que representam as leis de toda experiência possível” (ibid., 13). Ao contrário, é impossível chegar a um conhecimento intuitivo e evidente da natureza dos conceitos; a única idéia que deles podemos fazer é ela própria abstrata e discursiva. O conceito só tem conteúdo e sentido pela sua relação com a representação intuitiva, sem a qual seria vazio e sem sentido. E se *sentimento* opõe-se naturalmente ao saber (conhecimento abstrato), seu conceito tem um conteúdo absolutamente negativo. Diz simplesmente da existência de algo presente na consciência. Sendo assim, quando falamos de um conhecimento de que temos apenas uma consciência intuitiva, dizemos que o sentimos.

Schopenhauer refutou severamente a identificação arbitrária de Hegel do real com o ideal. A essência da realidade não é, em sua doutrina, ideal ou racional, mas algo puramente irracional: a Vontade, uma força indestrutível universal e unitária da qual tudo que existe é uma manifestação, em algum sentido. Se o mundo existe como Vontade e suas representações, então, em contraste com Hegel, a essência do universo não é a razão (a idéia), mas a Vontade irracional. Ele nega, portanto, às idéias a primazia, enfatizando que o pensamento, o entendimento e a razão sempre respondem à “vontade”. As distinções que ele faz entre “idéia” e “representação” e entre os dois sentidos do termo “vontade” são, entretanto, fundamentais para a sua filosofia. A Vontade (nomênica) se manifesta tanto em forças inorgânicas como a gravidade quanto em seres animados como sua incessante busca pela sobrevivência. É, pois, uma força inconsciente que conduz e determina todas as coisas no universo, aquilo que a física moderna denomina “energia”. Num segundo sentido, a vontade (fenomênica) manifesta-se na experiência humana como desejo, algo que em contraste com a Vontade sempre tem algum objeto e, portanto, acarreta consciência. A Vontade nunca é dada à experiência humana, somente sua *representação* fenomênica.

Haverá um conhecimento especial que se aplica àquilo que no mundo subsiste fora da relação com o fenômeno, àquilo que é conhecido como uma verdade igual

para todos os tempos, enfim às idéias, que constituem a “objetividade imediata e adequada” da vontade? Tal modo de conhecimento, para Schopenhauer, é a arte: o essencial de todos os fenômenos, cuja origem única é o conhecimento das idéias e cujo único fim é a comunicação desse conhecimento. Assim, ele apontou a via estética como solução para conseguirmos algum descanso na busca insaciável do desejo – mas no sentido, é verdade, menos de uma preocupação com a arte que de uma atitude transformadora da realidade. A estética seria uma fuga temporária da prisão da subjetividade: na experiência estética afastamo-nos de todo o desejo e assim somos capazes, por alguns instantes, de acessar os fenômenos tal como são. Essa idéia de rompimento da cadeia teleológica aponta, curiosamente, para um retorno a Kant. Porém, se para Kant a estética trabalha dentro do registro do imaginário – que retira o objeto do mundo das funções práticas e o dota de uma certa autonomia própria do sujeito –, para Schopenhauer a estética se lança para o simbólico, campo no qual se pode aceitar que os objetos “não precisam de nós”.

O intelecto não pode conhecer a Vontade irracional, mas a relação da música com ela é direta e imediata. A música, que vai para além das idéias, é completamente independente do mundo fenomênico; não é, como as outras artes, uma reprodução das idéias, mas uma reprodução da vontade como as próprias idéias. A música seria um meio para a comunicação do incommunicável, para a apresentação da essência mais íntima do universo, que não pode, por definição, ser representada: “é muito difícil apreender o ponto comum do mundo e da música, a relação de imitação ou de reprodução que os une. Sempre se fez música sem se suspeitar disso; contentávamo-nos em compreendê-la imediatamente, sem procurar apreender de uma maneira abstrata a razão dessa inteligibilidade imediata” (ibid., 270). A alternância de padrões de tensão e relaxamento musical seria análoga aos padrões de desejo e satisfação humana, mas o sentido da música nada tem a ver com sentimentos particulares – fenomênicos. A metáfora de Schopenhauer, despida de sua presunção metafísica, nos ensina, enfim, que o “movimento” que ouvimos em música é motivado pela intenção humana, e que mais do que como simples movimento o ouvimos como ação – de seres humanos se comportando. O sentido da música estaria ligado à

essência interior do sentimento, a música apresenta, pois, a *forma* do sentimento, a natureza abstrata do sentimento.

Em suma, a demonstração de Kant da impossibilidade de uma pura racionalidade e de um conhecimento empiricamente puro deu início a uma profunda transformação da filosofia e com ela das concepções de música. Para o idealismo, a mente humana é fundamentalmente estruturadora e formadora para transformar o que quer que seja dado pelos sentidos. Como aquisição da mente, a música deve equivaler a um tipo de conhecimento, e, como observou Wayne Bowman, “o idealismo está preocupado em provar que a música é mais do que um objeto afetando os sentidos ou uma mera questão de diversão e entretenimento. Música é um modo único de cognição ou consciência cujo sentido estende-se além de sua apresentação material” (Bowman, 1998: 127). Donde a música não é nem conhecimento, no sentido conceptual, nem uma experiência puramente sensorial.

### **Uma nova intencionalidade**

Como se depreende, uma fenomenologia já está presente desde a primeira *Crítica* kantiana, uma vez que nela há a investigação do domínio do aparecer, do “fenômeno”, quando do estudo da estrutura do sujeito e das funções do espírito. Kant, no entanto, visa menos ao esclarecimento desse aparecer que à limitação das aspirações do conhecimento, que atingiria apenas o fenômeno, não sendo jamais conhecimento do ser (do absoluto). É com a *Phänomenologie des Geistes* (1807), de Hegel, que o termo assume definitivamente seu lugar na tradição filosófica. Para Hegel o absoluto, se cognoscível, é o Espírito, de modo que a fenomenologia é uma filosofia do absoluto, este que está presente em cada momento da experiência humana.

Entretanto, os trabalhos de Edmund Husserl, que rejeitam a dissociação dos sentidos do ser e do fenômeno, é que foram perpetuados sob a forma de pensamento denominado fenomenologia. E podemos observar que esse esforço filosófico de Husserl tenta dar solução a uma crise que tem no centro o declínio dos sistemas

filosóficos da tradição alemã – tais como os de Hegel ou de Schopenhauer – e o abalo que começava a sofrer o pensamento positivista que sustentava as ciências. Sem pretender fazer uma descrição extensiva da fenomenologia husserliana, entendemos, no entanto, que alguns de seus conceitos principais não devem ser aqui omitidos, uma vez que o presente estudo vai referir, sistematicamente, à terminologia consagrada por Husserl – cuja amplitude tem sido, inclusive, causa de constantes equívocos e dificuldades de entendimento – e às bases do seu método.

Contra a notável influência do que denominou *psicologismo*<sup>6</sup>, cujo âmbito ora se estendia sobre a lógica, a ética e a estética, Husserl propõe um contato direto com as *essências* – sobretudo a partir de suas *Logische Untersuchungen* e do *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, cujo primeiro tomo foi publicado em 1913 (*Ideen I*). De acordo com ele, as leis lógicas não podem se fundamentar no empirismo da Psicologia, uma ciência que não possui a precisão das regras da lógica. Todo empirismo baseia-se no postulado que consiste em afirmar que “a experiência é a única fonte de verdade para todo o conhecimento”. Contudo, a experiência, que somente pode oferecer o singular, não pode trazer ao conhecimento princípios universais.

A Fenomenologia nascia como uma filosofia pós-kantiana, que pretendia restituir ao pensamento filosófico um novo cientificismo que não se interessa, propriamente, pela descrição empírica dos fatos, e sim que pretende ultrapassá-la. Assim, procurou manter um lugar central para a capacidade transformativa da mente, fundando-se na negação da divisão idealística da realidade em subjetivo e objetivo ou em aparente e real. É nessa convicção de que não há diferença fundamental entre o aparente e o real, e na possibilidade do conhecimento puramente objetivo, que se deu o surpreendente contraste com a epistemologia tradicional. Desse modo, a Fenomenologia configurou-se como estudo daquilo que é dado à consciência e sobre o que pensamos e falamos: uma reflexão sobre o conhecimento do conhecimento, que substitui a abordagem empírica do psicologismo – este que opera a redução do conceito a um produto de um ato psicológico. Portanto, entre a especulação metafísica e o raciocínio

das ciências positivas, haveria de existir uma terceira via que nos conduziria ao plano da realidade: ao plano “das coisas mesmas”<sup>7</sup>.

Opondo-se, pois, à afirmação kantiana da inacessibilidade da “coisa em si”, a Fenomenologia sustentou que seu método possibilita o acesso ao essencial das aparências – num nível pré-reflexivo –, revelando as coisas como elas são antes de receberem as interferências distorcivas de hábitos teóricos e categorias pré-estabelecidas. Husserl tentou estabelecer um método de pergunta que evitaria reduzir a filosofia à psicologia ou à lógica. Para ele, não há porque se surpreender com o deslocamento do plano lógico para o plano natural, uma vez que um e outro são *mundanos*: o objeto é, em geral, tanto coisa como conceito. *Objeto* não é, simplesmente, *coisa*, mas é a coisa enquanto está presente à consciência: tudo aquilo que constitui resultado de um ato de consciência e, portanto, pode ser real, ideal, fantástico, entre outros. *Fenômeno* é a realidade manifesta do objeto, o aspecto aparente do objeto na consciência: é a aparência, o dado à presença na mente. (Há objetos que existem como pensamento e como imagem; outros, somente como pensamento, pois lhes falta a imagem.) Todo o fenômeno e somente o fenômeno se pode dizer. O *logos* – o pensamento racional – penetra o fenômeno e só se expõe no fenômeno: essa é a condição de possibilidade de uma fenomenologia. O fenômeno, portanto, deve ter o pensamento como lastro; deve ser *logos* e fenômeno, ao mesmo tempo.

A *atitude natural* possui uma tese revelada na segunda seção do *Ideen I*, na qual Husserl diz que temos consciência de um mundo estendido sem fim, no espaço e no tempo:

Tenho consciência dele quer dizer, antes de tudo: o encontro diante de mim imediata e intuitivamente, o experimento. Mediante a vista, o tato, o ouvido, etc., nos diversos modos da percepção sensível estão as coisas corpóreas, em alguma distribuição espacial, *simplesmente aí para mim*, “*presentes*” em sentido literal ou figurado, quer eu fixe a atenção especialmente nelas, ocupando-me em considerá-las, pensá-las, senti-las, querê-las ou não. (...) Para mim, os objetos reais estão aí, como objetos determinados, mais ou menos conhecidos, ligados aos realmente percebidos, sem serem eles mesmos percebidos, nem sequer intuitivamente presentes. (...) Mas o conjunto dos objetos co-presentes à intuição, de maneira clara ou obscura, distinta ou confusa, que constitui o campo real de percepção não esgota o mundo que para mim está “presente” de modo consciente, em cada momento em que estou desperto. Esse mundo estende-se, ao contrário, segundo uma ordem fixa do ser, até o infinito. O mundo realmente percebido, o mais ou menos claramente co-presente e determi-

nado (até certo ponto, ao menos) está em certo sentido atravessado, em certo sentido rodeado por um horizonte obscuramente consciente de realidade indeterminada. (...)Esse mundo está persistentemente para mim “presente”, eu mesmo sou membro dele, mas não está para mim aí como um mero mundo de coisas, e sim do mesmo caráter imediato, como um mundo de valores e bens, um mundo prático. (1992:64-6)

A Fenomenologia não se orienta pelos fatos, mas pela realidade da consciência, para os objetos enquanto intencionados *pela e na* consciência, esta que é alcançada por uma *intuição*, antes de todo juízo: as *essências ideais* ou fenômenos. A essência é o conceito universal que se verifica, invariavelmente, em indivíduos distintos. Ou seja, quando o sujeito entra em relação com o objeto, realiza o processo de *redução* até alcançar as essências – ou vivências. Esse ato de pensamento do sujeito (o *cogito* cartesiano) não pode estar separado do objeto pensado (*cogitatum*), pois todo estado de consciência visa a algo. Por conseguinte, as vivências denominam-se *intencionais* e são imanentes à consciência. Em outras palavras, todas as realidades deveriam ser tratadas por nós como “fenômenos puros”; e para obtermos *certezas*, deveríamos *reduzir* o mundo exterior aos limites de nossa consciência – uma “redução fenomenológica” prega, portanto, a exclusão de tudo aquilo que não seja imanente à consciência, ao “sujeito transcendental”.

Além disso, as essências encontram-se *dentro* da realidade e são apreendidas pela intuição. A Fenomenologia visa a penetrar na essência, no *eidos* das coisas. A essência não é, pois, a coisa, mas somente o ser da coisa. E há tantas essências quantas significações puderem ser produzidas pela consciência, ou seja, tantas quantos objetos podem se dar nossa percepção, nossa imaginação, nossa memória.

A *idéia* de fenomenologia, guardando as distinções e particularidades, foi sempre uma constante da filosofia alemã, desde o racionalismo seiscentista. Entretanto, o redescobrimento da *intencionalidade* de todo fato psicológico, isto é, de que nele há sempre uma referência à outra coisa, a um conteúdo que não é ele, deve-se à psicologia de Franz Brentano, de fins do século XIX (consciência é sempre “consciência de alguma coisa”)<sup>8</sup>. É nesse período que se define melhor a diferença entre o processo psicológico de pensar e a *idéia* que se pensa. Para Husserl, que distingue as ciências



empíricas (de fatos) das ciências eidéticas (de essências), a Fenomenologia é, entre outras coisas: *ciência teórica*, pois apoiada em fundamentos absolutos; *ciência das significações*, estas que fazem os objetos existirem (mas não que estejam *nos* objetos, são produzidas pela imaginação que dá o objeto numa imagem); *ciência intuitiva*, pois visa à apreensão das essências das coisas; *ciência da subjetividade*, em virtude da análise da consciência dirigir-se ao *eu*, o sujeito das intencionalidades (mas não parte do eu individual, e sim das próprias coisas).

Se a abstração intelectual busca interpretar sobrepondo à particularidade a generalidade conceptual, a Fenomenologia procura respeitar a particularidade do “dado”, entendendo a realidade humana como algo mais complexo do que a teoria abstrata, inerentemente reducionista, pode comunicar. A idéia de intencionalidade ou direcionalidade da experiência consciente determina, portanto, uma condição muito diferente de uma mera subjetividade para os “estados conscientes”, rompendo assim, definitivamente, com a noção cartesiana da divisão da realidade em sujeito e objeto, uma consciência *diante* do mundo e não *no* mundo – a oposição abstrata “objeto e sujeito” deixa de definir o mundo. O mundo é um sistema de significações e todo *ser* é sentido, este que surge somente no humano e sem o qual não há mundo.

O método fenomenológico (eidético descritivo) propõe-se, portanto, a funcionar como uma crítica do conhecimento e a descrever as estruturas essenciais da experiência “universal”, estruturando uma base para todo o conhecimento. Suas três fases seriam a *Intuição*, a *Redução* e a *Ideação*. A primeira diz do ato de consciência pelo qual o fenômeno está presente na consciência, ou seja, a intuição atua no imediatamente dado. Todavia, a Fenomenologia estende o conceito de *experiência* além dos limites do empírico, pois seu objeto é a intuição das essências. Na Redução, isola-se o objeto de tudo aquilo que não lhe é próprio, isto é, separam-se as essências da realidade empírica: suspende-se, pois, o juízo sobre o mundo. Trata-se da célebre expressão husserliana “pôr entre parênteses” – a realização da *epoché* fenomenológica – o mundo em geral (tanto o empírico quanto o ideal), sem que este seja, contudo, suprimido. Essa operação redutora consiste em “dispensar uma cultura, uma história”, e isso eleva todo o saber a um “não saber” radical. Em outras palavras, desune-se o



fato, que serve de objeto, de toda a realidade exterior, restando o *conteúdo da consciência*: o *objeto* intencional, o *sentido* intencional do ato de consciência e a *essência* intencional. O ato pelo qual conhecemos a essência universal a que pertence o objeto existente, o ato de significação desse objeto – enfim, a *intuição eidética* – chama-se Ideação.

Husserl reconduz a subjetividade ao centro da discussão como fonte e origem de todo significado, e anteviu um método não somente capaz de tratar do conteúdo da mente, mas da forma da consciência: alcançam-se as “puras aparências” por meio do ato de *suspensão* de todas as pressuposições – o que envolve uma abstenção temporária de juízos, a fim de permitir a atenção total aos objetos e processos de consciência como eles existem. Desse modo, o tempo vivido, por exemplo, consistiria de uma sucessão infinita de momentos presentes, de “agoras”, mais do que de passado, presente e futuro. Fenomenologicamente, tempo é sempre “agora”; passado e futuro existem apenas na abstração reflexiva.

A redução husserliana é, de fato, possibilitada pela intencionalidade que, por sua vez, não é apenas um dado psicológico. A *epoché* revela o objeto enquanto visado: o fenômeno. Se retirarmos da consciência aquilo de que é consciência, a consciência não pode ser pensada. Em sua análise do pensamento fenomenológico, Jean-François Lyotard salienta que é devido ao caráter intencional da consciência que se pode efetuar a redução sem suprimir o que é reduzido: “reduzir é, no fundo, transformar todo o dado em face-a-face, em fenômeno, e revelar assim os caracteres essenciais do Eu: fundamento radical ou absoluto, fonte de toda a significação ou potência constituinte, nexos de intencionalidade com o objeto” (1999:33).

O trabalho da fenomenologia é analisar as vivências intencionais da consciência, a fim de perceber como se produz o sentido do fenômeno, o sentido do mundo. Segundo Husserl, a estrutura da vivência comporta elementos reais e irrealis. Um primeiro elemento real é a *abertura* da consciência para o objeto – seja uma percepção, uma imaginação, uma ideação, uma memória. Outro componente real é a *matéria*, isto é, o conjunto de sensações, composto em uma *forma* percebida. Mas do “lado-objeto” da consciência, seu *noema* ou correlato, há um componente “irreal”, pois o

objeto percebido, cujos componentes estão todos na consciência, não está ele próprio na consciência. O objeto percebido não existe senão enquanto percebido, enquanto unidade ideal de todos os momentos sensíveis, de todas as significações sempre relativizadas ao longo da experiência do objeto. O noema de Husserl é a descrição dos diversos modos de como o objeto se mostra quando é intencionado; é o aspecto objetivo da experiência vivida: “todo noema tem um ‘conteúdo’, a saber, seu ‘sentido’, e se refere a ele como ‘seu’ *objeto*. (...) A vivência intencional tem assim uma ‘referência a um objeto’ (Husserl, 1992:308-9). No entanto, o objeto não se dá na consciência isoladamente, mas num complexo de predicados a partir dos quais se tem consciência do objeto: seus *caracteres noemáticos*. Em virtude de o objeto (o mundo, enfim) depender dessas estruturas, Husserl propôs que é ele *constituído* e que a Fenomenologia é o estudo da constituição do mundo na consciência.

Se Descartes via a mente como uma consciência subjetiva que contém idéias correspondentes ao que há no mundo – uma mente representando o mundo –, de certa forma sua visão alcançou a culminância, como discutimos, em Brentano com a retomada da *intencionalidade*. Ao desenvolver seus procedimentos de exame da estrutura da intencionalidade – a estrutura da própria experiência –, Husserl, todavia, não fez qualquer referência ao mundo factual e empírico. Sua fenomenologia manteve-se num âmbito puramente interno dos conteúdos intencionais da mente, isto é, sem reconduzi-los àquilo a que se referiam no mundo. O interesse pela experiência e pelas “coisas em si” manteve-se, reconhecidamente, num plano puramente *teórico*, faltando a essa fenomenologia um viés *pragmático*. Apesar da Fenomenologia ter sido – e é ainda – a filosofia da experiência humana, ainda é filosofia como reflexão teórica sobre as estruturas essenciais do pensamento. Assumindo que tais estruturas são inteiramente mentais e acessíveis à consciência num ato de introspecção abstrata filosófica, Husserl teve grande dificuldade de gerar o mundo intersubjetivo da experiência humana. Embora afirmasse fazer uma filosofia da experiência, de certo modo estava ignorando o aspecto consensual e incorporado da experiência – sobretudo na fase inicial de seu empreendimento. A partir disso, alguns de seus mais célebres desdobramentos voltaram-se para a descrição da existência humana

situada no seu “aqui e agora”, a partir de sua “facticidade”: a relação entre corpo e experiência. E se não é possível compreender o que é o mundo sem ao mesmo tempo compreender o que é a existência humana, volta-se para a descrição da existência do outro e do mundo – a descrição de como na troca de conhecimentos (representações que o sujeito se faz dos objetos) e de experiência prática descobre-se o mundo do outro.

### **A mente incorporada**

O sentido musical, divergindo das pretensões metafísicas, é indissociavelmente perceptivo; não se desvincula de suas presenças sonoras. A superfície musical percebida, o sentido *incorporado*, não encontra substituto na análise ou na abstração. Por essa razão, o programa fenomenológico de Maurice Merleau-Ponty tornou-se um ponto de partida natural para uma fenomenologia da arte e, em especial, da música, na medida em que não atribui aos sentidos musicais menos consistência devido à sua intraduzível corporeidade; afinal, todo o conhecimento repousa num mesmo fundamento corpóreo e perceptivo. Dessa forma, para a fenomenologia da arte a obra – especificamente seu *texto*<sup>9</sup> – deve ser reduzida à condição de “materialização da consciência” de seu autor, assim manifestada. Essa abordagem resiste, por exemplo, a explicar o que a música é ou o que simboliza, dedicando-se, ao invés, a descrever como é ouvida, como é experimentada. Ou seja, trata-se de uma espécie de “psicologia descritiva” da música. A promessa da fenomenologia aplicada à música, por conseguinte, é o auxílio na suspensão das tendências a ouvirmos certos tipos e categorias, com isso objetivando a experiência com a natureza sonora essencial.

Embora Merleau-Ponty não tenha se dedicado diretamente a uma fenomenologia musical, seu empreendimento fenomenológico gerou um terreno fértil para o exame das qualidades sensíveis da música e da sua relação com o conhecimento. Duas de suas teses são especialmente importantes nesse sentido: a instituição de uma teoria do conhecimento fundada menos no pensamento que na experiência perceptiva e o

conceito do *corpo* como nosso instrumento de comprometimento com o mundo. Uma vez que o conhecimento é mediado pelo corpo, é situado e carrega as impressões indeléveis desse corpo, o que dificultaria sua consideração como conhecimento predominantemente abstrato e cerebral, que se opõe à sensibilidade.

Esse esforço para atribuir *status* epistemológico à experiência perceptiva não deve ser confundido, todavia, com a pretensão empirista de que o conhecimento tem por base a experiência sensível. Para os empiristas, há uma distinção entre o sentir e o que é sentido, entre a sensação e a sua causa objetiva. A fenomenologia de Merleau-Ponty sustenta a idéia de uma construção conjunta do ato de sentir com aquilo que é sentido, numa relação recíproca entre o sujeito que percebe e aquilo que é percebido. Isso nega a neutralidade da percepção, que passa a ser fortemente determinada pelo que é percebido. Desaparece a separação entre a consciência e aquilo de que ela é consciente. Aqui não há divisor entre o fenômeno e a “coisa em si”, entre o percebido e o conhecido:

A partir do momento em que há consciência, e para que haja consciência, é preciso que exista um algo do qual ela seja consciência, um objeto intencional, e ela só pode dirigir-se a este objeto enquanto se “irrealiza” e se lança nele, enquanto está inteira nesta referência a... algo, enquanto é um puro ato de significação. (Merleau-Ponty, 1996:172)

Enfim, para Merleau-Ponty, se um ser perde sua condição de produzir significação – de ser um “tecido de intenções” –, passa à condição de coisa, que é aquilo que não conhece a si e o mundo, aquilo que não é “para si”. Trata-se, pois, de uma filosofia transcendental que coloca em suspenso as afirmações da *atitude natural*, para então compreendê-las: as coisas são como aparecem, “o mundo já está sempre ‘ali’, antes da reflexão, como uma presença inalienável” (ibid., 1). A razão não seria, portanto, somente uma questão de consciência ou de reflexão abstrata, e sim fundada num domínio pré-racional, pré-reflexivo e pré-objetivo, ou seja, o mundo vivido pelo corpo, a experiência corpórea. Assim sendo, se todo conhecimento é uma aquisição pessoal, a objetividade pura é inteiramente impossível.

Merleau-Ponty afirma que os objetos são inteiramente constituídos no ato de percepção e, portanto, não requerem qualquer contribuição de um intelecto “desincorporado”. Sendo sempre ligada ao corpo, a percepção é perspectiva e parcial, está sempre espacialmente situada: é percepção de algum lugar, pois nunca percebemos de todos os lugares ao mesmo tempo – isto é, de lugar nenhum. Perceber algo é viver *nele*, é manter-se ligado a ele; pensar algo é mantê-lo à distância, é manter-se separado dele. Se a Fenomenologia discute, com frequência, os prejuízos clássicos causados pelo empirismo, mostra também sua antítese ao intelectualismo:

Um e outro tomam por objeto de análise o mundo objetivo, que não é primeiro nem segundo o tempo nem segundo seu sentido; um e outro são incapazes de exprimir a maneira particular pela qual a consciência perceptiva constitui seu objeto. Ambos guardam distância a respeito da percepção, em lugar de aderir a ela. (Ibid., 53)

Ao propor a descoberta da estrutura da percepção pela reflexão, o intelectualismo desenvolve a noção de *juízo* que é freqüentemente tratado como *aquilo que falta à sensação para tornar possível uma percepção*. Isto é, a sensação deixa de ser elemento real da consciência e o sujeito da percepção é ignorado. Na fenomenologia de Merleau-Ponty, ao contrário, a percepção é sempre corpórea, de modo que o corpo está sempre *saturado com seu objeto* ao percebê-lo, e isso contradiz qualquer distinção entre o ato perceptivo e seu objeto: “ela não se apresenta como um acontecimento no mundo ao qual se possa aplicar, por exemplo, a categoria de causalidade, mas a cada momento como uma re-criação ou uma re-constituição do mundo” (ibid., 279).

Donde emerge o aparente paradoxo de as coisas serem constituídas completamente, mas serem somente parcialmente reveladas na percepção. Segundo Merleau-Ponty, a explicação para isso é que a aparência de qualquer perfil particular do objeto é dependente do *esquema*. A percepção não consiste da apreensão de um simples perfil, mas é sempre acompanhada pela consciência de outros perfis potenciais implícitos no esquema operativo. E é por isso que a percepção sempre transcende a particularidade de uma dada perspectiva na direção de seu objeto. O que o ato de percepção acrescenta à simples sensação, então, é um sentido de profundidade, um reconhecimento de que seu objeto sempre consiste de mais do que apenas esta única

apresentação. E a percepção carrega consigo o sentido de inexauribilidade de modos, em que seus objetos podem se nos apresentar.

Toda sensação é sensação de algo, caso contrário seria um nada de sensação; e *coisas* só se dão num conjunto de impressões coordenado pelo espaço. Todos os sentidos devem ser, portanto, espaciais, se nos dão acesso a uma forma do ser, ou seja, se são sentidos. E os sentidos comunicam-se entre si, abrindo-se à estrutura da coisa. A música não está no espaço visível, todavia, como ensina Merleau-Ponty, ela o desloca:

Os dois espaços só se distinguem sobre o fundo de um mundo comum, e só podem entrar em rivalidade porque ambos têm a mesma pretensão ao ser total. Eles se unem no momento mesmo em que se opõem. (...)A experiência sensorial é instável e é estranha à percepção natural que se faz com todo o nosso corpo ao mesmo tempo e abre-se a um mundo intersensorial. (Ibid., 304)

O conhecimento humano está profundamente vinculado à experiência perceptiva-corpórea que constitui seu fundamento “pré-racional”. Uma consciência pura, não-corpórea, capaz, simultaneamente, de todos os pontos de vista é, em todo caso, sem ponto de vista. Quando o pensamento separa qualidades como cor, textura, forma, o objeto perceptivamente constituído é inevitavelmente reduzido a algo de natureza essencialmente diferente, pois uma coisa só tem esta cor, porque tem também esta forma, estas propriedades táteis, esta ressonância, este odor. Um objeto perceptivo é, enfim, uma integração única promovida não por um sujeito espectador de um mundo objetivo, mas por um participante indispensável na criação de um mundo dinâmico, sempre recriado.

O posicionamento de Merleau-Ponty tem direta e indiretamente incontestáveis implicações para a estética fenomenológica e, especificamente, para filosofia da música. Ao aceitar a sua noção básica de que a presença física da música é algo experimentado corporalmente – e, portanto, de modo pré-reflexivo –, Mikel Dufrenne deu início à elaboração de um estatuto do objeto estético musical – matéria que viria, contudo, representar somente uma pequena parte de sua estética fenomenológica. Sua filiação à corrente francesa da Fenomenologia deve-se às divergências

com a direção idealista do pensamento de Husserl, preferindo, portanto, salientar os aspectos existenciais da descrição fenomenológica. Em sua *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953), obra que o projetou no cenário internacional, Dufrenne observa que a experiência estética não pode ser um fenômeno puramente contemplativo, uma vez que seu objeto é algo sensorial que assim se realiza apenas na percepção.

Dufrenne destaca a relevância da experiência perceptiva no âmbito fenomenológico, afirmando que melhor do que qualquer outra forma de organização da consciência é a essa experiência que caberia expressar aquilo que de mais essencial se poderia destacar na intencionalidade. Haveria duas formas distinguíveis de experiência perceptiva: a *comum* e a *estética*. O íntimo vínculo da percepção comum com os processos imaginativos e intelectuais (reflexivos) tem como consequência sua impureza, contaminada que é por serem vividas como meros estágios preparatórios da práxis: percebe-se e, em seguida, age-se. O ato perceptivo comum dirige-se para o recolhimento de informações sobre o objeto, à medida que o assimilamos contextualmente. Por sua vez conceitualizada, por Dufrenne, como *real*, no sentido da pureza do ato perceptivo, a percepção estética é só percepção: uma forma privilegiada de apreensão de uma presença. A partir dela não se visa à práxis – estamos aqui diante do desinteresse kantiano de confrontação com o objeto –, cumprindo, pois, a própria *redução fenomenológica*. E quanto ao *status* do objeto estético, este só se realiza por força da presença de quem o atualiza. A percepção estética esgota a aparência para identificar o *aparecer* com o ser.

Em sua discussão acerca dos valores estéticos – em artigo de *Estética e filosofia* –, Dufrenne diz que ao se procurar, o artista procura aquilo que pode encontrar no mundo:

Mas é necessário, ainda, criar a obra na qual o valor se deponha e o mundo revele um dos seus sentidos sob a forma de uma qualidade afetiva. Ora, o próprio da arte é que o sentido nela está totalmente engajado no sensível; e o sensível, longe de se enfraquecer e apagar ao entregar o sentido, exalta-se e brilha. (...) O artista não quer inventar um valor, ele quer fazer uma obra. Como o sentido na obra de arte está totalmente imanente ao sensível, assim a invenção do sentido, no artista, é totalmente imanente à manipulação do sensível, a espiritualidade totalmente imanente à tecnicidade. (...) o espectador também é necessário para o advento dos valores estéticos: é ele quem separa o estético do religioso, do mágico ou do utilitário,

quem apreende o valor em sua pureza e que no museu imaginário, compõe o cosmos sempre inacabado. (Dufrenne, 2002:57-9)

Haveria uma exigência de valor na vida e o valor não é somente o que se procura, mas o que é encontrado: o valor é ser. O objeto estético é a obra de arte enquanto percebida esteticamente. Se o objeto for apenas ele mesmo, confirmando sua vocação estética, será então um objeto de valor.

Segundo Dufrenne, a percepção estética é a percepção real. Ela só quer ser percepção, não aceitando o convite da imaginação ou da inteligência que procura reduzir o objeto a determinações conceituais. Enquanto a percepção comum busca uma “verdade *sobre* o objeto, que eventualmente dá um arrimo à *praxis*, e a procura *em torno* do objeto, nas relações que o unem aos outros objetos, a percepção estética procura a verdade *do* objeto, assim como ele é dado imediatamente no sensível” (ibid., 80). Dufrenne sustenta, então, que a experiência estética realiza a redução fenomenológica no instante em que é pura: o único mundo que ainda está presente no sujeito é o mundo do objeto estético, imanente à aparência.

Essa proximidade do sujeito e do objeto vivida na experiência estética implica, no entanto, um distanciamento da idéia de sujeito transcendental. Para que o comércio do sujeito com o percebido se constitua é necessário um poder de estar em ligação com o objeto, e tal é a função do corpo:

os sentidos não são, primordialmente, aparelhos destinados a captar uma imagem do mundo nem meios para o sujeito ser sensível ao objeto ou para harmonizar-se com ele como se harmonizam dois instrumentos musicais; o que o corpo compreende, isto é, experimenta e toma a seus cuidados é, de algum modo, a intenção mesma que está na coisa, sua “única maneira de existir”, como diz Merleau-Ponty. O sujeito como corpo não é um evento ou uma parte do mundo, uma coisa entre as coisas; ele conduz o mundo em si como o mundo o conduz, ele conhece o mundo no ato pelo qual ele é corpo e o mundo se conhece nele. E esse pacto da intencionalidade vital só é rompido quando a dialética da percepção leva à representação, na qual o sujeito toma consciência de sua relação ao objeto, quando põe em questão a aparência e distingue o percebido do real. (Ibid., 85)

É, porém, na experiência estética que esse pacto se renova. A intencionalidade, portanto, põe o indivíduo e o mundo na mesma categoria. Conota uma comunicação fundada numa comunidade. E a experiência estética não é a experiência da presença,



é a experiência da realidade de um objeto que exige que nele estejamos presentes para ser.

Para a estética fenomenológica de Dufrenne, coisas como música não ocorrem no espaço e no tempo: espaço e tempo é que ocorrem na música, sendo-lhe internos e fazendo dela um “quase sujeito” suscetível de um mundo que ela mesma expressa. E essa quase subjetividade seria então a característica definitiva da experiência estética musical. Não obstante valer-se, por vezes, de construtos dualísticos – esquema cognitivo versus presença física, materialidade objetiva versus sensibilidade estética –, quebrando assim a indissolubilidade do vínculo entre a consciência e seus objetos, princípio fundamental da Fenomenologia, Dufrenne tem nessa sua noção de música como “quase sujeito” uma importante indicação para a dimensão da experiência musical vivida, sobre a qual outros fenomenologistas puderam avançar.

O programa de pesquisa fundado por Merleau-Ponty também inspirou e orientou grande parte das linhas de trabalho das novas ciências da mente. No contexto das ciências cognitivas contemporâneas – uma nova matriz interdisciplinar de fronteiras ainda tênues, fundada em torno dos anos 1970 –, reconhece-se na *incorporação* do conhecimento, da cognição e da experiência um sentido duplo para “corpo”: como estrutura experiencial vivida e como contexto dos mecanismos cognitivos. Por corpo passa-se a entender então algo que é tanto “externo” quanto “interno”, tanto “biológico” quanto “fenomenológico” – lados da incorporação, que não são, evidentemente, opostos. Estamos num mundo inseparável de nós, mas um mundo que nós mesmos projetamos. Está em jogo a tese central da fragmentação do sujeito cognoscente – o *self* –, que vem sendo apresentada por vários filósofos, pela psicologia e pelas ciências sociais desde Nietzsche, desafiando assim a concepção tradicional do sujeito como centro do conhecimento, da cognição e da ação.

De fato, o corpo humano e as estruturas da imaginação e do entendimento que emergem de nossa experiência incorporada foram negligenciados na tradição idealista sob a alegação de que introduzem elementos subjetivos irrelevantes na reflexão acerca da natureza objetiva do sentido. Nessa tradição, como já discutimos, a razão é algo abstrato e transcendente, portanto desligada de qualquer aspecto corporal do

entendimento humano; o sentido é uma relação entre as representações simbólicas e a realidade objetiva, sendo sempre proposicional; e os conceitos são “desincorporados”, no sentido de que não estão ligados à mente particular que os experimenta – do modo como as imagens estão. No contexto cognitivo contemporâneo, ao contrário, “corpo” é entendido como um termo genérico para a origem das estruturas imaginativas do *entendimento*, e esse entendimento humano incorporado é algo indispensável para a formação do sentido e da racionalidade. O “entendimento” é considerado, pois, algo composto pelas estruturas imaginativas que surgem de nossa experiência enquanto organismos corpóreos que interagem com um meio. Tudo isso fundado na ampliação do termo “experiência”, que passa a ser entendido num sentido que inclui as dimensões perceptivas, motoras, emocionais, históricas, sociais e lingüísticas: tudo aquilo que nos faz humanos.

Entendendo que a ciência tem uma existência fora da teoria, muitos cientistas cognitivos têm proposto um movimento de volta à experiência, ou seja, discutir o conhecimento como algo que depende de nossa incorporação: de estarmos em um mundo inseparável de nossos corpos, de nossa linguagem e de nossa história social – embora vários segmentos da filosofia ligada às ciências cognitivas continuem a resistir à noção de cognição como compreensão incorporada e à orientação “não-objetivista”. Uma mudança radical em nosso entendimento da razão – que tem sido tomada em toda a tradição como característica definidora dos seres humanos –, enquanto resultado da pesquisa empírica, é uma mudança radical também em nosso entendimento de nós mesmos. George Lakoff e Mark Johnson discutiram os parâmetros desse novo entendimento da razão e os reuniram da seguinte forma:

A razão não é desincorporada, como a tradição largamente afirmou, mas surge da natureza de nossos cérebros, corpos e experiências corporais. (...) Os mesmos mecanismos neuronais e cognitivos que nos permite perceber e nos mover por toda a parte também cria nossos sistemas conceptuais e modos de razão. (...) A razão é evolutiva (...), não é uma essência que nos separa de outros animais; antes, colocamos num continuum com eles. A razão não é “universal” no sentido transcendente; isto é, não é parte da estrutura do universo. É universal, entretanto, na medida em que é compartilhada universalmente por todos os seres humanos. (...) A razão não é completamente consciente, mas em grande parte inconsciente. Não é puramente literal, mas altamente metafórica e imaginativa. Não é isenta de paixão, mas emocionalmente comprometida. (Lakoff e Johnson, 1999:4)

A ciência cognitiva assim entendida é, pois, uma disciplina que estuda os sistemas conceptuais. A partir de seu advento, descobrimos, antes de tudo, que a maior parte do nosso pensamento é inconsciente, no sentido que opera “abaixo” do nível da consciência cognitiva e é a esta inacessível. Os cientistas cognitivos têm mostrado experimentalmente que para entender operamos formas incrivelmente complexas de pensamento automaticamente e sem qualquer esforço aparente.

O termo *cognitivo* é aqui empregado para qualquer tipo de operação mental ou estrutura que pode ser estudada em termos precisos. E grande parte dessas estruturas é inconsciente: não podemos ser conscientes de cada processo neuronal envolvido no complexo processamento que dá origem à consciência da experiência auditiva, por exemplo. Todos os aspectos do pensamento e da linguagem, sejam eles conscientes ou inconscientes, são cognitivos, assim como também têm sido estudados sob uma perspectiva cognitiva a imagem mental, as emoções e as operações motoras. A ciência cognitiva retoma o problema mais radical da filosofia: o que é real e, se possível, como podemos conhecê-lo. Nesse novo contexto, o sentido do que é real depende decisivamente de nossos corpos e especialmente de nosso aparelho sensório-motor e das estruturas de nossos cérebros que têm sido formadas pela evolução e pela experiência. A questão central aqui é o que se pode chamar de *cognição experientialista*. O termo “experiential” tem sentido amplo, incluindo experiências sensório-motoras, emocionais, sociais, além de incluir as capacidades inatas que formam tais experiências. A experiência é, portanto, a força *motivadora* do que é significativo no pensamento humano – e isso remete à “experiência interior” de Schopenhauer, uma *vontade* radicalmente ligada ao corpo e na ação corporal traduzida; os conceitos só têm conteúdo e sentido pela sua relação com a *representação intuitiva* da experiência.

Uma das conseqüências de como nossas mentes são incorporadas é a *categorização*. Todo organismo vivo categoriza em função de seu aparato sensório, de suas habilidades motoras e do modo como aciona as coisas no mundo. Por conseguinte, categorizamos simplesmente por termos os corpos e os cérebros que temos e por interagirmos no mundo do modo como interagimos. Dizer que as nossas categorias

são formadas em virtude da nossa incorporação é dizer que as categorias que formamos são parte de nossa experiência. Reduzimos a enorme quantidade de informação que vem do meio, selecionando-a por relevância. O mecanismo básico de percepção e de memória semântica que denominamos “categorização” inclui, pois, a habilidade para: (a) agrupar características e assim diferenciar objetos, eventos ou qualidades; e (b) fazer equivalências e associações desses objetos, eventos e qualidades em uma *categoria*.

A categorização não é, portanto, um processo puramente intelectual, que ocorre após o fato da experiência. Somente uma pequena percentagem de nossas categorias é formada por atos conscientes de categorização; a maior parte é espontânea e inconscientemente formada como resultado da nossa ação experiencial no mundo. Quando pensamos, formamos deliberadamente novas categorias, mas nossas categorias inconscientes inserem-se, automaticamente, nesse processo. As categorias formam a conexão entre a percepção e o pensamento, criam uma forma na qual a experiência pode ser estruturada. Um *conceito* incorporado é uma estrutura neuronal que faz parte do sistema sensorio-motor dos nossos cérebros e que nos permite fazer a maior parte das inferências conceptuais.

A opção que fazemos pelo viés da pesquisa cognitiva como principal referência metodológica do presente trabalho demonstra a assunção de que a música é uma competência cerebral e corporal. O corpo que experimenta música não é somente um corpo que ouve, mas o centro corporal que integra toda essa experiência. Os padrões de fluxo e refluxo, de tensão e distensão são estruturas experienciais da música aprendidas pelo corpo e reconhecidas em outras experiências incorporadas, similarmente estruturadas. Essa base corpórea do sentido musical pode nos oferecer, por exemplo, a explicação de como as emoções – que não são meras associações extramusicais – integram a experiência musical. A semântica cognitiva e, particularmente, a descrição de Johnson das *estruturas abstratas de imagem* na memória – pelas quais formamos o sentido de nossos mundos – permitem-nos vislumbrar novas perspectivas para o estudo do sentido musical. Se a experiência é a fonte daquelas estruturas e se a experiência humana é fundamentalmente social, nossas experiências

compartilhadas são cruciais para o sentido musical e para a sua comunicação: música é uma forma de *discurso social*.

A característica particular da música, que faz uma relação especial com o inconsciente parecer possível, é sua capacidade de burlar o mundo externo dos objetos: uma espécie de campo destituído de referência a objetos reais e que prescinde, em algum grau, de linguagem. Talvez sua maior “pureza expressiva” libere a música de associações mais fundadas nos objetos do pensamento. A música representaria assim uma fonte mais profunda de ação do inconsciente, já que mais livre das determinações restritivas da linguagem. No presente trabalho, entendemos música não simplesmente como fato ou coisa no mundo, mas como sentido constituído pela mente humana que combina entendimento, memória e imaginação. Dimensionamos a descrição da experiência do sentido musical e a comunicação do seu entendimento. Para isso precisamos de um método.

## Notas

<sup>1</sup> Em Kant, se a primeira fonte do nosso conhecimento é a sensibilidade, a segunda é o entendimento, que é um poder de conhecer não-sensível. A faculdade do conhecimento situa-se entre a sensibilidade (lugar da intuição) e a razão.

<sup>2</sup> Cassirer lembra-nos que, por outro lado, “via-se com crescente clareza que o poder inerente às matemáticas deparava-se com certos limites: elas são, sem dúvida, o exemplo e o modelo da razão, mas sem lograr, no entanto, dominá-la, esgotar-lhe o *conteúdo*” (1997:35). O pensamento filosófico pretende, a partir de então, emancipar-se de um domínio exclusivo das matemáticas, mas tentando não contestar essa autoridade.

<sup>3</sup> Os escolásticos distinguiam as “matemáticas puras”, como a aritmética, a álgebra, a geometria, das “matemáticas mistas”, quais sejam, a música, a mecânica, a ótica, a astronomia, etc.

<sup>4</sup> Ao final de “meditações filosóficas”, parte inicial de seu *Estética*, Baumgarten conclui: “é evidente o bastante que as coisas sensíveis não equivalem somente aos objetos das sensações, uma vez que também honramos com este nome as representações sensíveis de objetos ausentes (logo, os objetos da imaginação). As coisas inteligíveis devem, portanto, ser conhecidas através da faculdade do conhecimento superior, e se constituírem em objetos da Lógica; as coisas sensíveis são objetos da ciência estética (*epistémé aisthetiké*), ou então, da Estética” (1993:53).

<sup>5</sup> Em sua metafísica, mas, sobretudo, na elaboração de sua *Estética*, explica Cassirer, “Baumgarten encontra o caminho que reconduz até certas fontes das idéias de Leibniz que estavam até então como que soterradas. A estética alemã e a filosofia da história retornam, por conseguinte, em seu desen-volvimento, à concepção original e profunda do problema da individualidade que tinha sido inicialmente revelada e aplicada em *A monadologia* e no ‘sistema de harmonia preestabelecida’, de Leibniz” (1997:59).

<sup>6</sup> O termo é empregado para designar o procedimento de tratar como fatos mentais (experiências conscientes) objetos que em sua natureza não são mentais.

<sup>7</sup> Husserl denuncia um “psicologismo das faculdades da alma” em Kant quando este entende a subjetividade transcendental como simplesmente o conjunto das condições reguladoras do conhecimento de “todo o objeto possível”, como explica Jean-François Lyotard em sua análise do pensamento fenomenológico. Ao banir o Eu concreto para o nível do sensível como objeto, Kant deixa “sem resposta a questão de saber como é que a experiência real entra efetivamente no quadro apriorístico de todo o conhecimento possível para permitir a elaboração das leis científicas particulares” (Lyotard, 1999:23). O que está em questão é a rejeição de Husserl à disjunção do sujeito do conhecimento e do sujeito concreto. É a partir disso que surge a inspiração cartesiana, com a tese do mundo percebido ou mundo natural.

<sup>8</sup> Frequentemente referida como a principal descoberta da Fenomenologia, a intencionalidade da consciência não é nova. Como lembrou Merleau-Ponty no prefácio de *Fenomenologia da percepção*, “Kant mostrou, na *Refutação do Idealismo*, que a percepção interior é impossível sem percepção exterior, que o mundo, enquanto conexão dos fenômenos, é antecipado na consciência de minha unidade, é o meio para mim de realizar-me como consciência.” (1996:15) Contudo, Merleau-Ponty salienta que a intencionalidade fenomenológica distingue-se por reconhecer que a unidade do mundo, antes de ser posta pelo conhecimento, *é vivida como já dada*.

<sup>9</sup> Na acepção aqui empregada e dependendo do sistema de signos no interior do qual o *texto* é “formado”, pode-se dizer da existência de diversas manifestações textuais: um poema, uma fotografia, uma escultura, uma música é um texto. O texto musical é, pois, um “tecido de signos” resultante das relações estabelecidas por seu ouvinte-autor com as realidades, no ato da “escuta original”, ou seja, aquela que tem lugar no ato da sua criação.

## CAPÍTULO 2

### O imaginário metafórico

Até este ponto, discutimos a migração do conceito de música, do contexto bipolar iluminista para o da estética filosófica idealista, como ponto de partida para o entendimento de que aquilo que “ouvimos” na música não são as propriedades físicas dos sons, mas algo que está *nos* sons e nos é por eles apresentado. Em nossa breve revisão dos postulados da estética idealista vimos que Schopenhauer, inspirado por Kant, propôs entendermos uma tensão constitutiva entre a música e sua temporalidade, de um lado, e a objetivação e sua dimensão espacial, de outro. A música ofereceria uma tradução do “ser interno”, porquanto é alheia ao mundo do espaço.

Nas seções finais do capítulo anterior, começamos a considerar a superação de uma visão de mente como consciência subjetiva que opera representações do mundo. Vimos que o ponto de partida para tal superação foi o entendimento da estrutura da *intencionalidade* como estrutura da própria *experiência* humana. A filosofia da experiência e seus desdobramentos nas ciências cognitivas contemporâneas têm afirmado que a realidade é formada pelos padrões da nossa orientação espaço-temporal e pelas formas da nossa interação com os objetos, assim insistindo no sentido da *incorporação* da mente. Isso abre novas perspectivas para a investigação da natureza da experiência musical e de seus sentidos.

#### **Música como experiência**

Enquanto esteve capturado no domínio proposicional, o sentido musical sempre foi confortavelmente excluído de uma semântica para constituir, exclusivamente, o que seria uma das sintaxes mais puras já produzidas pelo ser humano – ao menos no âmbito artístico. Contudo, se é no corpo que têm origem as *estruturas imaginativas*

do entendimento, os sentidos em música perdem o *status* de inconsistência, já que nossas operações mentais tais como estruturas conceituais, de sentido, inferências e linguagem compartilham com ele as mesmas ações cognitivas altamente inconscientes do nosso sistema sensório-motor.

No entanto, a pesquisa por uma semântica cognitiva da experiência musical pressupõe a pergunta inicial pela natureza da experiência do som, através da qual experienciamos a música. Em notável exploração da experiência humana do som e de seus produtos lingüísticos e musicais, David Burrows voltou-se para a hipótese de um modo de consciência único que constituiria o fundamento de todo pensamento e da expressão musical. Em *Sound, speech, and music* (1990), Burrows afirma que a evolução humana teria relação com a maneira como experimentamos o som, porque essa experiência nos livra das amarras do mundo material, tornando possível o surgimento de modos de pensar, expressar e comunicar humanos: o que distinguiria o ser humano como espécie.

Segundo Burrows, uma apreciação do modo como experienciamos o som é essencial para entendermos tanto o poder expressivo da música quanto a capacidade humana para pensar e raciocinar. A vida é, portanto, uma radiação em torno do corpo humano – como um centro – que sofre influência de forças experienciais. Esse esquema de centro e periferia manifesta-se em três “campos experienciais” de ação: o espaço físico (campo 1), o mundo material dado aos sentidos – sobretudo à visão –, no qual o corpo se encontra; o espaço mental (campo 2), que embora ainda radicado no corpo abre-se para incluir passado, futuro e outros “espaços”, ou seja, aquilo que está nesse campo de ação não são dados sensoriais, mas imagens e conceitos, enfim, as substâncias imateriais das memórias e das expectativas; e o sentido do *eu* difuso na consciência (campo 3), um espaço ilimitado cujo centro está em todos os lugares.

Visão e audição são, como enfatiza Burrows, os meios cruciais pelos quais o ser humano transmite informação à distância. Ao considerar, entretanto, os contrastes fenomênicos entre as experiências visuais e auditivas, ele conclui que o som é muito menos atado ao domínio material do “campo 1” do que os objetos da visão. Estes



últimos têm um sentido de solidez, clareza e objetividade, características notavelmente ausentes na experiência auditiva. Sendo assim, a visão diz mais respeito a coisas e objetos, enquanto a audição é mais interior e se volta mais para processos que para coisas. Burrows adverte que se a visão nos oferece fatos, a audição nos oferece rumores, pois a experiência do som é fundamentalmente equívoca, polivalente e indeterminada. O som, livre de materialidades, consiste em uma emanção em várias direções ao mesmo tempo. Enquanto a percepção simultânea de imagens superpostas é incomum na visão, esse é o papel essencial da audição. Além disso, se a separação e a distância caracterizam a experiência visual – um processo que envolve uma ação corporal externa –, a experiência sonora é densa e conectada: “ver é como tocar, ouvir é como ser tocado. (...) Vemos o mundo como um nome e o ouvimos como um verbo” (Burrows, 1990:21). Enfim, estamos aqui muito próximos das proposições hegelianas acerca de uma “idealidade da música”, à medida que seus “materiais” são, sobretudo, mentais e a experiência do som é mais subjetiva, interna e pessoal que a visão – o que faz da música uma porta de entrada no domínio mental meta-sensorial (o “campo 2”). Tudo isso contribui profundamente para o nosso sentido de estarmos vivos no mundo; sons temporalizam e vivificam a inércia do mundo inaudível: “o silêncio é uma morte, porque som é movimento e o movimento é um aspecto inalienável da vida” (ibid., 22).

A experiência sonora nos conta que não estamos sós em nossa transitoriedade e contingência. A audição nos dá o primeiro sinal de nossa presença no mundo, gerando um sentimento de singularidade. Sendo assim, para Burrows o silêncio é menos experienciado como “vazio” do que como uma “presença negativa”. O som de fundo, aquela ubiquidade cotidiana que tratamos com aparente negligência, dá ao mundo uma “textura de microatividade”. Ele constitui

um tipo de protodiscurso cuja mensagem é que não estamos sós, que nosso fluxo de energia é respondido, confirmado, sustentado por outras energias que fluem em nosso entorno, que o mundo é um lugar onde pode ser estabelecido um diálogo de vitalidade. A música, hoje em dia, é usada tanto como objeto da atenção quanto como som de fundo, provendo uma previsível continuidade de animação para aliviar a ansiedade do silêncio, uma ansiedade que tem origem no medo da morte. (Ibid., 23)

Donde todos os sons humanos são potencialmente expressivos de vida, e o som vocal, presumivelmente devido à sua notável variabilidade precisamente controlável e ao seu caráter altamente pessoal, é, com certeza, o mais importante deles: pode ser considerado um dos dois principais modos de nos fazermos presentes e interagentes – complementando a visão de nossa superfície corpórea. Não podemos escolher não ter aparência visual, mas podemos decidir não ter aparência auditiva, simplesmente permanecendo em silêncio. Assim sendo, podemos concluir que a voz é sempre uma performance, uma manifestação de vontade e intenção, o que faz dela um modo mais intimamente social de nos fazer presentes do que nossa aparência visual.

Tudo que diz respeito à relação do *sujeito* com o mundo – centro e periferia – pode ser expresso, segundo afirma Burrows, numa *representação vocal*. No caso do grito de dor, por exemplo, a resistência oferecida pela tensão das cordas vocais “substitui” a dor em si, e a compulsão para livrarmo-nos dela assume a forma de pressão de ar contra um bloqueio, como se visássemos a expelir a dor. Contudo, o que de fato é expelido é um sonoro grito: um retrato de sofrimento. Burrows chama atenção para isto que considera uma “música primitiva” sempre disponível “quando decidimos usá-la para representar o encontro entre algo que parece sustentar nosso bem-estar e nossos recursos de resistência vital para com ele relacionarmo-nos” (ibid., 31-2). Essa “música pré-verbal” de sentimento é uma propensão oculta constante na fala e pode ser entendida mesmo por aqueles que não dominam o idioma ora empregado ou por quem ainda não o domina completamente – como é o caso de crianças com poucos anos de idade. Enfim, instintivamente submetemos a expressão vocal a uma musicalidade que se revela, sobretudo, na ondulação da melodia da fala, nas variações de intensidade e timbre dos fonemas vocalizados e no ritmo gerador dessa performance.

Em sua *Semiótica da canção* (1994), Luiz Tatit ressalta que os estudos lingüísticos e semióticos sempre se dedicaram ao chamado “pensamento abstrato”. Mas para ele há importantes estudos sobre a sonoridade da fala – que enfocam os

fenômenos sonoros como traços paralingüísticos e tratam do ritmo, do acento e, sobretudo, da entonação –, que as teorias da língua tradicionalmente tenderam a desprezar. Embora tais trabalhos sejam bastante sugestivos quanto ao papel das modulações contínuas na configuração do sentido, para Tatit os fenômenos sonoros podem enfatizar e até mesmo suplantam a função intelectual da linguagem, mas nunca são empregados como meio eficaz de fixação e perpetuação do discurso do ponto de vista fônico: “isso, aliás, nem convém, já que o maior índice de eficácia de transmissão do conteúdo de um texto está exatamente na possibilidade de fazer economia de seu plano da expressão tão logo se complete a comunicação” (Tatit, 1994:235). Ou seja, a fixação dos conteúdos abstratos não depende da conservação do som – sua expressão, em termos hjelmslevianos.

Entretanto, recentemente a lingüística cognitiva tem aproximado a experiência do discurso verbal da experiência musical, afirmando que a unidade primária da linguagem falada não é a frase ou a oração, que são unidades mais tipográficas. Em *Discourse, consciousness, and time* (1994), Wallace Chafe demonstra que a unidade da fala seria uma *unidade de entonação*, uma espécie de contorno melódico vocal internamente delimitado por cesuras específicas – algum tipo de interrupção da vocalização, provocado por alguma restrição fisiológica. A identificação de unidades de entonação coerentes pode envolver algum ou uma convergência dos seguintes traços: mudanças de frequência sonora (que percebemos como *altura* do som), variações de duração (que percebemos como alongamento ou encurtamento de sílabas ou palavras), mudanças de amplitude sonora (que percebemos como *intensidade* do som), interrupções da vocalização com silêncios (que percebemos como *pausas*), variações da qualidade vocal (que percebemos como *timbre* do som) ou ruídos diversos. O papel funcional dessas unidades na produção e na compreensão do “sentido lingüístico” – pretendemos reclamar outros tipos de sentido, no decorrer deste trabalho – tira da estrutura gramatical o estatuto de suporte da linguagem, atribuindo-o a algo que se equivale, portanto, à expressividade musical.

Burrows sugeriu que a iniciativa mais distintiva da espécie humana é a sua “sólida colonização” do território do som, lingüística e musicalmente. O mundo do

conceito e do pensamento (o “campo 2”) teria somente se tornado possível devido à natureza sonora da fala<sup>1</sup>. A experiência sonora na forma de palavras faladas rejeita a restrição do horizonte do “aqui e agora” para incluir também passado e futuro, uma vez que o som da fala tem notável poder de fazer o ausente fortemente presente. A abstração e a generalização podem ser características de símbolos dirigidos a qualquer um dos sentidos, mas os *símbolos* formados no som podem ser utilizados com mais fluidez. Ou seja, geralmente podemos articular e perceber mudanças de estado no meio sonoro mais rapidamente do que o fazemos em relação aos padrões de luz: “as experiências de pensar e ouvir têm mais em comum do que as de pensar e ver” (Burrows, 1990:54). Talvez o distanciamento combinado do campo lingüístico e do mundo dos objetos permita à música um “acesso direto” ao inconsciente (o “campo 3”).

Em seu artigo *The matter of music*, Albrecht Riethmüller lembra que ao afirmar que “a questão da música é som e movimento corporal”, Aristides Quintilianus usa a palavra grega *phóné*, que podia ser entendida tanto como o “som” quanto como a “voz” de algo vivo. Como vemos, a afirmação de Aristides além de revelar o sentido fonético que desde sempre teve o som primordial da música, nos põe diante do problema do movimento e da ação corporal inerentes a toda experiência musical. Riethmüller salienta que toda ação de produzir som é precedida de movimento. Sendo assim, ele sugere atentar para a distinção que os antigos, sobretudo Aristóteles, faziam entre os tipos de movimento. Devemos então distinguir entre os termos gerais para movimento (*kinésis*, no latim *motio*), transferência (*metabolé*, no latim *transpositio*), mudança (*alloiósisis*, no latim *alteratio*) e locomoção (*phorá*, no latim, *locomotio*), o movimento que um corpo executa. Antes de tudo, podemos constatar que, de algum modo, todos esses termos foram empregados pela teoria da música em todas as épocas, e, portanto, Quintilianus estava certo quando optou pela palavra *kinésis* em sua afirmação sobre a experiência da música – termo que de certa forma adquiriu um sentido mais abrangente. Contudo, o que mais nos importa aqui é que ele frisou a especificidade corporal desse movimento.

“Corpo” pode referir, ao menos, a três coisas: (a) todo corpo material que participa na produção de som; (b) planetas e estrelas, à medida que são um paradigma para o movimento de todos os corpos e dão forma à “harmonia das esferas”; e (c) o corpo humano enquanto participante no processo musical ou na produção do fenômeno sônico<sup>2</sup>:

“para produzir um som necessita-se de várias coisas, isto é, de vários corpos. Aristóteles sintetiza uma antiga noção (pitagórica) quando afirma que para produzir som é necessário um golpe de uma coisa contra outra. (...) Um terceiro corpo que não é sólido é o meio em que ocorre o golpe. Normalmente, é o ar, mas a água poderia ser uma possibilidade, e encontram-se somente dificuldades em um vácuo. (...) Esse mesmo esquema foi também usado para certos corpos em movimento, quais sejam os planetas. (...) a noção de Aristides de movimento corporal seria mal compreendida se nela não se incluísse esse nível mais alto. (...) Se mais do que um instrumento corpóreo desempenha uma função na produção do som, sejam eles corpos inanimados ou partes de um corpo humano, incluindo os órgãos da voz, então o corpo humano tem um papel particular em música e no seu fundamento material. A voz humana é reservada pelo gênero humano, entretanto, para dar forma à questão do som, para fazer dele um transportador para o logos, uma vez que essa forma pode aparecer tanto como linguagem quanto como música. (Riethmüller, 1994:153-4)

E se estamos falando de movimento em música, falamos de *ritmo*. No contexto que focalizamos, tudo aquilo que é rítmico é, de fato, um elo entre corpo – matéria – e música. Complementando sua análise da “materialidade” da música, Riethmüller observou que na teoria musical grega pode-se falar de ritmo como: (a) a eurritmia de corpos imóveis, isto é, sua boa proporção; (b) tudo que se move eurrítmicamente; ou (c) ritmo na *phóné* – o uso essencial do termo. Esse último sentido é válido tanto para a música quanto para a poesia, à medida que a prática musical da Antigüidade já se baseava num sistema para as alturas, mas não havia ainda um sistema rítmico musical autônomo – surgido somente no final da Idade Média. Sendo assim, queremos então enfatizar que se para os gregos o sistema tonal era a única instância de sistematização musical e ele se atualizava através do *melos*, música e *melos* se confundiam. E se a totalidade do *melos* só se verificava com a concorrência de *phóné* – considerando seus aspectos melódicos e a métrica de sua expressão lingüística – e movimento corporal, desde os gregos música é a coincidência de dois tipos de movimento: o da voz e o do corpo.

A música da nossa cultura oferece-nos, na quase totalidade de seus estilos, o sentido de fluxo, um prolongamento no espaço e no tempo do primeiro ao último som. E a inevitável direcionalidade disso decorrente contribui para a satisfação do desejo de coerência dos participantes dessa ação – compositores, intérpretes e ouvintes. Por isso, cumpre, neste ponto, discutir um pouco mais as relações que estabelecemos entre os movimentos de atualização de uma *obra* musical – as ações vocais e gestuais envolvidas na sua performance – e a sucessão de movimentos para os quais convertemos imaginativamente os sons da obra quando os ouvimos como música – produtos da nossa atividade cognitiva.

### **A identidade do objeto musical**

Um esforço de aproximação da “superfície musical”, visando à descrição cognitiva da experiência da música, deve voltar-se, num primeiro momento, para a *coisa* a partir da qual, no ato da escuta, constituímos o *objeto*. A Análise musical, enquanto disciplina moderna, espelhou-se, desde o seu advento, na separação cartesiana operada sempre que pensamos a obra musical como um objeto específico do “mundo externo” e, portanto, distinto de nós enquanto sujeitos da percepção e do conhecimento. Todavia, a partir do arcabouço teórico que os estudos de Husserl – de quem foi um dos primeiros alunos – lhe proporcionaram, o fenomenologista Roman Ingarden, que se notabilizou por sua estética da obra literária, mostrou que o *status* ontológico do objeto musical é uma questão mais complexa do que se havia considerado desde o advento da modernidade.

Em seu ensaio sobre o problema da identidade da obra musical, concluído em 1957, mas somente publicado em 1966 – correspondendo a uma parte do segundo volume dos estudos de estética dedicados a pintura, arquitetura, música e cinema –, Ingarden põe em questão a idéia da obra musical enquanto *objeto* determinado: a obra é a sua performance, a sua partitura, a sua gravação? Onde está a obra musical? Como pode existir algo que não tem identidade material (física) – a obra é o que

ouvimos ou intentamos ouvir *em* uma seqüência de sons quando a ouvimos como música – nem é mental (pertencente à consciência) e existe mesmo quando ninguém manifesta qualquer interesse consciente por ele?

Iniciando sua ontologia do objeto da experiência musical, Ingarden assinala que uma obra é algo moldado por um compositor num esforço criativo, durante um certo período de tempo. Por isso, esse objeto não pode ser considerado um objeto “ideal”, como cogitariam alguns filósofos – talvez tomando como referência os objetos da investigação matemática. Aquilo que é moldado não existia antes, mas a partir do momento em que passa a existir, de algum modo existe independente da *execução* ou de qualquer interesse de alguém. Além disso, o objeto musical não é parte da experiência consciente nem do seu criador, nem de seus ouvintes, pois continua a existir quando o compositor deixa de existir ou quando o ato de escuta cessa.

Tal objeto não se identifica, pois, com as suas *execuções*. No presente estudo, daremos ao termo “execução” não apenas o sentido da decodificação e da sonorização de textos musicais – a ação mediadora dos intérpretes-executantes, que demanda certas qualidades tais como uma disposição especial no contato com a materialidade da música e que assim pressupõe uma habilidade técnico-ideativa congênita, espontânea e desenvolvida –, mas lhe daremos o sentido da ação de fazer com que *textos* musicais, sejam eles escritos ou sonoros (estes em suporte ou performance) produzam, dialogicamente, um efeito real – incluímos, portanto, o ato da escuta (uma execução “interior”). Assim sendo, como queria Ingarden, a obra é uma coisa, a execução, outra. Apesar dessa diferença, a *performance* de intérpretes-executantes (cantores ou instrumentistas) *parece-se* com uma obra particular, e é nisso que repousam, normalmente, os atributos dessa performance – ao apreciarmos performances distintas de uma determinada obra, e em condições distintas, ouvimos ainda assim a *mesma* obra.

Antes de aprofundarmos a discussão acerca da performance musical, lembramos que Burrows ressaltou que tal como a vocalização a música é experienciada como emanção de um centro corporal, como algo que nos tira do “aqui e agora” e rejeita limites espaço-temporais para estabelecer um campo mais dinâmico de engajamento

do corpo e de manifestação de si próprio. O som que produzimos por meio de uma ação sobre uma coisa está “em nossas mãos”, mesmo sendo impalpável: o som musical já está no gesto que o cria. Mas quando se trata de um som vocal o problema de sua origem adquire feição especial. Radicaliza-se aí a vinculação entre som e subjetividade, de onde resulta a oposição “som instrumental e som vocal”, isto é, entre objetos inanimados e corpos vivos que cantam, que respiram, que sentem. O nosso corpo só começa a se transformar em “instrumento” quando é percebido como uma *coisa* capaz de emitir sons. Daí passa a existir a possibilidade, também para a voz, de considerarmos a experiência de produzir sons por meio de ações individuais agora dirigidas ao nosso próprio corpo-instrumento – que além de instrumento não deixa de ser também uma “voz que diz” – e de exercermos um controle sobre esses sons para que igualmente estejam “em nossas mãos”.

Se a voz foi metaforicamente estendida para compreender coisas como instrumentos musicais, a conversação foi estendida para o engajamento musical coletivo; nesse caso, a *performance* pode ser vista como um convite à participação dialógica de outrem. Tomamos de Paul Zumthor sua acepção do termo “performance”. Esse termo antropológico relacionado com as condições de apresentação e de experiência denota, portanto, uma ação comunicativa: “refere-se a um ponto no tempo que é experienciado como o presente e pela presença concreta de participantes que estão diretamente incluídos na ação” (Zumthor, 1994:218). Cumpre advertir que conquanto Ingarden empregue o termo “performance” para referir a ação exclusiva de instrumentistas e cantores, no presente estudo daremos ao termo um sentido mais amplo. Todo texto estético, na medida em que se vise a transmiti-lo a um público, tem sua *criação, transmissão, recepção, conservação e repetição* – as “cinco operações que constituem sua história”, descritas por Zumthor, em seu *La lettre e la voix* (1987) – realizadas por via sensorial; quando coincidem *transmissão e recepção*, assim como em certos casos também *criação*, temos uma situação de performance.

Assim, a performance é um ponto privilegiado no tempo no qual um *texto* é experienciado – atualizado. Como vemos, tanto Ingarden quanto Zumthor distinguem “obra” e “texto”. O texto – já observamos no capítulo anterior – é um suporte objetivo,



ou seja, a “base ôntica” do objeto estético, cujo sentido global não pode ser reduzido à soma dos efeitos particulares de sentido evocados por cada uma de suas partes. Em contraste, “a obra é o que é poeticamente comunicado (texto, sons, ritmos, elementos óticos). O termo inclui a totalidade das características da performance” (ibid., 219). Sua origem então está no elo entre as condições textuais e as condições sócio-corporais.

Refletindo sobre o problema da relação obra-performance, Ingarden observa que cada performance de uma obra musical é uma ocorrência – um *processo* acústico – individual que tem lugar apenas uma única vez:

Este processo é composto de ações físicas complexas (por exemplo, dedos batendo em teclas de piano, vibração e ressonância de cordas, vibração do ar) e atos mentais dos executantes (como, por exemplo, sua consciência das ações que executa, seu controle sobre elas, sua escuta da sua própria performance, ser afetado pela composição). (Ingarden, 1986:11)

Cada performance, enquanto processo, tem início num dado instante, persiste por um período de tempo e nos é dada de um determinado ponto no espaço. Nossa experiência dela pode ser restrita à percepção auditiva (de múltiplos aspectos auditivos, altamente variáveis de ouvinte para ouvinte) ou incluir percepções visuais, e depende não somente das condições objetivas, mas também das condições subjetivas que mudam a cada momento. Quando completada, entretanto, não pode se repetir; pode somente ser seguida de uma outra performance num outro tempo.

Da constatação de que o objeto musical não é um objeto “ideal” não sobrevém sua condição de objeto “real”, uma vez que os âmbitos desses dois conceitos não cobrem todos os objetos. Ter duração, por exemplo, não equivale a ser real: “embora uma obra musical seja um objeto que persiste no tempo, ela não é ‘temporal’ no mesmo sentido que suas performances específicas. (...) enquanto as performances são processos, a obra musical como tal não é um processo” (ibid., 16). Segundo Ingarden, todos os movimentos da *obra* ela mesma existem conjuntamente em um todo completo e, ao contrário de suas performances particulares, a obra não possui uma localização espacial definida. Onde a obra difere de todas as suas possíveis

performances, embora sejam as similaridades entre obra e performance, que nos permitem dizer de *uma performance de certa obra*.

Uma obra musical é uma seleção de fatos mentais condicionada pelo estímulo físico e o problema de sua identidade tem origem na dificuldade de sua “tradução” – nas ilusões produzidas com as imprecisões da linguagem verbal. Quando os teóricos do psicologismo definem a obra musical como “mental”, parecem entender que ela é uma experiência humana consciente e, sobretudo, uma experiência auditiva. Para Ingarden, tal asserção está fundada, no entanto, no conceito de que o mental é entendido como tudo aquilo que não é nem físico nem existente independente da experiência consciente, ou seja, aquilo que é “subjetivo”. Então ressalva:

Em um ponto podemos concordar imediatamente: um produto musical não é existencialmente independente das experiências conscientes de seu compositor. Pode ser que não seja mesmo de todo existencialmente independente das experiências conscientes de seus ouvintes. Se por isso concordássemos com o sentido acima do termo “subjetivo”, então teríamos de reconhecer que nesse sentido uma obra musical é “subjetiva”. Mas ainda assim não há razão para afirmar que ela é algo mental ou elemento de alguma experiência consciente. (Ibid., 26)

Todas as experiências são acessíveis à cognição somente em ações da “experiência interior” –, mas ninguém conhece uma obra musical a partir de uma ação desse tipo. Além disso, uma obra musical não é um ato de consciência como os atos de escuta ou de imaginação.

Percepções não são objetos que foram determinados qualitativamente. Sendo assim, percepções auditivas não são sons, notas, acordes ou melodias, nem mesmo os atributos qualitativos destes, tais como altura e timbre ou um contorno melódico. Notas e melodias nos são dadas como objetos de uma performance individual. Quando percebemos a melodia auditivamente, explica Ingarden, experimentamos uma multiplicidade de dados e seus aspectos auditivos. Por outro lado, nosso ato perceptivo contém uma *intenção* determinada, relacionada à melodia; uma intenção que não é um conteúdo imediatamente presente do ato de percepção, mas sim algo por nós designado. Trata-se, portanto, de algo que pertence à consciência, é mental, mas difere radicalmente da melodia ouvida: essa intenção

não tem as propriedades possuídas pela melodia e pode vir a ser conhecida num modo totalmente diferente de uma melodia: ou seja, ela pode ser dada numa percepção imanente, reflexiva (não por qualquer definição uma experiência sensível), enquanto a melodia individual agora ocorrente é dada objetivamente em uma experiência sensível não-reflexiva, exterior, isto é, naquela que faz uso do conteúdo ou dos dados que estamos experimentando. (Ibid., 32)

Ingarden rejeita igualmente a confusão da obra musical com a sua *notação* – a partitura. Aquilo que torna uma folha de papel impresso a partitura de uma obra musical particular é tão-somente sua função de simbolizar certos objetos determinados ou processos. Para ele, qualquer engano nesse sentido é consequência do postulado da redução de todos os objetos a coisas materiais ou a processos mentais. Primeiramente, um signo musical impresso não é a mancha de tinta no papel; objetos materiais como esse não possuem, estritamente, propriedades imateriais como a função de *significação*, uma vez que esta é *intencional*, é aplicada ao signo num ato de consciência subjetivo. Um objeto físico “pode apenas ser uma base ôntica de um signo, este que é ele próprio o produto de uma operação consciente subjetiva que lhe concede, exatamente, a função intencional” (ibid., 36). A partitura ela mesma é uma coisa física, enquanto os signos que criamos por meio de operações subjetivas são produtos que transcendem tais operações. Assim sendo, se um signo é diferente do objeto que designa, a partitura não é a obra por ela designada. Sua conexão ôntica é uma correlação convencionada. Para Ingarden, se plausível, a redução da obra à notação deveria, ao menos, exigir uma correlação isomórfica que nem mesmo ocorre. Obra e partitura possuem características próprias e distintas: a obra inclui aspectos sonoros e é determinada por propriedades rítmicas. Além disso, uma obra musical pode, simplesmente, ser ouvida sem a ajuda da partitura<sup>3</sup> – muitas vezes, a obra sequer é constituída no ato de notação; é o caso, por exemplo, das obras originadas de atos intencionais criativos cujas intenções são realizadas durante a performance pelo próprio compositor – uma improvisação. Enfim, a notação é um modo de revelar os desejos (ou parte deles) do compositor de *como* a obra deve ser.

A partitura foi até as primeiras décadas do século xx exclusivamente um esquema prescritivo e incompleto para a performance. Sua elaboração tem como princípio a

fixação de certos aspectos sonoros da performance – os “elementos sonoros” –, enquanto outros, sobretudo os “elementos não-sonoros” são, quando muito, parcialmente definidos. Na fenomenologia musical de Ingarden, os fenômenos elementares constitutivos do objeto musical são certas qualidades sonoras das quais se originam os “construtos sonoros”. Estes constituem totalidades e são concretos, o que nos possibilita reconhecê-los, tipificá-los (como, por exemplo, motivos, frases, acordes, ou outros objetos texturais) e perceber seu encadeamento – ou mesmo sua transformação gradual – numa lógica de continuidade. A menos que se apresente como algo proposital ou de ordem estilística, uma lacuna na continuidade é normalmente percebida como uma falha de composição.

Todavia, a obra musical enquanto objeto estético – e não apenas enquanto “sinal acústico complexo”, uma aglomeração de fenômenos sonoros – não inclui somente sua base sonora, mas também elementos cuja natureza não é puramente sonora. Talvez o elemento não-sonoro mais relevante da obra musical seja o *movimento*, algo que se manifesta no desdobramento dos construtos sonoros como um fluxo musical. Trata-se, no entanto, de um movimento específico, apreendido exclusivamente na escuta, e que se dá no tempo qualitativo da obra musical, constituindo uma *espacialidade* especificamente musical – outro elemento não-sonoro. Para Ingarden, portanto, movimento e espaço fenomênicos estão ligados à identificação dos construtos sonoros e à questão da continuidade, sobre o que aparecem *formas* (elementos não-sonoros heterogêneos e acumulativos, que têm culminância num ordenamento racional da obra musical), qualidades emocionais (distintas dos sentimentos que executantes e ouvintes experimentam sob influência da obra que ouvem<sup>4</sup>) e *representações*.

Devido à imperfeição dos procedimentos notacionais em música, o texto escrito da obra musical possui *vazios*<sup>5</sup>. – ou “áreas de indeterminação” – que só podem ser preenchidos na *execução*. Por conseguinte, tal imperfeição não é superada, como explica Ingarden, por uma *gravação* da obra musical – um *texto* sonoro da obra –, pois o que é gravado não é a obra ela mesma, mas certos efeitos resultantes de ondas sonoras emitidas pelas fontes sonoras utilizadas na performance. Na reprodução da

gravação – uma segunda performance –, aquilo que é realizado é tão-somente um sistema de ondas sonoras que torna possível a percepção da performance gravada da obra: uma vez mais, portanto, a base sonora da obra. E somente atos de consciência apropriados podem fazer com que essa base designe as qualidades de valor estético da obra. Além disso, por haver vazios no texto elaborado pelo compositor – isto é, por nele haver aspectos não especificados – as performances de uma mesma obra variam. A partir de seus atos de consciência – sua *execução* – o ouvinte, de algum modo, preenche parte dos “vazios” encontrados na performance (ou gravação) da obra, num processo de concreção de qualidades que já pertencem idealmente à obra.

É em função da presença de um *texto* musical, que nos orientamos numa multiplicidade de “atos de consciência” conexos entre si. A complexidade da construção textual faz com que tais “atos” sejam de natureza muito variada e se processem em diferentes combinações possíveis. Uma consequência evidente da variação dos “modos” em que experimentamos, ora certas vivências, ora outras, é que a obra nunca é apreendida plenamente em todos os seus aspectos, mas sempre só parcialmente. Trazendo esse enfoque para a esfera da experiência musical, podemos observar que essas “abreviações perspectivistas” mudam de execução para execução da obra, bem como ao longo de uma mesma execução, e são menos dependentes do *texto* (escrito ou sonoro) em questão, que das condições particulares em que a execução se realiza. A multiplicidade de aspectos pertencentes a uma e mesma execução da obra é decisiva para a constituição de uma dada *concretização* da obra – conceito fundamental de Ingarden. E a diversidade dessa multiplicidade nos permite, portanto, reconhecer a diferença entre a obra e cada uma de suas concretizações.

O conceito de “concretização” – a atualização da obra – rompeu com o conceito tradicional da arte como mera *representação*. Não visamos à concretização “enquanto tal”, mas sim à obra ela mesma. Em geral, não tomamos sequer consciência da sua diversidade em relação a cada concretização. Apesar disso, a obra é essencialmente distinta de todas as concretizações efetivadas por intérpretes-executantes ou intérpretes-ouvintes, e é somente através destas que se manifesta e se explicita: a obra nunca é, de fato, *realizada*, mas *concretizada*. Ingarden vê nisso razão suficiente

para considerarmos a obra que é designada por sua base ôntica – uma partitura ou uma gravação – um *objeto puramente intencional*. E ao atribuir à obra musical o caráter de “objeto intencional” da percepção musical – e aceitar a proposição de que nenhum objeto puramente intencional é real, mas que a existência de objetos intencionais implica a existência de certos objetos reais –, Ingarden está enfatizando que a obra musical persiste como algo que podemos criar apenas intencionalmente e não em realidade: “este objeto, enquanto puramente intencional, não é nem puramente a experiência perceptiva na qual é dado nem uma experiência que designa criativamente o objeto e nem mesmo qualquer parte ou elemento dessas experiências. É somente algo a que essas experiências referem; não é nem mental nem subjetivo” (ibid., 120-1).

Donde o objeto intencional da experiência da música pode ser identificado somente por meio de *metáforas*. Identificá-lo no mundo material é identificar os aspectos sonoros desejados pelo compositor e atualizados na performance ao se produzirem os eventos sonoros. A performance é uma tentativa de determinar a base ôntica do objeto intencional de uma experiência musical ao atualizar os aspectos mais relevantes de um dado padrão sonoro. As metáforas musicais são, por sua vez, uma verdadeira descrição de fatos não materiais – que não são sequer fatos sonoros – e não podem ser simplesmente eliminadas da descrição da música, uma vez que definem o objeto intencional da experiência musical. Sem as metáforas não há descrição da experiência musical. Abandonando a experiência de um espaço musical, por exemplo, eliminaríamos a idéia de orientação em música, notas deixariam de se mover em direção a outras, nenhum salto melódico seria maior que outros, nem mesmo haveria saltos. A experiência da música não envolveria nem melodia nem movimentos texturais. A essencialidade metafórica do discurso sobre a música reafirma sua condição de estar além do mundo estritamente *material* dos sons.

As qualidades musicais não são inferidas de uma experiência musical nem mesmo invocadas na explicação dessa experiência. São elas percebidas através da ativação de nossa *imaginação*, que implica a transferência de conceitos de outra ordem para o “campo de força” musical. A isso Roger Scruton ainda acrescentou que as quali-

dades musicais são, “como todo objeto de percepção imaginativa, objetos da vontade” (1997:94). Podemos então supor a existência de um conteúdo não-conceptual da experiência, uma vez que é possível que algo se ofereça à percepção sem, contudo, poder ser conceitualizado por quem o percebe. Atribuímos, assim, estatuto de conteúdo às coisas da ordem não-conceptual.

Metáforas visam a descrever algo por meio de similaridades, operando-se uma transferência de contexto – segundo a própria origem grega do termo. Aprendemos os predicados “angular”, “áspero” ou “alegre” aplicando-os àquilo que é literalmente angular – segundo, particularmente, a visão –, áspero – segundo, sobretudo, o tato –, ou alegre – de acordo com nossa percepção de estados psíquicos; então transferimos os predicados para coisas que não são, e mesmo não podem ser, angulares, ásperas ou alegres – tais como a música. Que motivação teria esse ato de transferência? Propomos aqui um pequeno recorte da teoria da metáfora que além de iluminar a questão da motivação e da indispensabilidade desse ato de transferência na descrição da experiência musical, deve ajudar-nos a construir aquilo que queremos denominar “semântica do entendimento musical”.

### **A metáfora indispensável**

Não há fatos metafóricos, uma vez que todas as metáforas são falsas. E se metáfora é o que ocorre quando um termo é transferido do uso que confere seu sentido, para um contexto em que não pode ser aplicado, só há metáforas onde há também usos literais. Todavia, existem contextos em que as metáforas são *indispensáveis*. É o caso da situação em que as usamos para descrever algo que não pertence ao mundo sensível. E, como advertiu Gilbert Durand (1993), essas “coisas ausentes ou impossíveis de perceber” são os objetos privilegiados da arte, da religião e da metafísica, domínios em que os signos se referem a *sentidos* e não a coisas sensíveis, porquanto para a consciência nada é simplesmente apresentado, mas *representado*.

Não há fatos metafóricos, entretanto quando usamos metáforas estamos interessados em descrever a realidade. Quando usamos metáforas para descrever coisas do mundo real – da experiência imediata –, estamos empregando atalhos opcionais (e dispensáveis) para verdades complexas. Todavia, a “metáfora indispensável”, aquela que empregamos para descrever algo que não pertence ao mundo material, visa à descrição de um mundo “como se nos parece”, isto é, da perspectiva da imaginação. Essa metáfora indispensável tem origem, portanto, menos em nosso interesse cognitivo, que em nosso envolvimento imaginativo com o mundo. Poderíamos sustentar, como o fez Kant, que toda experiência referida ao mundo material deve ser conceptual – uma síntese de intuição (seu componente sensorial) e conceito? Se pensarmos que a *intencionalidade* requer a aplicação de conceitos que determinam como o mundo parece em nossa percepção, temos que concordar com a reivindicação de Scruton de que se devem, ao menos, distinguir duas categorias de dispositivos conceptuais: *juízo* e *imaginação*. “A experiência perceptiva não é uma *interpretação* de alguma ‘intuição’ natural: é inspirada e informada pelo pensamento. Por isso, muitos filósofos dizem da percepção como um tipo de ‘representação’ e buscam explicar a intencionalidade em termos de representação mental do mundo” (1997: 92). Sendo assim, por mais estreita que seja a conexão entre experiência e conceito, isso não define inteiramente a intencionalidade de uma experiência.

Na longa história do conceito de metáfora, dos retóricos gregos até o limiar do século xx, algumas proposições se mantiveram constantes: metáfora como *figura* de discurso ligada à *denominação*, que representa uma *extensão* de sentido mediante *desvio* dos sentidos literais; a *semelhança* como razão e fundamentação do desvio, que justifica a substituição do sentido quando esta não era necessária; em consequência, a metáfora é *traduzível*, pois não representa qualquer inovação semântica, e por não prover novas informações acerca da realidade é-lhe atribuída uma função *emocional*. Mas em sua contribuição à ilimitada teoria da metáfora, Paul Ricoeur rejeita alguns desses pressupostos, fundamentado por teorias semânticas como a de Max Black<sup>6</sup>.



Primeiramente, afirma ele que a metáfora só faz sentido como resultado de dois termos numa enunciação metafórica, sendo assim um fenômeno de *predicação* e não de denominação. Isso implica uma segunda tese: não haveria nenhum desvio do sentido literal, mas um real funcionamento da operação de predicação. Ou seja, o que está em questão não é a tensão entre dois termos envolvidos numa enunciação, e sim entre duas interpretações opostas: “é o conflito entre as duas interpretações que sustenta a metáfora” (Ricoeur, 1996:62). Outra observação diz respeito ao “trabalho” da semelhança que, de fato, congrega o que antes estava distante. Não haveria uma simples substituição de um termo por outro, mas uma verdadeira produção de sentido a partir da tensão entre as duas interpretações (a literal e a metafórica). Nesse caso, o sentido ampliado contribui para a polissemia em questão. Essas “metáforas de tensão” não seriam traduzíveis, pois criam um sentido próprio (algo novo sobre a realidade), e assim não podem ser tratadas como ornamentos emocionais.

Ricoeur focaliza um problema que, segundo ele, resulta da delimitação que se faz entre uma *teoria semântica* da metáfora – referente a uma análise da faculdade da metáfora de prover informação indizível, juntamente com sua pretensão de propor um novo entendimento da realidade – e uma *teoria psicológica* da imaginação e do sentimento. A questão central passa a ser verificar se uma teoria da metáfora estaria completa sem incluir como componente necessário um estágio psicológico habitualmente descrito como “imagem” ou “sentimento”. Ricoeur adverte para o que considera um equívoco pensar que somente em metáforas sem valor informativo é que se tenta deduzir seu suposto significado a partir das imagens e sentimentos por ela provocados, nesse caso tomados erroneamente “por informação genuína e por novo *insight* da realidade” (Ricoeur, 1992:145). Para ele, aquilo que parece ser apenas psicológico – imagens e sentimentos – tem função *constitutiva*. Ou seja, Ricoeur pretende demonstrar que uma teoria semântica da metáfora não será consistente sem atribuir função *semântica* àquilo que parece ser mera característica psicológica: a imaginação e o sentimento.

Em que direção devemos seguir em busca de uma avaliação correta da função semântica da imaginação e, conseqüentemente, do sentimento? A retórica clássica

afirmava que o momento icônico da metáfora está implicado na busca da *similaridade*. Nessa tradição, a metáfora era descrita em termos de *desvio*, mas atribuído incorretamente apenas à denominação: substitui-se a designação usual da coisa, por outra emprestada (“estranha”). Ricoeur ensina que tal transferência de nomenclatura foi entendida como *similaridade objetiva* entre as coisas envolvidas ou *similaridade subjetiva* entre os entendimentos dessas coisas. O problema da similaridade recebe, entretanto, nova formulação na teoria de Black: uma teoria da interação, oposta a uma teoria da substituição. O processo semântico não consiste meramente na substituição de um nome por outro – o que define apenas a metonímia –, mas em uma interação entre um sujeito e uma estrutura predicativa a qual o desvio se refere. Portanto, a característica decisiva aqui é a inovação semântica que estabelece uma nova congruência a partir da qual o enunciado “faz sentido” como um todo.

Nas palavras de Ricoeur, a *nova* congruência “decorre de uma espécie de proximidade semântica que de repente se obtém entre termos apesar de seu distanciamento. Coisas ou idéias que estavam remotas parecem agora próximas. A similaridade não é nada mais que essa aproximação que revela um parentesco entre idéias heterogêneas” (ibid., 148). A transferência de significação é uma *mudança* na distância lógica, do distante para o próximo. Segundo Ricoeur, a tarefa primordial de uma teoria da imaginação é dar conta da inovação ocorrente nessa mudança. Um primeiro passo é entender a imaginação produtiva como a “visão” ainda atada ao discurso, que provoca a alteração da distância lógica pela “contemplação de similaridades”. A assimilação predicativa consiste exatamente em tornar semanticamente próximos os termos reunidos no enunciado metafórico, e a *tensão* envolvida nessa assimilação é, sobretudo, entre congruência e incongruência semânticas. Ao imaginar, produzimos novos tipos por assimilação sem eliminar as diferenças – como ocorre nos conceitos –, mas, ao contrário, apesar e através delas.

O próximo passo no projeto de Ricoeur será o de incorporar à semântica da metáfora o segundo aspecto da imaginação, ou seja, a sua dimensão *pictórica*, um aspecto delimitado pelo caráter *figurativo* da metáfora: “se há dois pensamentos em uma única metáfora, há um que é intencional; o outro é o aspecto concreto *sob* o

qual o primeiro é apresentado” (ibid., 151). Trata-se, portanto, de uma maneira icônica de significar, sem apresentar o ícone, mas apenas descrevendo-o. Estamos diante de um processo pelo qual uma certa produção de imagens possibilita a esquematização da assimilação predicativa. Formar imagens, ou imaginar, então, é o meio através do qual *vemos* similaridades. Nesse sentido, imaginar não é ter uma figura mental de alguma coisa, mas produzir relações de uma maneira figurativa. Ricoeur está atento ao fato de que nesse segundo estágio de sua teoria da imaginação estamos muito próximos da fronteira que separa “uma semântica de imaginação produtiva e uma psicologia de imaginação reprodutiva”. Todavia, ele adverte que o significado metafórico é exatamente o tipo de significado que nega a delimitação nítida entre o verbal e o não-verbal.

O estágio final que completa sua teoria semântica da metáfora diz respeito àquilo que Ricoeur entende por “momento de negatividade” trazido pela imagem no processo metafórico. Ele argumenta que uma das funções da imaginação é dar uma dimensão concreta ao *epoché* próprio à referência dividida. A imaginação contribui concretamente com a suspensão da referência usual, e, de alguma maneira, toda suspensão é o trabalho da imaginação. Imaginação é suspensão. Enfim, o que Ricoeur quer enfatizar é “a solidariedade entre o *epoché* e a capacidade de projetar novas possibilidades. A imagem como ausência é o lado negativo da imagem como ficção. É nesse aspecto da imagem como ficção que está ligada a força dos sistemas simbólicos para ‘refazer’ a realidade” (ibid., 155).

Uma teoria da metáfora não estará completa, no entender de Ricoeur, se não der conta do lugar e do papel do sentimento no processo metafórico. Uma tradição psicologista nos leva, naturalmente, a tratar *sentimento* em termos apropriados à *emoção*, quais sejam, afetos concebidos como estados de mente voltados para o “interior” e experiências mentais intimamente ligadas a distúrbios físicos. Em termos de emoções podemos dizer que estamos sob o efeito do nosso corpo e entregues a estados mentais “com pouca intencionalidade”; o sentimento é, contudo, aquilo que completa a imaginação em sua função de esquematização de uma nova congruência predicativa, congruência que, segundo Ricoeur, é “sentida”:

ao dizer que ela é sentida, enfatizamos o fato de que estamos incluídos no processo como sujeitos conscientes. (...) *Sentir*, no sentido emocional da palavra, é tornar *nosso* o que foi colocado à distância pelo pensamento em sua fase de objetivação. Os sentimentos, por isso, têm um tipo muito complexo de intencionalidade. Não são exatamente estados interiores, mas pensamentos interiorizados. (...) O sentimento não é contrário ao pensamento. É o pensamento que é legitimado como nosso.” (ibid., 157).

A função central dos sentimentos – não entendidos como emoções –, segundo a teoria de Ricoeur, é sua contribuição para a referência dividida do enunciado metafórico. Sentimentos implicam um tipo de suspensão de nossas emoções corpóreas, são experiências negativas e suspensivas em relação a essas emoções literais. Por outro lado, nos inserem no mundo de uma maneira “não-objetivante”. Para Ricoeur, imaginação e sentimento não são extrínsecos ao surgimento do sentido metafórico, mas ele reconhece que uma teoria da imaginação e do sentimento é ainda relativamente inconsistente. As noções de imagem e sentimento precisariam ser explicadas de acordo com o componente cognitivo, entendido como uma tensão entre congruência e incongruência, em nível semântico, ou entre suspensão e comprometimento, em nível referencial.

## **Experiência e metáfora**

Há algumas décadas, e, sobretudo, a partir dos anos 1970, a metáfora tem alcançado notável destaque como problema para a filosofia, a psicologia, a lingüística e outras das chamadas ciências cognitivas. Isso contrasta com uma tradição que vê a metáfora como questão de importância secundária, jamais considerada cognitivamente fundamental: apenas uma categoria lingüística (um processo semântico e sintático). Nessa esfera de pensamento o *nível básico* de descrição da realidade é o dos conceitos literais e das proposições. Estes corresponderiam corretamente à estrutura do mundo objetivo, enquanto as projeções metafóricas ultrapassam os limites das categorias e, com isso, afirmam identidades que não existem objetivamente na realidade. Por isso, a maior parte das pessoas, de modo geral, pensa que pode passar perfeitamente

sem metáforas. Na discussão das ciências cognitivas, ao contrário, o termo “metáfora” não é empregado no sentido tradicional de mera figura de linguagem, mas identificado como estrutura indispensável para o entendimento humano, por meio da qual compreendemos figurativamente o mundo. Portanto, nosso sistema conceptual – que desempenha um papel central na definição de nossa realidade em termos de pensamento e ação –, é de natureza fundamentalmente metafórica.

Assim sendo, se por um lado as metáforas são recursos lingüísticos – seu “nível superficial”, segundo Earl Mac Cormac –, são também estruturas que produzem *intencionalmente* “anomalias” semânticas geradoras de novos sentidos que têm origem num processo cognitivo: uma combinação inusitada de conceitos operada pela mente humana para formar novos conceitos. Mac Cormac distinguiu, portanto, três níveis de explanação para a metáfora: (a) o *lingüístico*, um nível superficial no qual as metáforas aparecem em forma lingüística; (b) o *semântico*, um nível mais profundo de explanação lingüística; e (c) o *cognitivo*, um nível ainda mais profundo de atividade cognitiva. Segundo Mac Cormac:

metáforas novas mudam a cultura na qual vivemos, desse modo afetando as maneiras nas quais o seres humanos interagem com o seu meio. Essas mudanças na cultura são uma forma de evolução cultural, e a interação do corpo humano (incluindo o cérebro) com um meio ao seu redor mudado afeta a evolução biológica. (Mac Cormac, 1985:127-8)

Esse movimento da mente – que emprega a atividade do cérebro – para a cultura marca um movimento do nível cognitivo para o lingüístico. Em sua teoria cognitiva, Mac Cormac observa que ao entendermos metáfora como processo cognitivo estamos incluindo nesse processo a atividade cognitiva da mente, as atividades do cérebro – das quais a mente depende para as suas operações – e a interação da mente com o meio. Tudo isso envolve *memória, criatividade, imaginação e analogia* – questões que serão cuidadosamente examinadas mais adiante neste trabalho.

Em nossa vida mental fazemos juízos subjetivos sobre coisas abstratas tais como similaridade, dificuldade, importância, assim como temos experiências subjetivas de desejo, de afeto. Quanto mais complexas forem essas experiências, mais ricas serão as maneiras de conceitualizá-las e visualizá-las como vindo de outros domínios

de experiência, sobretudo de domínios sensório-motores. Segundo afirmam George Lakoff e Mark Johnson, em seu estudo seminal *Metaphors we live by* (1980), o mecanismo cognitivo que faz essa operação é a *metáfora conceptual*. Isto é, a metáfora permite que uma imagem mental convencional de domínios sensório-motores – *domínios-fontes* – seja usada por domínios da experiência subjetiva – *domínios-alvos*. As experiências subjetivas comuns são assim conceitualizadas em termos de metáfora e, provavelmente, nenhuma metáfora pode ser compreendida ou adequadamente representada prescindindo de sua *base experiencial*. Por exemplo, “mais é para cima” possui mais tipos diferentes de bases experienciais do que “feliz é para cima”. Embora o conceito “para cima” seja o mesmo nas duas metáforas, “as experiências nas quais essas metáforas de ‘para cima’ são baseadas são muito diferentes. Não é que haja muitos ‘para cima’ diferentes; a verticalidade é que entra em nossa experiência de muitas maneiras diferentes e assim dá origem a muitas metáforas diferentes” (Lakoff e Johnson, 2003:19). Correspondências como essas entre quantidade e verticalidade são resíduos persistentes de correlações de experiências cotidianas – como pôr mais água num copo e ver o nível subir – que aprendemos a associar desde muito cedo, “fundindo-as” numa experiência única.

Segundo a “teoria da fusão” (*conflation*), de Christopher Johnson, para crianças com pouca idade as experiências subjetivas (não-sensório-motoras) e os juízos, de um lado, e as experiências sensório-motoras, de outro, são tão regularmente fundidos – indiferenciados na experiência – que durante um período a criança não distingue essas experiências quando ocorrem ao mesmo tempo:

por exemplo, para um bebê, a experiência subjetiva de afeição é tipicamente correlacionada com a experiência sensorial de calor, o calor de ser segurado. Durante o período de fusão, associações são automaticamente construídas entre os dois domínios. Mais tarde, durante um período de *diferenciação*, as crianças tornam-se então hábeis para separar os domínios, mas as associações de domínios cruzados persistem. Essas associações persistentes são o mapeamento da metáfora conceptual que levará o mesmo bebê, mais tarde em sua vida, a falar de “um sorriso caloroso”, “um grande problema” e “um amigo próximo” (Lakoff e Johnson, 1999:46)

A essas associações Joseph Grady atribuiu o termo *metáfora primária*, uma estrutura mínima que surge natural e inconscientemente na experiência cotidiana por meio de

fusão – alguns exemplos são “importante é grande”, “mais é para cima”, “similaridade é proximidade”, “tempo é movimento”, “estados são localizações”, “causa é força física” ou “ver é tocar”. Metáforas primárias são, assim, parte do inconsciente cognitivo, e o que Grady denominou “metáfora complexa” é formada por combinação (mistura) conceptual. Enfim, na teoria neuronal as *fusões* são instâncias de co-ativação de domínios conceptuais distintos, durante as quais conexões neuronais permanentes entre domínios se desenvolvem, levando a novas inferências. Isso não quer dizer, entretanto, que todas as expressões metafóricas lingüísticas sejam aprendidas como metáforas primárias e nem que todas as metáforas conceptuais sejam manifestadas lingüisticamente. Esse tipo de metáfora não-lingüística pode ser expressa em gestos, em formas artísticas ou mesmo em rituais.

Portanto, em virtude de muitos de nossos conceitos, como os sentimentos ou o tempo, serem abstratos e pouco claros em nossa experiência, tentamos apreendê-los através de outros conceitos que entendemos em termos mais claros, tais como orientações espaciais ou objetos. A metáfora desempenha assim um papel crucial no modo como conceitualizamos nossa experiência e a comunicamos. De fato, a maior evidência do funcionamento metafórico do nosso sistema conceptual vem da linguagem, mas a questão aqui não é *o que* significamos com palavras e frases, e sim *como* entendemos nossas experiências. A linguagem fornece elementos que conduzem aos princípios gerais do entendimento, e esses princípios, segundo a lingüística cognitiva, têm muitas vezes natureza metafórica, envolvendo o entendimento de um tipo de experiência em termos de outro tipo de experiência. E isso sugere que o nosso entendimento sucede não em termos de conceitos isolados, mas em termos de domínios de experiência. Cada domínio é constituído de um conjunto estruturado dentro de uma experiência humana recorrente; Lakoff e Johnson conceitualizam tal conjunto como “*gestalt* experiencial básica”: organizações coerentes de nossas experiências em termos de *dimensões naturais*, que assim nos parecem experiências naturais. São naturais porque são um produto de nossos corpos, de nossas interações com o meio e de nossas interações com outras pessoas dentro da nossa cultura.



Em seu *The body in the mind* (1987), Mark Johnson demonstrou com detalhes como é possível às projeções metafóricas desempenharem um papel *constitutivo* na estruturação da experiência. Ele lança um argumento notavelmente original que consiste em uma análise do sentido de *equilíbrio*, entendido tanto como experiência quanto como conceito. Sua pretensão é mostrar que os diferentes sentidos do termo “equilíbrio” estão conectados por extensões metafóricas do “esquema de equilíbrio”. A experiência de equilíbrio é tão básica para a nossa experiência de coerência e sobrevivência no mundo, explica Johnson, que raramente estamos atentos para a sua presença. O equilíbrio é uma atividade que aprendemos com nossos corpos, e não através da compreensão de um conjunto de regras ou conceitos: é algo que *fazemos*. É uma atividade corporal pré-conceptual que por isso não pode ser descrita com proposições. O *sentido* de equilíbrio surge a partir de *atos* de equilíbrio e através da *experiência* de processos e estados corporais, portanto está ligado, particularmente,

às estruturas esquemáticas de imagem que tornam aquelas experiências e atividades coerentes e significativas para nós (isto é, reconhecíveis como presentes ou ausentes, mesmo se ainda não formamos conceitos ou aprendemos palavras para elas). A palavra chave aqui é ‘estrutura’, por não ser possível haver sentido sem alguma forma de estrutura ou padrão que estabeleça relações. (Johnson, 1990:75).

Consideremos o evento da perda de equilíbrio corporal, que nos tira do nosso estado normal de consciência – no qual não atentamos para o fato de estarmos em equilíbrio – para nos fazer atentos à nossa experiência e ação. Johnson observa que quando tropeçamos e caímos, o equilíbrio torna-se notável por sua ausência. Imediatamente, buscamos retornar à postura “normal”, restabelecendo uma configuração corporal relativa a um “eixo vertical imaginário”. Esse “eixo” não é qualquer objeto físico, não é uma imagem e nem é uma estrutura proposicional (uma regra), mas um padrão não-conceptual recorrente na experiência do equilíbrio. Existe, pois, um *esquema* – uma estrutura pré-conceptual – que pertence ao equilíbrio em nossos corpos e ao sentido de “equilíbrio” em um grande número de domínios abstratos de nossa experiência, tais como, por exemplo, os estados psicológicos ou a experiência musical.



Para Johnson, o mesmo *esquema de imagem* pode pertencer a muitos tipos diferentes de domínios, porque a estrutura interna do esquema particular pode ser metaforicamente entendida – isto é, estados, eventos ou conceitos abstratos são metaforicamente estruturados como entidades ou eventos físicos. É esta projeção da estrutura que Johnson e outros teóricos identificam como uma função “criativa” da metáfora, que se mantém inscrita numa faixa de padrões de entendimento limitada pelo esquema. Para avançarmos no estudo das projeções metafóricas é preciso, no entanto, compreender melhor a noção de estrutura pré-conceptual que Johnson denomina “esquema de imagem”.

A semântica definida como relação entre representações simbólicas e realidade objetiva (independente da mente) analisa o sentido e a razão sem levar em conta estruturas não-proposicionais tais como imagens, padrões esquemáticos e projeções metafóricas, não consideradas essenciais para o sentido, embora sejam componentes do entendimento. Essas mesmas estruturas antes desconsideradas são, contudo, centrais para a semântica cognitiva. Ainda que sejam estruturas não-proposicionais, são atadas a conteúdos proposicionais e desempenham um papel crucial na compreensão daquilo que é significativo – para a semântica cognitiva o sentido *lingüístico* é apenas um caso especial de significância. Portanto, metáforas podem ser baseadas tanto em conhecimentos – de conceitos – quanto em imagens. No primeiro caso, transferimos estruturas de conhecimento básico de um domínio-fonte para um domínio-alvo – metáforas proposicionais; o outro caso é o das metáforas conceptuais denominadas “metáforas de esquema de imagem”, nas quais em vez de elementos conceptuais de conhecimento, transferimos de domínio elementos de esquemas de imagem – metáforas imagéticas.

O sentido que Johnson atribui ao termo “esquema” – derivado da acepção original kantiana – é de estrutura não-proposicional de imaginação, enfatizando os padrões incorporados de experiências significativamente organizadas. Para melhor explicar o sentido que dá a “esquema” ele analisa o caso da estrutura esquemática de imagem que tem origem em nossa experiência de *retenção* física. Estamos familiarizados com as experiências de manter coisas dentro de nossos corpos (comida, líquidos,

ar), entrar e sair de cômodos, de veículos e de todo tipo de espaço restrito, de colocar objetos dentro de recipientes. Em todos esses casos existe uma organização espacial e temporal recorrente, que é a *base experiencial* para a orientação “dentro-fora”: a delimitação espacial. Trata-se, portanto, da estrutura dos esquemas de imagem para a orientação “dentro-fora”, que envolve separação, diferenciação e cerco, implicando restrição e limitação.

Algumas conseqüências da estrutura esquemática para a orientação “dentro-fora” são: (a) a experiência de retenção envolve a restrição de forças de fora para dentro e de dentro para fora; (b) os objetos contidos adquirem certa fixidez espacial, tornando-se por um lado acessíveis e por outro, inacessíveis; (c) experimentamos a transitoriedade da retenção (se B está *em* A, então aquilo que estiver *em* B, também está *em* A). Segundo Johnson, tais conseqüências podem ser chamadas de “vínculos”, porque são implicações da estrutura interna dos esquemas de imagem. Sendo assim, padrões como os esquemas de imagem, que são pré-conceptuais, podem dar origem a vínculos racionais que descrevemos proposicionalmente. Por exemplo, a palavra “fora” está contida em variadas expressões: “ficar fora de si”, “estar fora da afinação”, “dar o fora”, “dar um fora em”, “estar fora da ordem”, “estar por fora”. Tais expressões têm a ver com eventos e estados como perda de consciência, falta de atenção, alguma falha, ausência de algo, todas indicando um estado negativo. Embora não se possa afirmar que existe um único esquema central para toda orientação “dentro-fora”, as pesquisas demonstram haver um número bastante reduzido de estruturas esquemáticas recorrentes que emergem desse tipo de experiência, gerando vínculos e inferências.

Esquemas de imagem (“esquemas incorporados”) não são estruturas abstratas predicativas, não são imagens mentais “ricas”; em vez disso, são estruturas que organizam nossas representações em um nível distinto de operações cognitivas, mais geral e abstrato do que aquele em que formamos imagens mentais particulares. Johnson usa um exemplo simples para distinguir esquema e imagem mental. Ao formar uma *imagem* de uma face humana atentamos para inúmeros “detalhes” referentes a cada um dos traços componentes característicos daquela imagem de face que imaginamos. Em contraste com essa imagem “rica”, nosso *esquema* para uma face, influen-

ciado pela generalidade do conhecimento, é um “padrão dinâmico” que tem apenas alguns traços básicos – como pontos e linhas – e, por isso, pode ser usado como padrão e encontrado em um vasto número de imagens mentais de faces.

No contexto das ciências da mente, portanto, o real é formado por padrões do nosso movimento corporal – nossa orientação espacial e temporal – e pelas formas da nossa interação com os objetos. Tanto o movimento corporal humano quanto o nosso acionamento de objetos e todo tipo de interação perceptiva envolvem padrões recorrentes indispensáveis para a compreensibilidade das experiências. Tais padrões – esquemas de imagem – funcionam, em princípio, como estruturas abstratas de imagens, que não são proposicionais. E quando tentamos compreender nossa experiência, essas estruturas gestálticas desempenham um papel central. Embora um dado esquema de imagem possa emergir, primeiramente, como estrutura de interações corporais, ele pode ser desenvolvido como uma estrutura em torno da qual o sentido é organizado em níveis de cognição mais abstratos. Johnson explica que essa “extensão figurativa” toma a forma típica de *projeção metafórica*, da esfera das interações corporais físicas para o chamado processo racional.

Johnson atribui às chamadas “estruturas de força” papel distintivo na compreensão de nossa experiência. Nossa interação com o meio exige o emprego de *força* – tanto a que fazemos contra o meio quanto a que o meio exerce sobre nós. Assim sendo, se toda experiência implica, de algum modo, atividade de força, nossa rede de sentidos é inelutavelmente conectada por esse tipo de estrutura. Força é mais uma das ubiqüidades para a qual não atentamos e geralmente ignoramos a ação – a menos que seus efeitos alcancem um nível incomum de desequilíbrio com as nossas forças reativas. A experiência de força implica uma “estrutura de *gestalt* “ – um entendimento que manifesta um padrão, um esquema – que envolve *interação causal*, *movimento* através do espaço em alguma direção (qualidade de *vetor*), *origem* e *potência*. Os esquemas de imagem são *gestalts* irreduzíveis, uma vez que qualquer redução analítica destruiria sua integridade de *gestalt*, sua unidade significativa. Alguns dos esquemas que representam as estruturas de força mais comuns em nossa experiência são: a *compulsão* contra nós exercida por uma força do meio; o *bloqueio*

do meio contra uma força que nele exercemos; a *contraposição* de forças equilibradas, exercidas por nós e pelo meio; a *diversão*, enquanto mudança de trajetória, nossa e do objeto, como resultado de uma interação causal de forças; a *remoção* de um obstáculo do meio; a *habilitação*, enquanto possibilidade de exercermos uma força efetiva, mas não realizada, sobre o meio; e a *atração* como uma espécie de gravitação do nosso corpo em direção a um objeto.

Esses padrões são pré-lingüísticos, embora possam ser refinados e elaborados como resultado da aquisição da linguagem e do sistema conceitual que ela torna possível. Como Johnson explica, “essas estruturas são parte do sentido e do entendimento. Elas não formam, meramente, o *background* contra o qual os sentidos emergem; são elas mesmas estruturas de sentido” (ibid., 48). Se no domínio da razão há forças metaforicamente relacionadas às estruturas de forças que operam em nossa experiência sociofísica, podemos prever que haja estruturas de força similares operando na estrutura dos atos de fala. Afinal, atos de fala são *ações*, e se nossas ações físicas e sociais estão sujeitas a forças, nossas ações lingüísticas estarão igualmente sujeitas a forças, metaforicamente entendidas.

Já vimos que nossa complexa rede de sentidos depende da natureza e da relação das estruturas esquemáticas de imagem. As projeções dessas estruturas dão-se do domínio físico experiencial – padrões pré-conceptuais – para os domínios dos atos de fala (conversacional), social e das inferências (epistêmico). Tais projeções são processos metafóricos e surgem como extensões dos esquemas de imagem – estes que não são imagens e sim um meio de estruturar, esquematicamente, nossas experiências particulares e de ordenar nossas percepções e concepções. Do mesmo modo que certos padrões de inferência abstratos resultam de projeções metafóricas de esquemas de imagem para “retenção” ou “força” – que, como já enfatizamos, surgem em experiências corporais –, inferências podem ser também baseadas em nossas experiências de “equilíbrio”. O esquema de *equilíbrio* tem uma estrutura interna definida, que possui três propriedades: a *simetria* (A equilibra B se e somente se B equilibra A), que em nossa percepção é relacionada com um eixo, a *transitoriedade* (se A equilibra B e B equilibra C, então A equilibra C) e a *reflexividade* (A equilibra

A), que não é experienciada diretamente, mas advém do entendimento de equilíbrio em termos de simetria. Temos, portanto, uma variedade de experiências organizadas por um simples esquema. Os três padrões de inferência lógica acima citados dependem das propriedades e das estruturas do esquema de equilíbrio. Para Johnson, estamos diante de uma alternativa para a visão de que as estruturas lógicas existem *a priori* como essência universal de racionalidade: inferências “não são exatamente estruturas inexplicáveis de racionalidade (de razão *pura*). Ao contrário, podem ser vistas como algo que emerge de nossa experiência incorporada concreta e da nossa resolução de problema em nossas relações mais mundanas” (ibid., 99).

Assim sendo, os padrões de nossa racionalidade são, em parte, ligados aos esquemas pré-conceptuais que dão ordem e coerência à nossa experiência. A metáfora é uma operação esquemática imaginativa que nos permite vislumbrar a criação de estruturas significativas via projeções de esquemas de imagem. A partir das propriedades da experiência de equilíbrio, por exemplo, estruturamos nosso conceito matemático de “igualdade de grandezas”. Sem aquela base experiencial não poderíamos compreender tal abstração. Esquemas de imagem para equilíbrio – e outros tais como para retenção, força, caminho, ciclo, escala, elo – estão envolvidos em todas as extensões figurativas que dão origem aos nossos conceitos de coerência em música, como veremos nos capítulos seguintes.

Como vimos, para essa “lingüística cognitiva”: (a) a metáfora é uma propriedade dos conceitos, e não das palavras; (b) a metáfora não se baseia necessariamente em similaridades; (c) a metáfora tem a função essencial de proporcionar um melhor entendimento de certos conceitos, e não uma função estritamente estética; (d) a metáfora é um processo inevitável do pensamento humano. Assim sendo, metáforas não descrevem meramente experiências pré-existentes, elas contribuem com o processo de estruturação significativa do nosso entendimento. Conceitos abstratos, eventos e estados são metaforicamente estruturados como entidades físicas e é a projeção dessas estruturas – baseadas em esquemas de imagem –, que Johnson identifica como a função “criativa” da metáfora. Dizer que um dado esquema de imagem existe é dizer que algo de nossas experiências tem uma estrutura recorrente, em

virtude da qual podemos entender as experiências. Por isso, podemos dizer que o entendimento não é somente uma questão de reflexão, é, antes de tudo, a maneira pela qual “temos um mundo”, é nosso modo de “ser no mundo”. Esquemas de imagem e extensões metafóricas podem ser proposicionalmente representados, mas isso não apreende inteiramente sua realidade como estruturas de nosso entendimento incorporado. Para a semântica cognitiva, o termo “metáfora” é empregado, portanto, não somente como conexão proposicional de dois domínios de experiência já previamente determinados, mas também como estrutura projetiva por meio da qual muitas conexões experienciais são originalmente estabelecidas.

Cumpra ainda ressaltar que as projeções metafóricas não são arbitrárias. Para detalhar um pouco mais essa questão, consideremos o esquema de imagem para *caminho*. Em nossa experiência cotidiana estamos envolvidos com uma rede de caminhos que ligam nosso mundo espacial. Em todos os casos de caminho há um ponto de partida, um ponto de chegada (objetivo) e uma sequência de localizações contíguas conectando esses dois pontos – um percurso. As propriedades do esquema de imagem para caminho, que compõem a sua estrutura interna, são: (a) ao realizarmos o *percurso* passamos por todos os seus pontos intermediários; (b) percorremos um caminho com um propósito e assim atribuímos ao caminho *direção*; (c) como ao ter percorrido o caminho alcançamos o objetivo num momento posterior àquele em que estávamos ao iniciá-lo, *espacializamos* linearmente o *tempo*. Se no esquema de caminho os “objetivos” forem entendidos como pontos de chegada em direção aos quais nossas ações físicas são dirigidas, nas projeções metafóricas baseadas nesse esquema estamos entendendo diversos “propósitos” abstratos em termos de eficácia de vários atos físicos em alcançar um objetivo espacial. Sendo assim, propósitos podem ser metáforas de destinações físicas, baseadas no esquema para caminho.

A condição de possibilidade da projeção metafórica a partir de um esquema é, pois, uma *identidade*, uma correspondência entre as experiências do *domínio-alvo* – por exemplo, “alcançar um propósito” – e do *domínio-fonte* – por exemplo, “o movimento ao longo de um caminho”. No caso que estamos enfocando, há uma correlação entre os “estados da metáfora” no domínio-alvo – estado inicial em que

a intenção não está satisfeita, seqüência de ações e estado final em que a intenção é satisfeita – e as localizações de nossa experiência física no domínio-fonte – localização do ponto de partida, movimento em direção ao objetivo e localização do ponto de chegada. Enfim, o isomorfismo entre a estrutura do emparelhamento e a estrutura da metáfora permite-nos entender um propósito abstrato nos termos da experiência física do movimento ao longo de um caminho. Esse entendimento é de tal modo espontâneo, que não o notamos.

Todas essas estruturas e padrões são uma questão de *imaginação*. Todavia, se ainda em nossa atualidade as conotações do termo “imaginação” procedentes da estética e da teoria da arte do século XIX – tais como fantasia, criatividade, invenção – continuam exercendo forte influência sobre o nosso entendimento comum, no presente trabalho serão tomadas como apenas alguns dos aspectos da imaginação. Não há experiência significativa sem imaginação e por isso ela desempenha um papel central em nosso entendimento. Se quisermos nos afastar dos efeitos restritivos de dicotomias como mente e corpo, razão e imaginação, ciência e arte, devemos explorar o papel da imaginação na construção do sentido, no entendimento, na razão e na comunicação – ou seja, aquilo que Ricoeur já apontara, mas não pôde desenvolver sem um suporte cognitivo mais consistente.

### **Sobre uma semântica do entendimento**

Kant mostrou porque e como não poderia haver experiência significativa sem a operação da imaginação. Ele entendia o termo “imaginação” como uma capacidade para organizar representações mentais – sobretudo imagens – em unidades coerentes e compreensíveis. Segundo ele, há quatro funções da imaginação: a *reprodutiva*, que nos dá representações unificadas; a *produtiva*, que constitui a unidade de nossa consciência através do tempo; a *esquemmatizadora*, por mediar os conceitos abstratos e os conteúdos da sensação; e a *criativa*, enquanto atividade não governada por



regras, por meio da qual adquirimos novas estruturas em nossa experiência e geramos novos sentidos.

Contudo, os estudos fenomenológicos apontaram duas áreas de problema na teoria kantiana. O primeiro problema diz respeito a pouca clareza acerca de uma imaginação de natureza dupla, posicionada entre a conceitualização e a sensação, entre o mundo formal e o material. O outro problema é como explicar uma faculdade que ora parece ser controlada por regras, ora parece estar livre dessa coerção. Ambos os problemas têm origem na idéia da realidade dividida em dois domínios radicalmente distintos: o domínio das sensações, das emoções e dos objetos físicos no espaço, que é determinado pelas “leis naturais”, e o domínio metafísico do entendimento, da razão e da nossa capacidade para a ação espontânea. Enfocando a experiência da arte, Hans-Georg Gadamer, em sua principal obra, *Wahrheit und Methode*, observara que a separação rígida de entendimento, em um termo, e sensação e imaginação, em outro, excluía o segundo termo do domínio do conhecimento. Dessa forma, imaginação e sensação não poderiam ser “cognitivas”, de vez que Kant entendia “cognitivo” como conceptual e não há conceito que fundamente o juízo reflexivo:

a fundamentação da estética de Kant sobre o juízo do gosto faz justiça a ambos os lados do fenômeno, ou seja, sua não-universalidade empírica e a sua reivindicação apriorística à universalidade. Mas o preço que ele paga por essa justificação da crítica no terreno do gosto, reside em que nega ao gosto qualquer *significado cognitivo*. É um princípio subjetivo ao qual ele reduz o senso comum. (Gadamer, 1997:93-4)

Segundo Gadamer, sob o domínio do preconceito nominalístico só se pode então compreender o ser estético de uma forma insuficiente e equívoca.

O objeto da semiótica – o signo – é meramente virtual. No domínio do “sentido lingüístico”, apenas a frase é atual enquanto genuíno acontecimento da fala. Como lembrou Ricoeur, em sua teoria da interpretação, a frase não é uma palavra mais ampla ou mais complexa; é uma nova entidade, um todo irreduzível à soma das suas partes. O discurso é o evento da linguagem e é compreendido como significação. E por significação ou sentido Ricoeur designa aqui o conteúdo proposicional, que descreve como síntese de duas funções: a identificação e a predicação. Portanto, é



na lingüística do discurso que o evento e a significação se articulam. O conceito de significação admite assim duas interpretações que refletem a dialética entre evento e sentido. Significar é o que o falante intenta dizer e o que a frase denota, isto é, o que a conjunção entre a função de identificação e a função predicativa produz. Por outras palavras, a significação é noética e noemática.

No programa das ciências cognitivas, entretanto, a objetividade das relações de sentido e das estruturas de inferência racional não está ligada somente a conteúdos proposicionais objetivistas: “a imaginação é uma atividade de estruturação por meio da qual adquirimos representações coerentes, padronizadas e unificadas. É indispensável para a nossa capacidade de fazermos sentido de nossa experiência, para fazê-la significativa” (Johnson, 1990:168). Se a atividade imaginativa foi considerada “irracional” pela tradição, o foi porque o sentido era a relação entre signos e suas referências; era, propriamente, o “modo de apresentação” da referência. Sentidos, conexões conceptuais, padrões de inferência e demais aspectos da racionalidade eram distinguidos das particularidades da incorporação humana por seu caráter universal e independente. Portanto, apreender um sentido era um ato de pensamento e não um ato de imaginação de uma mente individual.

Para o pensamento “não-objetivista” o sentido não está situado apenas em proposições, ao contrário, ele permeia nosso entendimento incorporado, espacial, temporal e aculturado. Em sua teoria do sentido, Mark Johnson desenvolve uma *semântica do entendimento* que substituiria a “semântica objetivista” da tradição, a fim de dar conta do conjunto global do fenômeno semântico. Segundo ele, a diferença central entre a visão objetivista do sentido e a sua semântica cognitiva é que para esta

o sentido é sempre uma questão de entendimento humano, que constitui nossa experiência de um mundo comum do qual podemos fazer sentido. Uma teoria do sentido é uma teoria do entendimento. E entendimento envolve esquema de imagem e suas projeções metafóricas, tanto quanto proposições. Essas estruturas incorporadas e imaginativas de sentido são compartilhadas, públicas e “objetivas”, num apropriado sentido de objetividade. (1990:174)

Por “objetividade” Johnson entende, simplesmente, haver estruturas de sentido conectadas a estruturas de experiência corporal que todos podemos partilhar.

Vemos nos trabalhos de Lakoff e Johnson em semântica cognitiva um projeto especialmente promissor em relação à sua aplicação na experiência musical. Neles a experiência humana comum – que envolve nossos corpos, nossas capacidades inatas e nossa maneira de funcionar como parte de um mundo real – é a motivadora daquilo que é significativo no pensamento humano. Essa *motivação*, contudo, não “determina” os conceitos; a estrutura subjacente da nossa experiência é que torna possível o entendimento conceitual. Como já discutimos acima, os pressupostos básicos dessa teoria são: o sentido é baseado no entendimento; a verdade é baseada no entendimento e no sentido; mecanismos sensório-motores inatos estruturam a experiência tanto em *nível básico* quanto em *nível esquemático de imagem*; objetos físicos, ações e estados são, portanto, entendidos em termos de estruturação pré-conceitual da experiência; capacidades imaginativas inatas – tais como *esquematisação*, *metáfora*, *categorização* – constituem os modelos cognitivos (conceitos) abstratos por projeções de esquemas de imagem e de estruturas de nível básico. Espaços mentais provêem um meio para o raciocínio usando modelos cognitivos.

Nenhuma descrição de sentido pode ser suficiente, uma vez que uma teoria do sentido deve incluir aspectos semânticos, emocionais, aspectos de atos de fala, contextuais e culturais. Uma teoria do sentido é uma teoria de como entendemos coisas. Embora o sentido não se restrinja ao “lingüístico” – e essa hipótese é crucial para que possamos alcançar uma *semântica do entendimento musical* –, este é o seu modelo central. O sentido lingüístico distingue-se por seu uso elaborado de categorias sintáticas, semânticas e de convenções de atos de fala. Palavras não têm sentido nelas mesmas, elas têm sentido somente para quem as usa para significar algo. Nesse caso, o sentido é sempre sentido *para* alguém. E o sentido lingüístico envolve *intencionalidade* humana, já que pressupõe a capacidade de um estado mental (ou representação de algum tipo) estar dirigido a algum aspecto da experiência. Nesse caso, o problema para a teoria do sentido é explicar como um conjunto de sinais sem sentido ou um conjunto de sons pode vir a ter sentido. A resposta usual é que as “palavras” tornam-se significativas quando um certo tipo de intencionalidade lhes é imposto. Isso coloca o sentido na direcionalidade intencional do entendimento humano.

Os estudos de John Searle sobre o sentido lingüístico merecem consideração especial. Para ele, o sentido é, nesses termos, dado no contexto dos “atos de fala”. Uma teoria da linguagem teria, por isso, que investigar as regras fonéticas, sintáticas, semânticas e pragmáticas que governam essa forma de *comportamento* humano. Assim, o projeto principal dessa teoria é identificar e explicar o funcionamento das regras pelas quais os falantes emitem sons para significar algo. Em *Intentionality*, Searle coloca a teoria do sentido – que entende como parte da filosofia da linguagem – no campo de uma teoria da mente e da ação: sentido é uma questão de intencionalidade. Sendo assim, o sentido lingüístico é possível porque os seres humanos impõem a intencionalidade de seus estados mentais nos sons (ou nos sinais em geral), convertendo-os em palavras e frases. Segundo Searle, há um nível duplo de intencionalidade nos atos de fala, qual seja, uma “condição de sinceridade” – expressa por um estado psicológico de crença, de desejo – e uma “intenção de sentido” – o propósito do ato de fala: “no ato de fala a mente impõe intencionalmente as mesmas condições de satisfação que o estado mental tem em si na expressão física do estado mental expresso. A mente impõe intencionalidade à produção de sons, sinais, etc., ao impor as condições de satisfação do estado mental na produção do fenômeno físico” (Searle, 1983:164).

Em sua teoria da intencionalidade, Searle ressalta que a maioria dos estados intencionais tem conteúdos que especificam condições de satisfação determinadas em relação a uma *Rede* contextual de outros estados intencionais e a um *Background* de práticas e capacidades pré-intencionais. Em relação à “Rede”, uma crença ou desejo especificará as condições de satisfação que pressupõem outros estados intencionais tais como outras crenças, desejos, etc. Por exemplo, nossa crença de que uma dada música que ouvimos foi composta num momento anterior ao da performance em questão tem condições de satisfação que dependem de outros estados intencionais tais como “acreditamos na eficácia de sistemas notacionais em música” ou “acreditamos na impossibilidade de uma boa congruência entre as ações dos intérpretes sem sua prévia ordenação e experimento”.

Em virtude do nosso engajamento corporal com o mundo, fundamento da Rede – que consiste apenas de estados mentais intencionais representacionais –, esta se dissolve em um *Background* pré-intencional não-representacional de capacidades e práticas dirigidas aos objetos no mundo. Este “*Background*” assim formulado por Searle é justamente a dimensão do entendimento excluída da semântica objetivista tradicional. Se os esquemas de imagem descritos por Johnson são estruturas que emergem de nossas interações perceptivas e de nossos movimentos corporais, então coincidem exatamente com essa noção de *Background*. Na teoria de Johnson, esquemas podem ser conceitualizados numa Rede representacional quando uma de suas projeções metafóricas é apreendida abstratamente em uma forma proposicional que é tanto representacional quanto intencional. Ao contrário, para Searle, embora o *Background* seja essencial para o entendimento, não faz parte, propriamente, do sentido, à medida que é pré-intencional e não-representacional. Como podemos verificar, na teoria de Searle há um resíduo “objetivista” que só vê sentido onde podemos distinguir um conteúdo intencional e a forma de sua externalização.

Conquanto esquemas de imagem não possuam uma “condição de satisfação”, do modo como as proposições possuem, eles dão em substituição suporte a uma noção que tem relação com as condições de satisfação: “apreendemos uma situação como exemplificação de certos esquemas. É *parte de* nossa experiência de significação a nossa apreensão de padrões recorrentes ou estruturas em uma situação. Assim também o sentido de uma palavra ou uma frase envolverá tais padrões” (Johnson, 1990:189). Portanto, segundo Johnson uma semântica cognitiva adequada é uma teoria do entendimento e requer um tratamento de esquemas de imagem e de suas extensões metafóricas. Essa teoria deve promover o “enriquecimento” do universo semântico, envolvendo processos imaginativos que formam fenômenos cognitivos abstratos – *categorização, esquemas, agrupamentos, metáforas* – e todas as estruturas imaginativas do entendimento por meio das quais o sentido se faz possível.

Ao pretendermos desenvolver uma teoria do entendimento musical a partir da aplicação de uma semântica cognitiva, esbarramos na dificuldade de determinação de algumas noções básicas acerca da experiência da música e da natureza do sentido

musical. Talvez o problema mais crucial esteja relacionado com a referencialidade musical. A música não é, em princípio, representacional, no sentido de que pensamentos sobre algo nunca são essenciais para o entendimento musical. Por outro lado, como adverte Scruton, não seria correto dizer que sons não podem ser entendidos como representações. Ele pergunta: “o que é a poesia senão som?” Entretanto, o próprio Scruton observa que a natureza representacional da poesia é conseqüente do seu meio lingüístico que lhe provê representação na descrição de coisas, de acordo com regras semânticas pré-estabelecidas: “se os sons da música fossem igualmente usados para uso lingüístico – se houvesse, literalmente, uma linguagem musical – então a música seria, evidentemente, capaz de representação. Mas deixaria assim de ser música” (Scruton, 1999:138). Nesse caso, teríamos uma modalidade de poesia criada em linguagem de *alturas* sonoras absolutas, uma espécie radical de linguagem tonal.

Portanto, se há um problema acerca do entendimento musical, propriamente, ele está diretamente ligado ao sentido dos objetos musicais. Sabemos que a música é significativa, mas também sabemos que não temos acesso ao seu sentido proposicionalmente – apenas expressamos parte dele com proposições. Propondo um novo exame comparativo e deslocando-nos do domínio das artes da palavra para o das artes visuais, deparamo-nos com a inequívoca diferença essencial entre aparências visuais e acústicas. Diante de uma aparência visual atribuímos-lhe, espontaneamente, uma representação. Parece-nos sempre uma aparência *de*. O que vemos, por exemplo, em uma pintura é inevitavelmente uma *narrativa* de algum mundo ficcional. Ao contrário, coisas ouvidas não são, necessariamente, atribuídas a um objeto como se fossem uma de suas propriedades. Coisas ouvidas *são* objetos. Se ouvimos “movimento” nos sons, não é porque os sons nos transmitem o *pensamento* de um mundo ficcional em que coisas estão se movendo. Esse pensamento não é veiculado pelos sons musicais, que – como discutiremos mais detalhadamente – não estão sequer vinculados a causas físicas, relacionam-se apenas entre si. Queremos aqui entender a experiência do movimento com base na teoria cognitiva do sentido, de Johnson, considerando as estruturas pré-conceptuais denominadas “esquemas de imagem” –

tais como os padrões recorrentes para *retenção, caminho, força, elo, ciclo, escala, processo*, etc., que pertencem a muitos domínios diferentes – e as “projeções metafóricas” de sua estrutura interna. Na experiência dos sons musicais estruturamos metaforicamente como um evento físico os esquemas de imagem adequados.

Na metáfora musical há uma dupla intencionalidade. Numa mesma experiência tomamos como objeto tanto o som que percebemos quanto algo que não é som: um movimento, uma animação, uma aparência de vida que “ouvimos” *no* som, situada num espaço fenomênico. Portanto, a metáfora de movimento musical é uma espécie de “resíduo fenomênico” de nossa experiência espacial. Devemos, porém, advertir que recorrer a metáforas para descrever a experiência musical não é determinar que a música tem origem em projeções metafóricas. Usamos metáforas porque são elas que *descrevem* mais precisamente *o que* ouvimos quando ouvimos sons como música, quando os imaginamos como forma.

Se a descrição da música é tão dependente de metáforas, podemos concluir que a música não é, estritamente, uma parte do mundo material do som. Sons não se movem como a música se move, nem são organizados de um modo espacial como os ouvimos quando os ouvimos musicalmente. Se o corpo está na mente, está também na música. Se o real é o mundo incorporado e não é totalmente comunicável proposicionalmente, então podemos pensar uma outra ordem de sentido não-conceptual: uma “desrealização” que não deve, contudo, ser entendida como ausência de pensamento, mas de significado (sentido conceptual). As pesquisas mais recentes acerca do sentido têm distinguido o conteúdo “conceptual” de um conteúdo “não-conceptual” de experiência – podemos perceber um dado objeto mesmo que não possamos identificá-lo com conceitos. Contudo, a questão que se apresenta não é se deve existir uma organização pré-conceptual exibida por uma *estrutura* musical, mas se seria suficiente *escutar* essa organização para ouvir e entender música como música.

Recentemente, Zoltán Kövecses propôs classificar as *metáforas conceptuais* (não-proposicionais) de acordo com a sua função cognitiva em: *estruturais, ontológicas e orientacionais*. Como ele observa, a função cognitiva do primeiro

tipo é prover o entendimento do domínio-alvo através da estrutura do domínio-fonte. O conceito de tempo, por exemplo, é estruturado em termos de movimento e espaço; a metáfora conceptual “tempo é movimento” existe na forma de: (a)passagem de tempo é movimento de um objeto; e (b)passagem de tempo é um movimento do observador através de uma paisagem. Sem essa metáfora é difícil imaginar qual seria o nosso conceito de tempo, se existisse. Se as metáforas ontológicas provêm menos estruturação cognitiva, dão, por outro lado, *status* ontológico aos conceitos abstratos que fundamenta. As experiências que requerem tal *status* são as mais abstratas e essas metáforas nos permitem ver mais precisamente um delineamento estrutural onde há muito pouco, ou mesmo nada. Por meio da metáfora ontológica podemos identificar, referir e quantificar aspectos da experiência:

Por exemplo, concebendo o medo como objeto, podemos conceitualizá-lo como “nossa posse”. Assim, podemos lingüisticamente referir ao medo como *meu medo* ou *seu medo*. (...)Uma vez que uma experiência de “não-coisa” recebe através de uma metáfora ontológica o *status* de uma coisa, a experiência assim conceitualizada pode então ser estruturada por metáforas estruturais. Se conceitualizamos a mente como um objeto, podemos facilmente prover mais estrutura para ela por meio da metáfora de “máquina” (como em: “Minha mente está *enferrujada* nesta manhã”. (Kövecses, 2002:34).

A personificação de entidades não-humanas é uma forma típica de metáfora ontológica. Nela usamos o mais central dos domínios-fontes que temos: nós mesmos. Frases musicais não são humanas, mas dizemos coisas como: “essa frase me confundiu”. Por fim, o terceiro tipo de metáfora conceptual é o que menos estrutura conceptual provê ao conceito-alvo; sua função cognitiva é, simplesmente, dar coerência a um conceito em nosso sistema conceptual. A metáfora orientacional fundamenta-se em nossas orientações espaciais básicas, tais como “acima-abaixo”, “à frente-atrás”, “dentro-fora”, etc., por meio das quais chegamos a expressões lingüísticas como “o ponto culminante da frase musical ainda se encontra na região média”. Os três tipos de metáfora são imprescindíveis em nossa descrição da música, como detalharemos no decorrer deste estudo.

O entendimento musical não requer nenhuma *recuperação de um mundo ficcional*. Contudo, somente podemos apreender o sentido da música por meio de



um ato de entendimento musical, e não por “atribuição de valor” como o faz a semântica objetivista. Entendemos, como Scruton, que “nunca poderíamos explicar o entendimento musical em termos do conteúdo expressivo da música, em razão de necessitarmos de uma teoria do entendimento musical antes de vermos o que a ‘expressão’, num dado contexto, significa” (Scruton, 1999:211).

Antes de tudo, o entendimento musical é inseparável da experiência da música. Referimo-nos, precisamente, à experiência da escuta, ou seja, da interação entre uma mente incorporada e os sons. E podemos considerá-la em duas formas: uma escuta por uma *sinalização* e uma escuta por ela mesma. A primeira relaciona-se a uma capacidade perceptiva comum tanto a seres humanos quanto a animais em geral. As especificidades da imaginação humana, entretanto, nos tornam seres capazes de voltar a atenção para *os* sons eles mesmos e de escutá-los com um interesse no próprio ato da escuta, ou seja, com interesse em *como soam* os sons. Caso prescindamos de uma busca por informação ou tão logo ela se efetive, iniciamos a busca por padrões, ordem e sentido nos sons que escutamos, prolongando nosso interesse neles. E essa é a condição para que possamos ouvir música. No instante que passamos a ouvir sons como música, nossa experiência deixa de ser estruturada em termos de conteúdo informacional e adquire estruturação mais imaginativa e criativa, passa a ser organizada por metáforas.

Ao entender música, entendemos o objeto intencional da música: a organização que pode ser ouvida na experiência musical. Nesse caso, estamos interessados, sobretudo, em uma *aparência*, não, necessariamente, em uma informação. E se podemos formar um sentido estritamente musical, trata-se de um sentido encontrado apenas por quem, na experiência da música, não está em busca de informação.

O entendimento que está na base desse sentido não é um mero jogo de padrões. Na experiência musical estamos interessados numa *forma* musical e num *conteúdo* musical. Quando imprimimos, de algum modo, ordem a objetos sonoros, surgem entre eles inter-relações perceptíveis, traduzidas por *agrupamentos* e *limites* formais. E o entendimento dessas relações é estruturado por esquemas de imagem e projeções metafóricas originados em nosso domínio físico e comportamental. A capacidade



de estender o movimento musical por meio de conexões consecutivas de um grande número de agrupamentos, sem que se perca a coerência do todo antes do limite final conclusivo, é um dos traços mais notáveis na música da nossa tradição. Podemos ainda dizer que ao entendermos a forma musical recuperamos um “conteúdo” mental – temos um entendimento do entendimento. Tomando, mais uma vez, as palavras de Scruton:

a transferência de conceitos da vida e do movimento para a música não é meramente essencial para a nossa escuta musical, mas também adiciona algo ao nosso entendimento da vida. Em outras palavras, não é uma “assemelhação” gratuita de uma coisa para a outra, mas uma tentativa de entender uma por meio da outra – entender a música através do conceito de vida, mas também a vida através de sua incorporação em música. (Ibid., 235)

Nos capítulos que se seguem pretendemos detalhar essa questão e investigar a aplicabilidade das teorias cognitivas do sentido num projeto de introdução à *semântica do entendimento musical*. Com essa expressão referimo-nos a categorias semânticas musicais no nível de evento musical, no nível de sintaxe musical e no nível emocional. Todos os níveis exigem entendimento, que procede da comunicação da *experiência*.

## Notas

<sup>1</sup> Em seu *O nascimento da tragédia*, Nietzsche já propunha que a “canção popular”, introduzida na literatura por Arquíloco, se nos apresenta como espelho musical do mundo, como melodia primordial agora à procura de uma aparência onírica simultânea que vai se exprimir na poesia. Dessa forma, a linguagem imita a música. A palavra, a imagem, o conceito buscam agora uma expressão análoga à música, sofrendo o poder desta. A poesia do lírico não exprime nada que já não se encontre na sua música incitadora, e por isso torna-se impossível, com a linguagem, alcançar por completo o simbolismo universal da música (cf. Nietzsche, 1992). Se entendermos essa “canção popular” menos como expressão musical que como *pathos*, origem da voz e do canto, estaremos também próximos de Rousseau.

<sup>2</sup> Lembramos aqui que em sua transposição da filosofia grega para a cultura latina, Boecius produziu seu *De institutione musica* – um dos volumes de uma série de tratados sobre o *quadrivium* –, obra que influenciou a teoria da música por quase toda a Idade Média. Nele Boecius diz de três tipos de música: a *Musica mundana* (ou cósmica) que provém das formas e dos movimentos das “esferas” e que é sonora, ainda que inaudível; a *Musica humana* que emana de uma combinação inaudível de alma, mente e sentidos corporais humanos; e a *Musica instrumentalis* que é a música realmente sonora, dada ao ouvido.

<sup>3</sup> No curso da história da notação musical, assistimos a uma permanente desproporção entre o número limitado de fruidores aptos à leitura fluente do texto musical escrito e a imensa maioria do público potencialmente visado pela música. A “leitura” da partitura nunca constituiu uma prática autônoma. Manteve-se até os nossos dias como esquema operatório – e mesmo incompleto – destinado aos intérpretes-executantes,

mas não aos intérpretes-ouvintes. A partitura não é capaz de oferecer uma representação do objeto estético tal como é percebido na experiência da música, propriamente: trata-se de um simulacro de *escritura*.

<sup>4</sup> Isso mostra que Ingarden rejeita a tese de que as qualidades emocionais manifestam-se na obra musical tão-somente como uma mera projeção dos próprios sentimentos do ouvinte sobre a obra.

<sup>5</sup> Roman Ingarden, em *Das literarische Kunstwerk*, retoma o quadro de referência fenomenológica de determinação dos objetos, para descrever o modo como a obra de arte nos é dada. Cada objeto real, diz, é “total e univocamente determinado” e “no seu modo de ser não assinala qualquer *ponto de indeterminação*”. A *unidade* formada por todas as determinações do objeto somente é desfeita quando da ação discriminatória de um sujeito cognoscente que apreende e separa *intencionalmente* as determinações de sua concreção original. Tais operações cognoscitivas do sujeito são ilimitadas e por muitas que sejam as determinações captadas de um dado objeto, até certo ponto continuam *sempre* por apreender ainda outras determinações. Por conseguinte, “nunca podemos saber por um conhecimento originário realizado numa multiplicidade finita de atos, como é que determinado objeto é constituído sob todos os aspectos”. (Cf. Ingarden, 1965)

<sup>6</sup> Black chama atenção para a questão da criatividade metafórica a partir da afirmação de que há uma classe de metáforas para a qual seria mais esclarecedor dizer que a metáfora *cria* a similaridade, em vez de dizer que ela formula alguma similaridade previamente existente – o que ficou entendido como uma teoria da “interação” (cf. Black, 1977).

# **FENOMENOLOGIA DA ESCUTA**

## CAPÍTULO 3

### A experiência do movimento

A aparência da música é um *texto* sonoro. Vimos no capítulo anterior que esse texto se nos apresenta tanto em *performance* quanto através de uma *gravação* em suporte – fonográfico ou vídeo-fonográfico. Trata-se, entretanto, da “base ôntica” do *objeto intencional* que denominamos *obra* musical. A seguir, pretendemos aprofundar um pouco mais o problema da intencionalidade da escuta musical, a fim de começar a descortinar a experiência desse objeto, que congrega percepção auditiva, ação corporal e demais mecanismos cognitivos – de certa forma já denunciada pelos antigos. E se entendemos que as matrizes da atividade cognitiva musical são as experiências da voz e do gesto, isso aponta para a questão do *movimento* em música, algo que experimentamos consciente e inconscientemente como projeções metafóricas de espaço e tempo.

#### **Objetos musicais**

Podemos dizer que os sons existem e que são percebidos em espaços físicos, contudo não são, propriamente, objetos *físicos*. Sons não ocupam um lugar nesses espaços, pois não excluem nada daquele lugar. Contudo, o interesse estético nos sons necessita atribuir-lhes a qualidade de realidade de um *fenômeno*, mesmo que não façam parte, estritamente, da ordem física subjacente. Além disso, os sons eles mesmos não devem ser entendidos como objetos *mentais*, uma vez que não são redutíveis somente à experiência subjetiva e individual deles, nem *intencionais*, se com esse termo referimos objetos definidos pelo estado mental que tenciona enfocá-los. Embora sejam o suporte experiencial das peças musicais, estas não se reduzem aos sons: som não é música.

Não há música sem a presença de um ser humano capaz de converter sons em música. Palavras podem descrever os *objetos musicais* e a sua experiência, mas somente à medida que puderem ter o sentido que a música tem para quem a experimenta. Os termos “música” e “objeto musical” referem-se a aspectos específicos do mundo humano. Nesses termos, como lembra Thomas Clifton no início de seu *Music as heard*, “música é a atualização da possibilidade de qualquer som que seja de apresentar a algum ser humano um sentido que ele experimenta com o seu corpo – isto é, com sua mente, seus sentimentos, seus sentidos, seu desejo e seu metabolismo” (Clifton, 1983:1). Conseqüentemente, a diferença entre o som que é música e o som que não é música repousa no uso que fazemos dele na experiência. Um ouvinte em atitude musical está absorto na significação musical dos sons que experimenta. Não, necessariamente, numa significação simbólica, mas em algo que é apresentado *nos* sons.

No ato da escuta musical estão envolvidos percepção, imaginação, sentimento e juízo. Mas não são os sons, propriamente, que ouvimos. A música que podemos experimentar quando alguém usa uma flauta como instrumento musical não é o som particular que vem da flauta. O conhecimento de que o som ouvido é produzido na flauta – enquanto fonte sonora – não faz parte, estritamente, da experiência musical. A associação entre os sons e os objetos nos quais são produzidos é apenas um sinal de que algo está ocorrendo no mundo físico, mas a música não está factualmente no mundo, como os objetos físicos estão. Num esforço de consideração do objeto da experiência musical, Pierre Schaeffer cunhou o termo *objeto sonoro*, a partir do qual desenvolveu uma análise fenomenológica que influenciou significativamente os estudos acerca da experiência com a música, desde então.

Tradicionalmente, não há em artes visuais reivindicações de correspondência com a Ótica. Não obstante reconhecermos as correlações evidentes implicadas no processo sensorio da luz e das formas visuais, bem como nas artes que as põem em jogo – como suportes ou estruturas –, não procuramos explicar uma pintura, uma escultura ou uma obra arquitetônica segundo as leis da Ótica. Contudo, em seu *Traité des objets musicaux* (1966), Schaeffer ressaltou que tal confusão é freqüente

entre Música e Acústica, mesmo em nossa atualidade. Uma das razões para essa confusão é estritamente sensorial. Tem a ver com o fato de os “objetos visuais” serem também, entre outros, objetos táteis ocupantes de espaços. São assinalados, portanto, por mais de um sentido, afirmados por um conjunto de provas. Sons são, por sua vez, eventos presentes a uma única modalidade de sentido: são objetos de audição – como cores são objetos de visão. Um surdo pode reconhecer a presença de sons por meio da fisicidade tátil das vibrações que resultam nas ondas sonoras, mas os sons mesmos não estão incluídos nessa experiência. Cores são qualidades presentes em todas as coisas – podem ser assim entendidas como qualidade secundária das coisas –, são dependentes das coisas que as possuem. Sons, ao invés, não são comparáveis a coisas e tampouco comparáveis com propriedades das coisas, pois não são qualidade de nada. Os objetos não *têm* sons, do modo como têm qualidade de cor: eles *emitem* sons. Assim sendo, podemos entender que o som está na coisa como virtualidade a ser atualizada, ou seja, existe apenas como consequência de uma ação exercida sobre a coisa.

Objetos são, desse modo, de um ponto de vista metafísico, *causa* dos sons cujas qualidades não incluem os efeitos táteis das vibrações, pois tais efeitos pertencem à outra ordem de *perceptos*. Devido à exclusividade do processo auditivo em assinalar os sons, desenvolvemos, de algum modo, padrões perceptivos que se configuram por correlações diversas entre sons experienciados e coisas da ordem visual, tais como instrumentos musicais, máquinas, animais e fontes sonoras em geral. Schaeffer chama-nos, a propósito, a atenção para a diferença entre luz e som na nossa atividade sensorial. Quando percebemos um objeto iluminado, ou seja, a sua “forma”, a fonte que fornece os raios luminosos de que se reveste o objeto – isto é, o sol ou um projetor qualquer – é naturalmente negligenciada em proveito do objeto. “Os sons, aparentemente, provêm de fontes; e ao que parece, o que interessa ao ouvido, ao contrário do que ocorre aos olhos, são os raios sonoros” (Schaeffer, 1993:138).

Schaeffer refere-se aqui ao grande apelo que exercem as causas dos sons em nossa cultura. Ao ouvirmos um enunciado verbal, visamos imediatamente aos conceitos que nos são por ele transmitidos; ao escutarmos o som de um latido,

visamos ao cão – ou seja, é em relação ao cão que escutamos o som como *índice* – e, nesse caso, não há, propriamente, um “objeto sonoro”: há apenas uma percepção, uma experiência auditiva, através da qual visamos a um *outro* objeto. Em outras palavras, é mais fácil confundir o *objeto* percebido e a *percepção* que dele temos. Durante a maior parte do tempo, a nossa escuta visa à “outra coisa”. Insistimos em ouvir senão indícios ou sinais: uma escuta que se mantém, de modo geral, num estágio estritamente referencial. Embora mostremos interesse pelos sons em si mesmos, num primeiro momento não vamos além de dizer “é o latido de um cão”, ou até mesmo “é um dó grave de flauta”. E Schaeffer já salientava, em seu *Traité*, que quanto mais hábeis nos tornamos para identificar indícios sonoros, maior se torna nossa dificuldade de entendê-los como *objetos*: “quanto mais fácil nos é compreender uma linguagem, tanto mais difícil nos será ouvi-la” (ibid., 246).

Dessa experiência resulta a pergunta: o som não pode ser pensado sem a coisa a partir da qual foi produzido? De fato, a possibilidade de uma autonomia para a percepção dos sons esbarra em sua debilidade e sua impermanência, pois os sons estão sempre na iminência de desaparecer, dada a ausência de vínculos com as coisas materiais como aqueles que nestas são sinalizados nas operações sensoriais da visão ou do tato. Todavia, a possibilidade de haver ainda sons cujas fontes (causas) não sejam identificáveis, isto é, de haver uma desvinculação entre som e causa, trouxe-nos, nas últimas décadas, uma nova formulação acerca do caráter da experiência do som musical. Se o som sempre esteve associado ao fenômeno energético que lhe dá origem, até mesmo confundindo-se com ele na prática cotidiana – incluindo-se aí a musical –, a noção de *objeto sonoro* era então negligenciada pela Acústica, que no seu método de remissão dos fatos às respectivas causas reconhecia como plenamente satisfatória a descrição do fenômeno energético (o sinal físico) como *fonte sonora*. Assim sendo, não havia razão para que o ouvido, a partir da “propagação de radiações mecânicas no ar”, percebesse outra coisa senão a própria fonte sonora.

Todavia, na experiência do som musical – a forma sonora que denominamos música – normalmente menos importa como nascem os sons ou qual o mecanismo

de sua propagação, que como são percebidos e apreendidos os sons. Como ensinou Schaeffer, na experiência musical o que escutamos não são nem as fontes nem os sons, simplesmente, mas sim *objetos sonoros*, formas sonoras com sentido musical potencial. Portanto, em algum estágio dessa experiência separamos, espontaneamente, o som das circunstâncias de sua produção e o ouvimos como é em si. E isto Schaeffer denominou *experiência acusmática* do som – renovando o termo grego *akousmatikoi*<sup>1</sup>, que diz do som que se escuta sem, contudo, se verem as causas de onde provém.

Donde entendemos que na experiência com os sons, num contexto musical, não seria preciso identificar suas causas para ouvi-los como devem ser ouvidos – isto é, não é preciso pensar que ondas sonoras estão alcançando o ouvido na direção em que localizamos o som, e que esta é a realidade física que explica o que está sendo ouvido –, pois nos sons como *objetos*, já há tudo de que necessitamos: eles constituem o objeto completo de nossa experiência musical. Assim, a situação puramente acusmática nos priva, simbolicamente, de toda apreensão do que é visível ou tocável na experiência da música. Se para o músico tradicional – e de certa forma também para o seu ouvinte – a identificação dos instrumentos musicais que ora produzem os sons percebidos (e toda a determinação que isso sempre gerou) é um aspecto importante, essa identificação é em grande parte efetuada com o concurso da visão, sem o qual o condicionamento de músicos e espectadores fica relativamente prejudicado. Muitas vezes descobrimos que parte do que acreditávamos ouvir era, na realidade, apenas visto ou deduzido do contexto – isso remete à tese da intersensorialidade descrita por Merleau-Ponty.

O projeto de Schaeffer teve como pano de fundo a produção da chamada “música eletroacústica” nascente – uma música que devido a seu modo de reprodução originalmente mecânico, prescinde da performance –, e visava, pois, a deslocar a atenção antes dividida com toda a sorte de “materialidades” – tais como instrumentos e acessórios, sonoridades, partituras – e procedimentos – a aparência, a respiração, os gestos dos intérpretes-executantes – envolvidos na performance musical para a exclusividade do que está *no* som: o “objeto sonoro”. Trata-se, portanto, de uma tentativa aparentemente inviável de violar a tese de Merleau-Ponty: uma vez que os



diversos canais perceptivos não são passíveis de isolamento, não pode haver, estritamente, escuta acusmática ou música acusmática. Então Schaeffer procurou resolver essa dificuldade com o desenvolvimento de uma espécie de “percurso” da escuta, recorrendo para isso à sinonímia, precisando as variantes lingüísticas do ato da escuta e especializando seus sentidos.

Para ele, *ouvir* é, simplesmente, dar-se conta do que é dado à audição. Vivemos numa “ambiência” permanente, como numa paisagem que não deixa, contudo, de atingir nossa consciência; mas nos tornamos conscientes do meio sonoro somente por reflexão: “ouço tocar o relógio de parede. Sei que ele já tocou. Depressa, reconstituo pelo pensamento as duas primeiras batidas, que *eu tinha ouvido*, situo aquela que ouvi como a terceira antes mesmo que soe a quarta” (ibid., 92). Schaeffer define aí uma “fronteira”: se apenas identificarmos o som com sua fonte sonora (o relógio) – o que é a atitude mais espontânea e freqüente (a “escuta natural”) – e não tentarmos saber as horas, ignoraremos que as duas primeiras batidas chegaram à nossa consciência. *Escutar*, propriamente, é então “interessar-se” pelo que é assinalado pelos sons, não necessariamente pelo som mesmo – que é um interesse excepcional –, mas por aquilo a que se visa por seu intermédio, ou seja, algo “além dele mesmo” – em alguns casos até mesmo esquecemo-nos da experiência puramente sonora, como ocorre na comunicação oral.

Na escuta como *entender*, Schaeffer vê uma confluência de “intenções” (buscando o sentido mais etimológico do termo). Isto é, essa percepção, relacionada a experiências prévias e a interesses particulares, enseja uma “seleção” – o que torna a escuta “qualificada”. Cada ouvinte seleciona e aprecia de um modo diferente, em virtude de sua escuta se voltar para um ou outro aspecto particular do som, que se torna um “objeto qualificado”. E se desde o ouvir já avançamos além da pura sensação, é no *compreender* que emergem as determinações do meio, dos hábitos, dos esquemas mentais ou dos estados emocionais. Não satisfeita com a univocidade das percepções qualificadas, a consciência abstrai, compara, deduz e relaciona dados diversos para construir uma significação referencial e extrair muitas outras conseqüentes. O ouvinte, sobre-

tudo nesse último nível, alcançaria uma certa lingüisticidade, uma vez que passa a experimentar o som como um *senal* e se interessa pelo seu *sentido*.

O *objeto sonoro* jamais se revela tão puramente como na experiência acusmática, pois ele não é, por exemplo, o instrumento que toca e está livre de toda referência causal designada por termos tais como *corpo sonoro*, *fonte sonora*, *suporte sonoro* (mídias) ou *senal acústico*. O objeto é “objeto apenas da nossa escuta”, é relativo a ela. Os escritos de Schaeffer revelam-nos a tendência característica do período de emergência de uma fenomenologia musical e especificam ainda mais as questões de Merleau-Ponty, Dufrenne e Ingarden acerca da intencionalidade da escuta musical. Ainda que não seja possível isolarmos os diferentes modos de escuta, na cultura midiática as materialidades e os comportamentos comprometidos em uma provável performance que antecede e determina os objetos “difundidos” vêm se tornando cada vez mais irrelevantes. Ao escutarmos objetos sonoros cujas causas instrumentais estão cada vez mais freqüentemente ocultas, tendemos a nos desinteressar por essas causas e atentar apenas para os *objetos* eles mesmos.

Cumpramos enfatizar que a dissociação da vista e do ouvido – que favorece a escuta das “formas sonoras” – não seria plena apenas a partir da experiência “acusmática” de Pitágoras. Somente com a difusão dos novos meios de reprodutibilidade da “base sonora” dos objetos é que as condições efetivas para promover um desencorajamento da nossa curiosidade instintiva pelas causas vêm se tornando decisivas. Podemos observar que a repetição do sinal físico da música, que as tecnologias de gravação permitiram, nos ajuda na aproximação do objeto sonoro de maneira renovadora. Antes de tudo, por reduzir, paulatinamente, o interesse pelas fontes, colocando, pouco a pouco, o objeto sonoro como novo e digno interesse perceptivo. Além disso, em virtude de possibilitar escutas mais completas e refinadas, a “cultura da repetição” nos revela de maneira mais intensa e consistente a riqueza potencial dos objetos sonoros da música.

Enfim, com sua incipiente fenomenologia<sup>2</sup>, Schaeffer evidenciou um conceito – e cunhou um termo – que viria transformar significativamente a pesquisa acerca

da *experiência* musical. Existe propriamente *objeto sonoro* quando tivermos completado o que Schaeffer denominou uma “redução” – usando o termo husserliano – mais rigorosa que a “redução acusmática” da experiência de Pitágoras. Restringimo-nos, assim, às informações fornecidas pelo nosso ouvido, que dizem respeito apenas ao evento sonoro em si mesmo. Portanto, não procuramos obter informações sobre outra coisa. É o próprio som a que visamos – intentamos escutar apenas o objeto sonoro que se dá “no encontro de uma ação acústica e uma intenção de escuta”: uma *escuta reduzida*. Essa nova situação produz novos hábitos na relação com o som musical. E na experiência midiática da música isso tem levado, cada vez mais radicalmente, à renúncia da presença e da performance, permanecendo na escuta apenas objetos sonoros com sentido musical: *objetos musicais*.

Enquanto ouvimos sons como música, ocorrem simultaneamente três processos: a realidade física das vibrações e das ondas sonoras; o som que percebemos auditivamente na experiência dessas vibrações; e o objeto musical que escutamos nos sons como objetos sonoros, isto é, o objeto intencional da escuta musical. E a experiência do objeto musical envolve, por sua vez, três níveis concorrentes: (a) a percepção dos traços distintivos dos objetos sonoros e o efeito de *animação* que a sua variabilidade produz no nosso sistema conceitual; (b) a produção de formas e sintaxes estilísticas resultantes da ação do imaginário e da habituação de recorrências; e (c) os efeitos emocionais gerados na troca comunicativa entre um conteúdo musical e um conteúdo mental.

Neste capítulo, dedicaremos especial atenção ao primeiro nível, à experiência do movimento em música e dos mecanismos cognitivos que empregamos para conceitualizá-lo e comunicá-lo. Essa experiência resulta da nossa tendência em identificar eventos sonoros distintos e em agrupá-los em unidades estruturáveis. Na experiência do movimento musical buscamos referências reais e essa experiência é um reflexo da nossa experiência de vida corporal. Ao “ouvirmos” movimento, estamos ouvindo uma espécie de animação: uma “aparência de vida”. Queremos salientar, entretanto, que neste estudo entendemos como *ritmo* musical um fenômeno gestáltico que se assemelha, em alguns aspectos, à percepção dos padrões visuais. Sua constituição

exige a ação direta da *imaginação* e da subjetividade dos desejos, uma vez que consiste em agrupações não derivadas de relações reais com suportes materiais. Ritmo musical é movimento estruturado, uma experiência sintática da qual trataremos no capítulo 4.

### **A espacialização do tempo**

Como já assinalara Merleau-Ponty, nossos órgãos sensoriais não são funcionalmente independentes um do outro, uma vez que sintetizamos as suas percepções empiricamente separadas. Em cada percepção há um *eu* indivisível para quem cada experiência constitui um sentido. Com frequência, dizemos que o som produzido no registro médio do fagote é rouco e anasalado. Essas palavras são, contudo, descritivas de nossa própria experiência corporal. O *timbre*, como fenômeno, não deve ser confundido com um estímulo acústico atingindo o nosso corpo. O nosso corpo é que produz seus efeitos sobre as qualidades dos objetos sonoros ao ser ele mesmo afetado pelas propriedades sonoras daqueles eventos. Podemos entender então que o timbre, como fenômeno – uma *textura* que ouvimos nos objetos sonoros como sendo sua propriedade –, não é imanente ao fagote como presença física, mas aos sentidos dos eventos sonoros nele produzidos.

O mesmo ocorre quando pensamos a música como algo que tem uma dimensão horizontal e uma vertical<sup>3</sup>. É muito comum aí empregarmos também o termo “textura”, como uma metáfora de tecelagem, na qual a urdidura – os fios dispostos longitudinalmente no tear – representa a dimensão horizontal, os sons sucessivos que formam *melodias*; e a trama – os fios transversais –, representa a dimensão vertical, os sons simultâneos que formam *estruturas acordais*. Quando falamos em textura dos objetos musicais, referimo-nos a como esse “tecido” funciona, a quão densas são as linhas verticais se comparadas às horizontais, a como as linhas horizontais “mudam” no tempo, movendo-se conjuntamente ou independentemente, e assim por diante. O emprego da metáfora de tecido implica serem a urdidura e a trama mais que meras dimensões da música; são organizações que mantêm a música unida do mesmo

modo que as fibras mantêm os tecidos. Textura é o que experimentamos quando ouvimos durações, regiões de altura sonora (registros), distâncias, intensidades sonoras, profundidades, timbres, direções, enfim, estamos falando de espaço e de objetos cujas características dependem da nossa percepção de todos aqueles parâmetros. Quando ouvimos sons como música distinguimos o espaço físico dos eventos acústicos do espaço fenomênico dos eventos musicais.

No capítulo que dedica ao espaço em sua fenomenologia da percepção, Merleau-Ponty afirma que: “o espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível” (1994:328). O espaço é, antes de tudo, o campo de ação do nosso engajamento corporal no mundo e está pressuposto em todo ato perceptivo. Por isso, a generalidade do espaço é algo que tem origem no ser humano que o experimenta.<sup>4</sup> Além disso, a distinção entre lugar e ocupante assinala uma importante diferença entre espaço e tempo, pois o tempo não é preenchido por coisas que nele ocorrem, como são os espaços. Um evento sonoro, por exemplo, toma “algum tempo”, mas não compete com outros eventos pelo tempo que requer: os eventos podem ser simultâneos. Portanto, o caráter topológico do espaço, como sistema de lugares e superfícies, não se reproduz no domínio acústico musical. Na escuta musical experimentamos não apenas os eventos *no* tempo, mas confrontamo-nos com o próprio tempo expandido, espalhado e oferecido à nossa contemplação e apreensão direta e completa, tal como o espaço está espalhado diante de nós no campo visual. No domínio acústico a ordem temporal é dissolvida e reconstituída como um espaço fenomênico. E transferimos para esse espaço nossa familiaridade e os sentidos que formamos em nossas experiências de ação corporal – parece que podemos nos mover no tempo com a mesma autonomia que exercemos nossa mobilidade espacial.

Nossos sentidos da visão e da audição abordam de modo semelhante o problema da fragmentação de figuras. A psicologia da forma observou a nossa tendência de completar certas formas perceptivas coerentes e “habituais”, tais como círculos. Tomemos, por exemplo, a figura de um círculo parcialmente ocultada por outra forma qualquer. Embora o limite exterior do círculo esteja incompleto, o círculo

não é, em geral, entendido como incompleto, mas como continuando por trás da outra forma. Isto é, o círculo “fecha” perceptivamente. Esse princípio de fechamento é concernente à completção de formas que possuem lacunas. Os psicólogos da *Gestalt* afirmaram que sempre que o contorno das formas interrompidas é “forte” ou “claro” ocorre um fechamento no ponto da interrupção.

Há evidências, segundo Albert Bregman, de que esse princípio de agrupação tem efeito também em audição, uma vez que na experiência auditiva ocorre algo muito semelhante ao problema da oclusão em visão. Trata-se do fenômeno do *mascamamento*: “o mascaramento ocorre quando um som forte cobre ou abafa um som mais suave. Apesar do mascaramento, se o som mais suave for mais longo e puder ser ouvido tanto antes quanto depois de um breve estouro do som mais forte, ele pode ser ouvido como tendo continuado atrás do mais forte. (...) mesmo se o som mais suave for *fisicamente removido* durante o breve som forte, ele ainda é ouvido como continuando durante a interrupção” (Bregman, 1999:27). Os sons não suprimem uns aos outros na audição – do modo como objetos visíveis podem fazê-lo em relação à visão, por interposição. Um dado som pode “anular” outros sons concorrentes, mas por saturação da capacidade auditiva. Em outras palavras, se a opacidade do objeto que se interpõe entre alguém que vê e um outro objeto suprime este último na visão, ondas sonoras não impedem a passagem de outras ondas sonoras até o nosso ouvido; entretanto, a metáfora de opacidade pode ser empregada para eventos sonoros quando um dado som supera um outro por ser muito mais *intenso* que este, provocando algum tipo de saturação auditiva.

Os sons como fenômeno são sempre resultantes da percepção auditiva de ondas sonoras, e são objetos de existência independente; sua realidade objetiva é fenomênica e intrínseca. A escuta humana transforma a “materialidade” sonora em percepções e conhecimentos. Das várias escutas dessa materialidade resultam, no domínio lingüístico, as fonéticas, que enfatizam traços distintivos específicos, voltando o ato cognitivo para a identificação de fonemas e seus agrupamentos na constituição das palavras. No domínio da experiência da música, resultam os *objetos musicais*, que operam num nível ainda mais especializado com a “matéria” sônica. A delimitação dos

objetos musicais também é governada por princípios de agrupação – como entenderam os psicólogos da *Gestalt* – que fazem com que sons e “fluxos” sonoros concorrentes de uma peça musical concordem entre si como partes de um todo. Tudo isso pode ser resumido na idéia de “falta de independência”, porque se os variados eventos sonoros componentes de um mesmo texto musical fossem totalmente independentes uns dos outros, não seriam percebidos como partes de um único evento musical – embora ainda pudessem, mesmo assim, apresentar algum tipo de relação conceptual.

Podemos identificar e individualizar os objetos musicais de maneiras distintas, de acordo com o nosso interesse. Essa afirmação poderia ser, entretanto, rejeitada como algo arbitrário, uma vez que não há, precisamente, condições de identidade para os sons. Suponhamos que a gravação de uma música inicie por um longo som de clarinete com uma *altura* determinada (*dó*, por exemplo). Repentinamente, percebemos a *mudança*, sem interrupção, dessa nota (*dó*) para outra (*ré*, por exemplo) – isto é, o *dó* inicial desaparece no exato instante em que o *ré* passa a soar – e, no momento seguinte, a *mudança* também abrupta do *timbre* de clarinete para o de flauta – sem alteração da nota final (*ré*) –, até que o som desaparece. A questão que se apresenta é: experimentamos três eventos sonoro-musicais ou apenas um? Em outras palavras: diríamos que cada um dos dois sons iniciais foi substituído por outro ou que o único som que ouvimos teve suas propriedades iniciais sucessivamente alteradas?

A resposta dependerá, evidentemente, do tipo de interesse que mantínhamos sobre aquele determinado evento sonoro. Se a *altura* dos sons era em nossa percepção da experiência musical em questão um parâmetro distintivo daquele *objeto sonoro*, e se a instrumentação – e, portanto, o *timbre* – aí importava, entendemos então ter havido três sons. Se tais parâmetros não constituírem traços estruturadores dos objetos sonoros em questão – caso comum no repertório da chamada música eletroacústica, que manipula objetos sonoros criados (ou recriados) em “processadores de áudio”, com propriedades acústicas diferentes das encontradas em sons produzidos por ações sobre instrumentos-objetos –, seria mais adequado falarmos de um único som que sofre transformações. Condenar tal arbitrariedade em que se radica a condição de

individualização dos sons seria desconsiderar o papel essencial do caráter fenomênico dos sons em nossa experiência e entendimento, que não pode ser efetivado sem o conceito de identidade numérica.

Parece claro que música é um fazer humano existente num contexto cultural e é amplamente determinado por este. Contudo, parece também não haver mais dúvidas de que o sistema nervoso humano está sujeito a princípios cognitivos universais, alguns dos quais poderosamente influentes sobre nossos processos cognitivos como as estruturas musicais. A escuta introduz no espaço e no tempo pontos referenciais funcionalmente relevantes e continuamente reconfigurados, introduzindo assim uma atividade mnemônica específica. Esse processamento atualizador é, portanto, consequente das condições e possibilidades do nosso ato da escuta, das circunstâncias acústicas do espaço físico em que se dá a nossa experiência, dos nossos conhecimentos acerca dos sujeitos que estão “atrás” do texto-objeto experimentado ou acerca do próprio texto (seu histórico, estilo, etc.), dos nossos condicionamentos emocionais, entre outras. A presença do objeto apenas aciona e condiciona, mas não determina o ato da escuta – a experiência estética e o processo cognitivo. Estamos falando da música que suscita, de algum modo, um processo de comunicação e, para isso, seu esquema formal não pode prescindir da estrutura e da funcionalidade da *memória*.

Um modelo corrente da psicologia cognitiva para a memória, revisado recentemente por Harold Pashler, em *The psychology of attention*, consiste de três processos mais funcionais que estruturais: a *memória sensorial* – imitativa, repetidora –, que é um processamento primário de extração de caracteres, abrangendo diferentes processos (incluindo o mais puramente reacional), e em que uma grande quantidade de informação auditiva persiste por tempo muito reduzido; a *memória de curto-prazo*; e a *memória de longo-prazo*. Segundo ele, o primeiro processo produz uma espécie de “imagem” auditiva pré-conceptual (a persistência sensorial de um som como memória “ecóica”, pois desaparece – a menos que seja prolongada por outro processo – em um ou dois segundos, como um eco), enquanto os demais são memórias conceituais categorizadas. Enfocando a memória auditiva estritamente musical, podemos entender que cada um desses três processos funciona em diferentes “escalas de



tempo” que Bob Snyder relacionou com diferentes “níveis de tempo da experiência musical” – conceito introduzido pelo compositor Karlheinz Stockhausen, embora não o tenha relacionado, propriamente, com modelos de memória. Ou seja, cada escala de tempo é relacionada com um nível temporal da organização musical: o *nível de fusão de evento*, o *nível rítmico e melódico* e o *nível formal*, respectivamente. Cumpre advertir, no entanto, que as escalas de tempo – em que se processa a memória – e os níveis de tempo – em que se dá a organização musical – são correlacionados apenas para efeito de simplificação da apresentação, uma vez que os três processos acima citados não funcionam, de fato, independentes um do outro. Trataremos agora somente do *estado* inicial da memória, que nos ajudará a compreender o nosso processo de individualização dos objetos sonoros.

Na *memória sensorial*, o ouvido interno converte as ondas sonoras que lhe chegam, em cadeias de impulsos nervosos que representam as propriedades daquelas vibrações acústicas individuais. Portanto, na sensação auditiva original essas inúmeras cadeias de impulsos separadas representam cada qual, uma frequência de vibração (a taxa de vibração mecânica de um corpo, que será percebida como a *altura* do som), uma amplitude de vibração (o nível da pressão do ar causada pela vibração, que será percebida como a *intensidade* do som) ou mesmo variações progressivas orientadas de frequências e amplitudes particulares (tais como *portamentos* e *glissandos*) presentes no meio acústico em questão. As pesquisas empreendidas nos últimos anos levam a crer que existem, inclusive, grupos de neurônios especialmente sensíveis a cada uma dessas características sonoras, isto é, que estão “ajustados” para reagir a cada aspecto dos sons que o ser humano pode codificar.

É, entretanto, necessário observar que em função da limitação imposta pela velocidade dos neurônios em processar as informações (estímulos) a recorrência dos ciclos vibratórios deve ter frequência superior a cerca de vinte em cada segundo para que se formem “unidades”: *eventos* auditivos básicos, o primeiro estágio da memória sensorial. Nesse nível da experiência acústica (sobretudo musical) os ciclos vibratórios individuais não são, portanto, perceptíveis diretamente. Tais ciclos – que serão fundidos em unidades para formar caracteres como altura e intensidade –

não são acessíveis à consciência, uma vez que ocorrem em intervalos de tempo inferiores ao exigido pelo processamento neuronal. Assim, podemos descrever como resultado do processamento inicial dos eventos básicos com alta frequência uma espécie de “mancha temporal”, pois não percebemos intermitência.

Esse processo de acoplagem de extrações de dados (simultâneas ou muito próximas temporalmente) dá-se, portanto, em níveis diversos de complexidade, e já constituem tipos rudimentares de *associação*, como salientou Gerald Edelman em sua teoria biológica da consciência. Correntemente, entende-se que quando caracteres particulares afins ocorrem simultaneamente ou quase, seus extratores – que consistem em grupos neuronais específicos – “comunicam-se” entre si e esses caracteres já conectados tornam-se uma representação de algum tipo de evento: uma categoria perceptiva. Contudo, as simples sensações originadas nesse processamento inicial não são ainda propriamente categorizadas, persistem apenas como dados sensoriais brutos e contínuos. Grupos especiais de neurônios extraem desse *continuum* de dados da memória sensorial diversas propriedades que então serão atadas em conjuntos, constituindo *eventos* auditivos individuais, complexos e coerentes, possuidores de diferentes características concomitantes. Somente a partir desse ponto – no qual a informação deixa de ser contínua (embora possa haver ainda resíduos de informação contínua) e a quantidade de dados é drasticamente reduzida – é que os eventos são de fato codificados ou mesmo categorizados. Essa é, pois, a ação mais crítica da audição humana: receber uma variação de pressão do ar (vibração), contínua e simples, e formar representações concomitantes de todos os recursos sonoros aí presentes.

Estamos discutindo o que Snyder denomina “nível de fusão de evento” da experiência musical. As cadeias de impulsos nervosos são continuamente variadas e, em geral, não mantêm relações reconhecíveis entre si. Porém quando esses impulsos apresentam um aspecto mais definido e constante – uma configuração espectral relativamente homogênea – produzem na memória ecóica um evento sonoro particular com altura, intensidade e timbre determinados (características extraídas cada qual de um grupo especializado de neurônios); nas palavras de Snyder, “a memória ecóica e o processamento inicial provêm nossa experiência imediata do momento presente

da música no foco da consciência, e ajuda a segmentá-la em unidades manejáveis” (2000:15). O evento auditivo produzido nessa experiência é equivalente a um evento visual formado pela acoplagem de características separadas tais como contorno, forma, cor e textura. *Mudanças* no meio acústico experimentado acarretam descon-tinuações e novas acoplagens, novas fusões de novos eventos coerentes; elas são, portanto, detectadas nesse estágio sensorial da memória e descritas com metáforas espaciais, como veremos detalhadamente mais adiante. Enfim, mudanças em frequên-cia, por exemplo, formam os limites dos eventos de *altura* individuais, o que é experienciado como *mudança de altura*, um “movimento” num eixo vertical.

*Agrupação* é o termo empregado para a tendência natural do sistema nervoso humano de segmentar a informação acústica do meio em *unidades*, isto é, em objetos sonoros identificáveis, uma vez que os componentes dessas unidades são experimen-tados como algum tipo de *todo* – uma entidade coerente e delimitada. Assim, quando algum aspecto do meio sofre uma mudança significativa, um limite é criado e os limites dos eventos auditivos são definidos por vários graus de mudança: caracteres sonoros simultâneos ou muito próximos podem ser agrupados ou fundidos em *even-tos*, e os eventos, propriamente, podem ser agrupados no decorrer do tempo em *seqüências* de eventos. Esses limites definem, portanto, onde começam e terminam agrupamentos em todos os níveis temporais da organização musical, descritos por Snyder – *nível de fusão de evento*, *nível rítmico e melódico* e *nível formal*. Discutimos até este ponto apenas a agrupação no nível de fusão de evento, uma vez que o nosso interesse específico nesta seção é a identificação dos eventos sonoros individuais. E gostaríamos de detalhar ainda mais um pouco dois conceitos musicais originados nesse nível de agrupação: a *nota* – evento identificado com uma altura sonora determinada, já que muitos não a têm (sons “inarmônicos”) – e o *intervalo* – relação de alturas entre notas distintas.

A *nota* é a menor unidade de organização na dimensão melódica, que se forma no nível de fusão de evento, quando uma certa quantidade de ciclos vibratórios similares ocorre de modo suficientemente rápido – no mínimo vinte ciclos por segun-do – para que se dê a fusão (agrupação) em uma percepção unificada da altura da

nota como evento. Portanto, a *regularidade* e a *proximidade* temporal da repetição de uma forma de onda sonora são cruciais para nossa sensação de altura, enquanto a *similaridade* dos ciclos vibratórios é crucial para a coerência de um evento como uma unidade. Podemos discriminar a altura de duas notas imediatamente sucessivas, reconhecendo a diferença entre suas frequências vibratórias constitutivas – quanto maior a frequência, mais “alta” a nota. Para isso, usamos apenas a memória ecóica que é capaz de manter representações de eventos adjacentes por um curto intervalo de tempo. Comparações de alturas de notas não consecutivas numa sequência exigiriam, em geral, a ação das memórias de curto-prazo e de longo-prazo, que possibilitam agrupações na forma de padrões melódicos – como veremos no próximo capítulo. O movimento metafórico entre duas notas de alturas distintas é o efeito, portanto, do *intervalo* existente entre elas. Um movimento conjunto (um *grau*) é um intervalo pequeno; um *salto* é um intervalo maior. Intervalo é uma metáfora para conceitualizar um tipo de ligação entre duas notas, e são as seqüências organizadas de intervalos e não de notas, propriamente, que reconhecemos como melodias.

Como vimos, na experiência da música a memória sensorial é a persistência de uma grande quantidade de informação auditiva por um intervalo de tempo muito pequeno, entretanto suficiente para possibilitar o reconhecimento das características básicas da informação e a sua fusão em *eventos*. O que se forma nesse estágio da memória são representações básicas do mundo, e essas representações não são outra coisa senão “imagens”. Em termos de experiência musical, estamos falando de abstrações de modo geral intraduzíveis, o que explica, ao menos em parte, porque uma considerável porção do sentido musical resiste à expressão lingüística. Contudo, se podemos entender as metáforas como relações entre duas estruturas de memória, entre dois *esquemas de imagem*, como propôs Johnson, investigar esse mecanismo no nível mais superficial da forma musical é estudar como se formam os sentidos mais imediatos da nossa experiência do tempo espacializado da música.

## Metáforas de evento

A especificidade fenomênica dos sons levou Roger Scruton a discutir o caráter de *evento* e de *processo* que possui o som. Diz ele que tanto eventos como processos “ocorrem”, mas na linguagem coloquial somente os processos “duram”: eventos acontecem num dado momento, processos persistem no tempo. Se nosso mundo é um mundo de substâncias (coisas, organismos e pessoas), eventos e processos são o que acontece àquelas substâncias. E se eventos constituem *mudanças* no mundo, o início e o fim de um processo são eventos. No entanto, Scruton adverte que pode ser difícil decidir se algo é um evento ou um processo: “talvez eventos e processos pertençam a uma única categoria metafísica – a categoria dos acontecimentos ou coisas que ocorrem” (Scruton, 1999:9). Assim, ele propõe usar indiscriminadamente o termo *evento* para sons, uma vez que todos o são, embora advirta que alguns sejam percebidos também como processos.

A experiência do *objeto sonoro* começa, como vimos, no reconhecimento de eventos sonoros. E se é na “sucessão” temporal dos eventos sonoros, que ouvimos “movimento”, precisamos estudar mais cuidadosamente as questões relativas a *causas*, *eventos* e *tempo*. E, como Schaeffer observou, se na escuta dos objetos sonoros devemos nos desinteressar pelas causas dos sons, ao contrário eventos e causas *musicais* – como também *estados* e *ações* envolvidos – exigem a atenção de quem experimenta os sons como *objetos musicais*. O espaço acusmático está sempre associado a uma causalidade virtual; na escuta musical os objetos sonoros agem uns sobre os outros e essa causalidade é experimentada tanto como algo de ordem pré-conceptual – um fluxo vital – quanto conceptual e proposicional – resultante de um alto grau de convencionalidade estilística. Quando a causalidade é experimentada como produto de formas estereotipadas, é percebida como inevitável. Nesse caso, parece-nos que um objeto sonoro não dá, meramente, origem ao objeto seguinte, mas que cria uma tal situação que faz seu sucessor significar uma resposta correta e, muitas vezes, previsível.

Os filósofos dedicaram-se, no curso da história, a uma variedade de teorias da causação – envolvendo conceitos tais como forma, propósito, força, condição, relação – cada qual com a sua própria lógica; e ainda assim todas essas teorias são reconhecidamente teorias da mesma coisa. O conceito literal esquemático dos raciocínios causais é: “causa é um fator determinante para uma situação”, seja a situação um estado, uma mudança, um processo ou uma ação. Lakoff e Johnson observaram que toda a riqueza de formas de raciocínio causal surge de duas fontes: um protótipo causal e uma grande variedade de metáforas para causação. Assim, o centro do nosso conceito de causação é o uso volicional que fazemos de nossa força corporal para mudar algo fisicamente: uma causação prototípica. Extensões desse protótipo dão origem aos casos em que uma causa abstrata é conceitualizada metaforicamente em termos de força física através da metáfora primária “causas são forças”. E em virtude da causa ocorrer antes do efeito no caso prototípico, surgem ainda metáforas como “precedência causal é precedência temporal”, “causas são correlações” ou “causas são fontes”.

Estruturamos tanto os movimentos dos nossos corpos quanto os eventos no mundo com uma mesma estrutura de evento que consiste, basicamente, de: estado inicial, início do evento, processo (aspecto central do evento) e estado final (resultante do processo). Algumas metáforas primárias são constituídas a partir desse modelo geral como estruturas inferenciais. Por exemplo, os estados são conceitualizados como “limites” no espaço; mudanças são conceitualizadas como “movimentos” entre localizações espaciais. Donde podemos concluir que nosso entendimento fundamental de *eventos* e *causas* vem de duas metáforas: a que conceitualiza evento em termos de *localização* e a que o conceitualiza em termos de *objeto*. Ambas têm como base as metáforas primárias “causas são forças” e “mudanças são movimentos”, que possuem um alto grau de convencionalidade em nossa experiência. Lakoff e Johnson fizeram o seguinte mapeamento do que denominaram “metáfora de estrutura de evento” em termos de localização:

Estados são localizações (interiores de regiões limitadas no espaço).  
Mudanças são movimentos (para dentro ou para fora de regiões limitadas).  
Causas são forças.

Causação é movimento forçado (de uma localização para outra).  
Ações são movimentos auto-ativados.  
Dificuldades são impedimentos para mover.  
Liberdade de ação é ausência de impedimentos para mover.  
Propósitos são localizações desejadas (destinações).  
Meios são caminhos (para destinações).  
Eventos externos são objetos que exercem força.  
Atividades propositadas de longo-prazo são jornadas.  
(1999:179)

Seu domínio-fonte é a nossa experiência cotidiana de “movimento no espaço”; o domínio-alvo é o domínio dos eventos. O mapeamento acima apresenta, pois, o nosso entendimento comum da estrutura interna dos eventos e mostra o uso que fazemos do nosso conhecimento de movimento no espaço, proveniente da experiência de movimento do nosso próprio corpo e das percepções de outros movimentos no mundo físico.

A fim de demonstrar a abrangência desse mapeamento na sua aplicação à experiência musical, propomos a escuta de alguns trechos musicais extraídos de *Akira*<sup>6</sup> (2001) – obra para flauta e piano, cuja gravação integral encontra-se na FAIXA 1 do CD anexo, que doravante será referido apenas pelo número da faixa correspondente aos trechos examinados –, seguindo cada um dos quatro primeiros itens (metáfora por metáfora) do mapeamento apresentado – os demais itens serão objeto dos capítulos seguintes.

1. *Estados são localizações*. Por “localização” entendemos o interior de região limitada no espaço – portanto separado do exterior –, com extensões e dimensões diversas. Não podemos conceitualizar estados sem as características de interior, de exterior e de delimitação de uma região no espaço. Essa metáfora conceptual é, portanto, central para o conceito de estado. Cada uma das expressões metafóricas aqui empregadas contém um sentido espacial e um sentido relacionado a estados. A evidência de polissemia envolve substantivos geométricos como *ponto*, *linha*; adjetivos como *alto*, *grande*, *maior*, *denso*; e advérbios como *acima*, *aqui*, *atrás*, *fora*, *perto*, *através*. Exemplos de expressões lingüísticas podem ser: “ela está em *profunda* melancolia”, “todos reconhecem que é um *grande* problema” ou “estamos *longe* do acordo”.



Apresentaremos a seguir uma possível expressão lingüística para um trecho musical, procurando enfatizar as evidências de polissemia em questão. Evitamos por ora ressaltar os elementos referentes à dimensão temporal da experiência musical, destacando somente as metáforas de localização vertical (o eixo *grave-agudo*) e de camadas sobrepostas (o eixo *à frente-atrás*). Somos seres físicos e não escapamos da influência da gravidade que fundamenta as palavras “cima” e “baixo”. A metáfora “agudo é para cima” compartilha as organizações espaço-temporais recorrentes – ou seja, as *bases experienciais* (resíduos persistentes de experiência) – da metáfora conceptual “mais é para cima”, que correlaciona quantidade e verticalidade. Por exemplo, vibrações *mais* intensas produzem sons *mais* “agudos”, e para produzirmos com nossos corpos sons *mais* “agudos” fazemos *mais* esforço; sendo assim, “agudos são altos, graves são baixos”. Por isso, a principal propriedade sonora envolvida na metáfora de localização vertical é a *altura*. Nosso conceito de objetos sonoros mais à frente ou mais atrás utiliza ainda uma outra projeção metafórica do domínio visual: a metáfora primária “claro é à frente” – que fundamenta o sistema figura-fundo. Na experiência musical correlacionamos, portanto, clareza e proximidade; e as principais propriedades sonoras envolvidas na metáfora de camadas sobrepostas são a *intensidade* (“mais forte é à frente”) e o *timbre* (que contribui para a separação de eventos). Cumpre ainda chamar atenção para o uso freqüente da *metonímia*<sup>7</sup> na descrição da música. Habitualmente, falamos da música de instrumentos – incluindo-se nesses a voz humana –, tomando o próprio instrumento pelos objetos sonoros e agrupamentos produzidos (“o produtor pelo produto”) ou pelas ações executivas do intérprete que o utiliza na performance (“o objeto por seu usuário”) – a flauta subiu, a flauta parou, a flauta atacou firmemente. Eis uma expressão para o trecho musical da FAIXA 2:

No segmento inicial, a flauta parte da *região média* para alcançar o *ponto* mais *alto* e nele permanecer até ser interrompida pelo *profundo* ataque do piano. *Aí* tem início um segmento mais *denso*, composto desses mesmos golpes de piano na *região grave (baixa)* e de um *bloco* iterativo, também do piano, que persiste no *registro médio* e no *fundo*, sobre o qual duas *linhas* concorrentes, uma no piano e outra na flauta, atingem, pouco a pouco, o *ponto culminante*, *perto* do final do segmento. A partir *daí*, a *textura* rarefaz-se e um último segmento tem uma nova apresentação da flauta, que atinge agora seu *limite grave*.



2. *Mudanças são movimentos*. Nessa projeção metafórica construída sobre a metáfora anterior conceitualizamos “mudanças de estado” como um movimento de uma região limitada no espaço para outra – ou mesmo para dentro ou para fora de uma região. Ou seja, se algo se move *da* localização A *para* a localização B, está antes *no* estado A e depois *no* estado B, e está ainda, em algum momento, *entre* as localizações-estados A e B. Processos, por sua vez, são conceitualizados em termos de movimento por uma sequência linear de estados. Aqui a evidência de polissemia envolve verbos como *ir, sair, subir*; adjetivos como *móvel, estático*; e preposições como *de, para, em, entre*. Cada um desses termos tem assim um sentido no domínio de movimento espacial e outro sentido no domínio de mudança de estado. Alguns exemplos de expressões linguísticas: “ela *entrou em* desespero”, “*passamos do limite* da tolerância” ou “ele *veio de* uma depressão”.

No curso da história do conceito de movimento em música já se supôs que ele fosse algo *ideal* (um movimento cuja única realidade está na esfera mental); outros argumentaram que o movimento musical é um movimento *puro*, um movimento no qual nada se move, sendo por isso o movimento mais real, manifesto como é em si. Um outro argumento é de que a espacialidade musical é mera aparência e não se assemelha à espacialidade visual. Tudo que constitui espaço como uma moldura na qual objetos são situados como ocupantes está ausente do *continuum* sonoro musical. Por isso, a idéia de movimento em música tornava-se paradoxal: como podemos falar de movimento quando nada se move? Espaço musical e movimento musical não são análogos de espaço e movimento do mundo físico. Mas quando experimentamos, por exemplo, o “subir” e o “descer” em música, podemos pensar em metáforas espaciais necessárias: podemos dizer até mesmo que se estamos ouvindo sons como música torna-se *necessário* que “ouçamos” movimento. Não há espaço *real* para sons, mas há um espaço fenomênico de sons musicais, mesmo que não possamos avançar desse espaço fenomênico para uma ordem espacial objetiva.

Propomos então uma outra expressão lingüística para o mesmo trecho musical acima discutido, e ressaltaremos as evidências de polissemia da metáfora “mudanças são movimentos” – que combinada com a metáfora “mais é para cima” produz movimentos ascendentes e descendentes. Chamamos atenção, entretanto, para a qualidade motora especial que têm as sucessões (pulsações) regulares de um “mesmo” evento sonoro, ou sejam, *ostinatos* são conceitualizados como movimento não por contraste qualitativo (mudanças de estado), mas por seu iterativo reaparecer. Por isso, se são entendidos especificamente neste mapeamento metafórico como ausência de movimento, eles recebem outro enfoque no mapeamento da metáfora de orientação de tempo, como veremos mais adiante neste estudo.

No segmento inicial, a flauta *parte da* região média *para chegar* à nota mais alta, e nela permanece até a *entrada* de um golpe do piano no registro subgrave, que inicia outra seção. Esse segundo segmento é *atravessado* pela repetição de um bloco (um ostinato), no piano, que *vai até* a última seção. Duas linhas *caminham* juntas e *progridem ascendentemente* para atingirem o clímax, após o qual a flauta *sai*. No segmento final, *entra* um novo fragmento linear da flauta, que *desce* até sua nota mais grave.

3. *Causas são forças e causação é movimento forçado*. Se “mudanças de estado” são entendidas como movimentos de uma região limitada para outra, “mudanças de estado causadas” são entendidas como “movimentos forçados” de um estado para outro. Diversas causações abstratas são expressas por verbos de movimento forçado como *trazer, puxar, levantar, conduzir, atirar*, cada qual com a sua lógica relativa a uma forma particular de movimento forçado. A evidência de polissemia reside no fato de que cada verbo tem tanto um sentido no domínio de movimento forçado quanto um sentido causal. É, portanto, a relação sistemática entre as lógicas de movimento forçado e de causação, que provê a evidência inferencial: um movimento forçado é precedido ou acompanhado de uma força, sem a qual não teria ocorrido; uma mudança de estado é precedida ou acompanhada pela ocorrência de uma causa, sem a qual não teria ocorrido; então a lógica da causação “é” a lógica do movimento forçado, nos termos das metáforas em questão. Exemplos comuns de expressões lingüísticas: “a conversa os *conduziu* a um acordo” ou “o incidente *mexeu* com a sua vaidade”.

Na experiência da música reconhecemos as duas formas gerais de causação, quais sejam, o movimento forçado precedido pela força ou acompanhado da força sem a qual não teria ocorrido. Há uma organização fisiológica recorrente, que é uma base experiencial comum aos *esquemas de imagem* para as orientações “dentro-fora” e “acima-abaixo”: a alternância respiratória. A estruturação desses esquemas de imagem assim constituídos envolve, além de separação e diferenciação, também causação, implicando restrição e alternância. Essa projeção metafórica está na base da nossa conceitualização de movimento forçado precedido pela força que o determina. É comum entendermos um evento musical que contraria um outro anterior – oposição efetivada por qualquer atributo sonoro, seja de altura, intensidade, timbre, densidade, etc. –, como tendo nesse evento anterior a sua causa. Além disso, devemos observar que na nossa experiência da orientação gravitacional, movimentos descendentes são, normalmente, mais fáceis; isso combinado com a metáfora “mais é para cima” produz o conceito de que os níveis mais “altos” de parâmetros particulares – sobretudo (porém não apenas), da altura – estão relacionados com os pontos de “maior tensão” das obras musicais, tensões que devem ser “resolvidas” com o “abaixamento” dos valores paramétricos envolvidos.

O segundo caso de movimento forçado (acompanhado da força) é encontrado tanto na experiência da “sintaxe musical” – quando entram em ação os princípios de *proximidade* e *similaridade*, assunto do quarto capítulo deste trabalho – quanto na metáfora de camadas sobrepostas (o eixo à *frente-atrás*). Como vimos, nossa conceitualização de distância de eventos sonoros pode empregar a metáfora conceptual “claro é à frente”. Assim, se uma mudança de estado no evento musical é entendida como movimento e esse movimento é forçado “para frente” ou “para trás” por uma força contínua, há uma causa que é outro evento sonoro. Propomos abaixo uma nova expressão lingüística para o trecho da FAIXA 2:

No segmento inicial, a idéia da flauta tem um caráter altamente suspensivo, resultante da combinação de movimento em direção ao extremo agudo, de reforço progressivo de intensidade sonora e de retenção de fluxo nas notas finais. O ataque subsequente do piano, no registro subgrave, *responde* a esse acúmulo de expectativa gerado pela flauta, com um contraste de registro equivalentemente incisivo. O novo segmento aí iniciado apresenta um elemento repetitivo que o atravessa

inteiramente, e a incidência de células melódicas do piano e da flauta *mantém* esse ostinato em segundo plano, enquanto persistem.

A metáfora de estrutura de evento em termos de localização é uma das mais usadas em nosso sistema conceitual, uma vez que dispõe os meios fundamentais de conceitualização de nossos conceitos básicos, como os de causa, estado, mudança, ação, propósito, etc. Vimos que a nossa experiência de movimento através do espaço é a base para vários sistemas de metáforas, que definem diversas lógicas de causação e por meio dos quais entendemos eventos, causas e ações propositadas. Todavia, Lakoff e Johnson alertam para uma dualidade metafórica existente na estrutura de evento. Se até agora conceitualizamos estados como localizações, essa metáfora tem um duplo: “atributos são posses”, metáfora na qual atributos são entendidos como *objetos* que se possui. E essa nova metáfora combina com “mudanças são movimentos” e “causas são forças” para formar um outro sistema de estrutura de evento:

Atributos são posses.  
Mudanças são movimentos de posses (aquisições ou perdas).  
Causação é transferência de posses (dando ou tirando).  
Propósitos são objetos desejados.  
Alcançar um propósito é adquirir um objeto desejado.  
(ibid., 198)

Se um atributo é conceitualizado como um objeto que se pode ter, então com o emprego de “mudanças são movimentos” efetuamos mudanças metaforicamente para adquirir (movimento do objeto em nossa direção) ou perder (movimento do objeto para longe) o objeto. Alguns exemplos são: “eu *tenho* uma dor de cabeça que não *passa*” ou “minha dor de cabeça *foi embora*”. O paralelismo entre locação e objeto se desdobra da metáfora de estrutura de evento. Onde propósitos são conceitualizados como localizações (destinações) desejadas, propósitos são conceitualizados como objetos desejados: “*Agarre* essa oportunidade!” As descrições musicais correlativas são inúmeras e citamos aqui, por exemplo, uma expressão de reconhecimento de material temático recorrente, ora numa parte textural ora noutra ou mesmo num e noutra instrumento participante: “a flauta tomou o motivo principal, mas, em seguida, ele passou para o piano”.

## Metáforas de tempo

Diz-se que em nossa tradição, desde a *Física*, de Aristóteles – passando pelas *Confissões*, de Santo Agostinho, as *Críticas*, de Kant (e seus consecutivos exames), a Fenomenologia, o *Ser e tempo*, de Heidegger ou as teses de Bergson e Bachelard –, as filosofias do “tempo” nunca puderam de fato livrar-se das aporias. A especulação metafísica tradicional quis saber o que o tempo é em si – se é delimitado, contínuo, direcional, se é motivado por mudanças. A pergunta “o que é tempo?” busca os predicados do tempo. Como salientou Herman Parret, “a *física* do tempo parece estar em busca da *lógica* do tempo e de suas aporias. (...) Na verdade, o *sujeito* da enunciação é *constituído pela predicação*” (Parret, 1997:58). Ele denuncia uma especificidade sintática no discurso sobre o tempo, uma vez que suas proposições não implicam um sujeito real. Desse modo, defrontamo-nos com uma notável fragilidade do sujeito lógico. E quando dizemos do *instante*, este que coloca o “agora” como sujeito, recaímos em proposições sofísticas.

A questão central da experiência do tempo em música é o entendimento do tempo como uma nossa experiência no contato com a *mudança* que é “movimento”. Se as representações do tempo só podem considerá-lo como ordem serial, como sucessão transitiva de agoras, o tempo representacional refere-se a eventos “passados”, tais como o tempo que uma música durou. Contudo, não é essa a experiência imediata do tempo, mas a de uma apresentação de eventos “presentes” tornando-se “passados” e de eventos “futuros” tornando-se “presentes”.

Em seu comentário acerca da concepção aristotélica de tempo, Parret destaca uma questão central: se o tempo envolve o *antes* e o *depois* do movimento, o *agora* mede o tempo. O instante é o “antes-depois” do movimento, é sempre o mesmo, embora em sua essência seja sempre diferente. Portanto, a estrutura “antes-depois” não é movimento, *está em* movimento. A cada momento, o movimento relaciona um *antes* e um *depois*, sem que a estrutura ela mesma seja movimento. E é precisamente essa estrutura “antes-depois” que desempenha o papel de sujeito nas proposi-

ções que predicam o tempo. Além disso, Parret assinala ainda a noção aritmética de tempo aí pressuposta, à medida que o tempo é entendido como uma espécie de número, não enquanto um meio para numerar, mas como algo numerado, ou seja, a “coisa contada”: “o ato de contar é a *reprodução* dessa relação antes-depois, que forma o semantismo do *instante* e do *agora*. Deve-se insistir neste ponto: para Aristóteles, a relação antes-depois não é um número senão um *dispositivo* não *definível* numericamente, mas numericamente *exprimível* “ (ibid., 60).

Santo Agostinho pôs uma outra questão: se o passado não existe, pois já não é, e o futuro igualmente, por ainda não ser, como fica o presente, que caso não se divida em um passado e um futuro – que não existem – só lhe resta ser um “tempo pontual”, algo sem duração, portanto algo que já não é tempo? O tempo seria assim uma conversão de tudo em nada? Na reflexão agostiniana, se o presente não se juntasse ao passado, não seria tempo: seria, simplesmente, a eternidade. Mas o presente, para ser tempo, juntando-se ao passado não deixaria de existir? Ele só existe deixando de ser? O tempo abole a si mesmo? Desse modo, um *agora* parece separar e unir passado e futuro; e esse lapso de tempo, que não é nada, uma vez que não é duração, é o que somente nos é dado e não cessa de nos escapar.

Se assim é, talvez seja inadequado dizer da existência de três tempos. Santo Agostinho já chamara a atenção para a possibilidade de entender-se um presente do passado (*memória*), um presente do presente (*intuição*) e um presente do futuro (*expectativa*), todos existentes em nosso espírito: um “tempo do espírito”, uma *temporalidade* da consciência – uma unidade de tempos, que não é o tempo do mundo, da natureza. Contudo, essa temporalidade, fazendo existir conjuntamente o que em verdade não poderia coexistir, está fundindo o que o “tempo real”, de fato, não deixa de separar. Ou seja, essa temporalidade da consciência retém o que o tempo faz escapar e inclui o que ele exclui: a temporalidade nega o tempo.

A ligação entre pensamento e corpo dá-se no *espaço*, dimensão da experiência atual. Quando queremos mudar a configuração fenomênica das “coisas” nessa dimensão usamos movimentos do nosso corpo, que, por sua vez, exigem *tempo*. Assim, a Fenomenologia entendeu movimento como “objeto temporal”. Incluímos

*espaço e tempo* no corpo: associamos a dimensão espacial à ação física corporal e a dimensão temporal à consciência. Hans Ulrich Gumbrecht assinala que Husserl procurou apreender essa última correlação:

Cada ponto de uma vivência presente está cercado, no fluxo de consciência, por um duplo horizonte: de um lado, pela *retenção*, o eco que recorda a vivência imediatamente anterior; de outro, pela *protenção*, a antecipação do presente imediatamente ulterior com a implicação de que a vivência que dela sairá ainda permanece igual frente à vivência no presente ainda presente. (Gumbrecht, 1998:277)

Husserl entendeu, portanto, “retenção” como um tipo de “memória primária” que se articula com o presente e com ele interage. A retenção vincula-se aos eventos do agora, dando a esse agora um caráter fenomênico. Enquanto as memórias são invocadas, as retenções *duram*. Na memória primária vemos o que é passado, é nela que o passado está constituído: não representado – como fazem as memórias que mantêm os eventos experiencialmente no passado –, mas sim apresentado. A relação de “protenção” e presente é, de certa forma, similar. Protenção é o termo fenomenológico para um futuro que antecipamos, e não apenas aguardamos. Onde os três modos temporais são permeados com diversos níveis de atualidades, de maneira que o passado nunca é completamente o que não se pode recuperar e o futuro nunca é completamente o que não se pode predeterminar. Enfim, o domínio do presente é flexível, dilatado e permeável, o que permite sua integração aos futuros e aos passados com os quais está sempre fenomenologicamente atado.

O conceito de temporalidade como algo que há somente por nos lembrarmos do passado, por anteciparmos, imaginativamente, o futuro, por escaparmos, enfim, da fluidez do passar do tempo real – que exclui o que já foi e o que ainda não é –, tem origem, como esclarece André Comte-Sponville, quando tomamos consciência do tempo (temporalidade) por apreendermos, num mesmo ato, dois instantes sucessivos (no tempo), produzindo assim uma aparência de existência simultânea desses instantes. Ele nos diz:

A temporalidade não é o tempo tal como ele é, ou seja, tal como passa; é o tempo tal como dele nos lembramos ou como o imaginamos, é o tempo tal como o percebemos e o negamos (já que retemos o que não existe mais, já que nos projetamos em direção ao que ainda não existe), (...), é o tempo que cremos ilusoriamente composto,



sobretudo, de passado e de futuro, quando, ao contrário, ele não pára de excluí-los em benefício exclusivo do que é, do que ele é: o irresistível e irreversível aparecimento-desaparecimento da sua *presença*. A temporalidade é sempre distendida entre o passado e o futuro; o tempo, sempre concentrado no presente. A temporalidade só existe em nós; nós só existimos no tempo. Nós a carregamos; ele nos arrasta. (Comte-Sponville, 2000:32)

Disso advém que a temporalidade, que é na consciência, ou mesmo é a própria consciência, aparece no tempo, não podendo, pois, constituí-lo inteiramente – por conter a consciência o tempo não poderia ser sua distensão. O caráter temporalizante da consciência já é descrito pela fenomenologia de Merleau-Ponty como uma espécie de rede de intencionalidades que unem o presente ao passado e ao futuro, liberando a consciência de uma fixação no presente:

O tempo enquanto objeto imanente de uma consciência é um tempo nivelado, em outros termos ele não é mais tempo. Só pode haver tempo se ele não está completamente desdobrado, se passado, presente e porvir não *são* no mesmo sentido. É essencial ao tempo fazer-se e não ser, nunca estar completamente constituído. O tempo constituído, a série das relações possíveis segundo o antes e o depois não é o próprio tempo, é seu registro final, é o resultado de sua passagem que o pensamento objetivo sempre pressupõe e não consegue apreender. Ele é espaço, já que seus momentos coexistem diante do pensamento, é presente, já que a consciência é contemporânea de todos os tempos. (Merleau-Ponty, 1994:556)

Donde parece claro que o presente da consciência distende-se entre um passado e um futuro, pois não haveria consciência sem memória e sem antecipação; mas isso ainda não diz do tempo (o que separa passado e futuro, e suprime o presente), propriamente, uma vez que a temporalidade pode ser entendida como o contrário do tempo, se a entendermos como coexistência, e tempo, como sucessão. No entanto, o que poderíamos saber sobre o tempo e a sua verdade, sem o conceito de temporalidade? O que até aqui enfatizamos é que para a Fenomenologia, assim como, de certa forma, para santo Agostinho, o tempo não existe “no mundo”, mas na consciência: o que chamamos de tempo não seria outra coisa senão uma objetivação da temporalidade como dimensão da consciência. O tempo não nos precederia, nós é que o constituiríamos distendendo-o.

Para Comte-Sponville, falta-nos a experiência da não existência do presente, como sugerem, de um modo ou de outro, tanto as teses de santo Agostinho quanto as de Kant, de Husserl ou de Merleau-Ponty. O presente é o que nunca cessa, nunca



desaparece, mas apenas dura, continua; é como se nunca saíssemos do presente: ele é o único tempo disponível. Comte-Sponville sugere, pois, ser necessário inverter a proposição de santo Agostinho de que “o presente só pode ser deixando de ser”, uma vez que o que a experiência nos ensina é que o presente nunca se interrompe e que por isso o tempo é. “O instante presente, como instante real, é antes ‘a continuidade do tempo’, como Aristóteles viu, e como tal ‘sempre o mesmo’. Não é um ponto, ou, se for um ponto, é móvel: há um só tempo, desde o início, e esse tempo é o presente” (Comte-Sponville, 2000:47-8).

Em *O ser-tempo*, ele apresenta seis proposições acerca do tempo, das quais a tese *o tempo é o presente* é a primeira e geradora das demais. Assim, só haveria o presente, o único tempo real. Se não houvesse consciência, haveria apenas um presente sem memória e sem antecipação. Passado e futuro, não existindo, subsistem unicamente no presente existente, como dimensões retrospectiva e prospectiva da consciência. Se somente há o presente e este dura, continua a ser presente e constitui eternidade: *o tempo é a eternidade*, presente que permanece presente. Ele ressalta, contudo, que eternidade não se confunde com intemporalidade, mas é a verdade do tempo. *O tempo é o ser*: o que poderia durar se nada existisse? “Cumprir dizer, de um ponto de vista ontológico, que o tempo não tem existência independentemente da duração, como tampouco a duração independentemente do que dura. Nada existe, salvo o ser, que dura e que muda” (ibid., 90). Portanto, se o tempo é o presente, o presente é o ser, ou seja, presença de algo é ser – primado do tempo e não da temporalidade –, e ser é permanecer presente durante certo tempo. Se tudo isso é presente, tudo *muda*, uma vez que o presente é sempre novo. Enfim, o sujeito do tempo, sua única realidade, seria, portanto, o ser. O tempo é o ser em devir, é a mudança contínua do ser: *mudança e continuação*.

Portanto, tempo é algo que conceitualizamos por meio de metáforas, pois tudo que sabemos acerca desse conceito está relacionado a outros conceitos, tais como *espaço*, *evento*, *mudança* ou *movimento*. Contudo, o conceito de tempo é o que tradicionalmente foi desconsiderado na pergunta “o que é tempo?” Segundo a pesquisa semântica cognitiva, pensamos com nossos sistemas conceptuais e usamos

a linguagem para expressar conceitos nesses sistemas. Quando fazemos a pergunta “o que é tempo?”, a palavra “tempo” já tem um sentido para nós, isto é, o tempo já está conceitualizado em nosso sistema conceptual. Portanto, o sentido da questão depende de qual sistema conceptual estamos usando para compreendê-la. E essa é, particularmente, uma questão para a semântica cognitiva.

A reflexão acerca da natureza do tempo é um valioso contraponto para a investigação dos mecanismos cognitivos – parte do inconsciente cognitivo – que usamos para conceitualizar o tempo e para falar dele. A pesquisa desses mecanismos deve completar o nosso estudo inicial da natureza experiencial do movimento em música. Consideremos a escuta musical. Quando desejamos medir o tempo que uma música toma, normalmente o fazemos comparando eventos: início e fim da música (seus estados inicial e final), com os correspondentes estados de um instrumento de “medição de tempo” – baseado na periodicidade de eventos cujas *repetições* sucessivas definem o “mesmo” intervalo de tempo. Portanto, eventos *físicos* de um mesmo tipo – dentre eles, inclusive, os eventos internos iterativos do nosso corpo – estão na base da definição de intervalo de tempo<sup>8</sup>. (Dizemos que a música tomou uma determinada “quantidade” de tempo, ao comparar seu evento com alguma repetição de eventos, tal como o movimento circular do ponteiro de um relógio.)

Se o tempo existe como uma “coisa em si”, não podemos observá-lo. Podemos observar apenas eventos e compará-los. Lakoff e Johnson demonstraram que definimos tempo por metonímia quando representamos intervalos de “tempo” por repetições sucessivas de um mesmo tipo de evento. Não é surpresa, portanto, que as propriedades literais básicas do nosso conceito de tempo sejam conseqüentes de propriedades de eventos:

Tempo é direcional e irreversível, porque eventos são direcionais e irreversíveis; eventos não podem “desacontecer”. Tempo é contínuo, porque experimentamos eventos como contínuos. Tempo é segmentável, porque eventos periódicos têm inícios e fins. Tempo pode ser medido, porque iterações de eventos podem ser contadas. (Lakoff e Johnson, 1999:138)

Por conseguinte, no contexto cognitivo *tempo* é um domínio conceptual que usamos para interrogarmo-nos acerca de algum evento através de sua comparação com outros

eventos. Eis o que é inerente ao conceito de tempo: a comparação de eventos. Nossa experiência do tempo é sempre relativa à nossa experiência dos eventos: “nossa experiência do tempo é dependente da nossa conceitualização incorporada do tempo em termos de eventos. Isto é uma questão maior: a experiência nem sempre precede a conceitualização, porque esta é ela mesma incorporada” (ibid., 139). Isto é, nossa experiência do tempo é fundada em outras experiências: as experiências dos eventos; e a maior parte do nosso entendimento de tempo é uma versão metafórica do nosso entendimento de movimento no espaço. Onde para conceitualizar tempo precisamos, necessariamente, encontrar metáforas conceptuais. Lakoff e Johnson ressaltam que se para a Física “tempo” é um conceito mais primitivo do que “movimento”, cognitivamente a situação se inverte: “o movimento parece ser primário e o tempo é conceitualizado metaforicamente em termos de movimento. Há uma área no sistema visual dos nossos cérebros dedicada à detecção de movimento. Não há tal área para a detecção de tempo global. Assim, movimento é algo diretamente percebido e está disponível para uso como domínio-fonte por nossos sistemas de metáfora” (ibid., 140).

Nossa metáfora mais básica para orientação de tempo – embora haja outras em culturas distintas – toma a nossa localização como presente, o espaço à nossa frente como futuro e o espaço atrás de nós como passado. São comuns expressões linguísticas como: “temos muito trabalho *pela frente*” ou “os problemas foram deixados *para trás*”. Se essa metáfora de orientação de tempo tem, por um lado, um domínio-fonte espacial, por outro nada refere a movimento. Contudo, Lakoff e Johnson chamam-nos atenção para duas outras metáforas de tempo, frequentemente combinadas com a metáfora de orientação temporal. O movimento está presente em ambas, mas em uma delas estamos imóveis e o tempo está em movimento, enquanto na outra estamos em movimento e o tempo, imóvel. A metáfora de tempo em movimento aplica-se então a um esquema espacial específico: (a) há um observador imóvel voltado para uma direção fixa; (b) há uma sequência indefinidamente longa de objetos, movendo-se em direção e para além do observador, da frente para trás; (c) os objetos moventes são conceitualizados como tendo frentes e estando “de frente” para sua direção de movimento. Essa é, portanto, a base para o mapeamento metafórico a

partir do qual as estruturas do esquema espacial são conceitualizadas no domínio-alvo de tempo. O mapeamento proposto por Lakoff e Johnson fica:

A localização do observador é o presente.  
O espaço à frente do observador é o futuro.  
O espaço atrás do observador é o passado.  
Objetos são tempos.  
O movimento dos objetos para além do observador é a “passagem” do tempo.  
(Ibid., 142)

Visando a demonstrar as aplicações desse mapeamento na experiência do tempo musical, propomos uma nova descrição musical. Queremos antes salientar que nessa metáfora os tempos, como é típico dos objetos em movimento, são conceitualizados como algo voltado – de frente – para a sua direção de movimento, isto é, “tempos futuros” estão voltados em nossa direção no presente. Na metáfora do tempo em movimento, portanto, tempos têm “frente” e “costas” metafóricos: tempos futuros estão seguindo um tempo, tempos passados estão sendo seguidos por um tempo, e a localização do observador é o ponto de referência para tempos seguintes e precedentes. A esse respeito devemos trazer à discussão um conceito da maior relevância nos textos teóricos sobre ritmo musical: a unidade métrica denominada *tempo*. Conceitualizado a partir da metáfora de tempo em movimento, os tempos métricos são entendidos, de fato, como objetos – com início e fim – que vêm e que passam, dando maior concretude à nossa experiência de passagem de tempo musical. Enfim, da mesma forma que dizemos cotidianamente “*virá* o tempo em que não haverá mais discos”, “o tempo de agir *chegou*” ou “o fim-de-semana *passou* voando”, usamos também expressões lingüísticas como a que se segue, para descrever, mais uma vez, o trecho musical da FAIXA 2:

No segmento inicial, a linha ascendente da flauta apresenta um *movimento regular, interrompido* somente no ponto culminante, quando há uma *paralisação do fluxo* até *vir*, no piano, o ataque que inicia o segundo segmento. Agora uma figura insistentemente repetida *conduz* o tempo e sobre esse *continuum vão aparecendo*, imprevisivelmente, fragmentos no piano e na flauta, sem *regularidade* ou vínculo com o movimento *contínuo* da figura. Quando *se aproxima* o segmento final, a figura repetida torna-se novamente proeminente, mas vai perdendo aos poucos a *continuidade*. A última entrada da flauta leva o conjunto à *desmobilização* final.

Como já assinalamos no estudo da metáfora de estrutura de evento, os eventos musicais iterativos com regularidade explícita – ostinatos – são adirecionais e não têm sequer movimento. Entretanto, seu caráter de continuidade confere-lhe uma qualidade motora específica. Ostinatos não apresentam, por essência, contrastes qualitativos (mudanças de estado), mas adquirem qualidade temporal enquanto sucessão de coisas que “vêm” do futuro e “passam” por nós em direção ao passado.

Uma variação da metáfora de tempo em movimento – cuja aplicação muito interessa ao estudo da metáfora musical – foi observada por Lakoff e Johnson. Nela o tempo é conceitualizado como “substância fluindo”, e é essa metáfora que nos permite falar mais apropriadamente de “fluxo de tempo” e conceitualizar esse fluxo em termos de substância com movimento linear – como um rio ou o sangue arterial. Além disso, a mensurabilidade das substâncias nos leva à metáfora de tempo como duração, ou seja, podemos falar de uma quantidade de tempo. Seu mapeamento é:

Substância é tempo.

Quantidade de substância é duração de tempo.

O tamanho da quantidade é a extensão da duração.

O movimento da substância que passa pelo observador é a “passagem” de tempo.

A partir disso, o nosso conhecimento sobre quantidades de substâncias torna-se o domínio-fonte para nossos conceitos de durações de tempo: quando adicionamos uma quantidade de substância à outra quantidade de substância, produzimos uma quantidade maior de substância; durações de tempo adicionadas formam durações de tempo maiores. O conceito de duração é crucial na experiência da música. Não que os compositores tratem a “quantidade” de tempo, que reservam para esta ou aquela seção, de maneira absoluta. O efeito que tem uma duração musical na experiência do ouvinte é função de inúmeras qualidades circunstanciais, mas o compositor, que normalmente deseja controlar essas durações e seus efeitos, só tem a si próprio como ouvinte para regular essas medidas, de acordo com a experiência que pretende oferecer aos seus ouvintes. Propomos, a seguir, a experiência de três trechos distintos da mesma obra (FAIXAS 3, 4 e 5), todos com a mesma duração cronométrica aproximada. A “densidade substancial”, do primeiro ao terceiro trecho, aumenta progressiva-

mente, e constatamos que, de modo geral, quanto maior a densidade do trecho, maior seu efeito duracional. Portanto, descrições de experiências do tempo musical, conceitualizadas a partir da metáfora “substância é tempo”, são notavelmente determinadas pelo efeito da duração de tempo (quantidade) sobre a extensão da duração (tamanho).

O outro tipo de metáfora de tempo que Lakoff e Johnson estudaram é a metáfora do observador em movimento. Aqui cada localização no caminho do observador, que está em movimento, é um tempo, e a localização do observador é sempre o presente:

Localizações no caminho do observador são tempos.  
O movimento do observador é a “passagem” de tempo.  
A distância percorrida pelo observador é a quantidade de tempo “passado”.

Esse mapeamento é muito freqüente na experiência musical. Principalmente, na experiência do ouvinte que “acompanha” a música que já conhece por memória. Desse modo, ele vai percorrendo cada seção da obra, antecipando seu desenvolvimento e observando os eventos pelos quais passa, enquanto escuta. Esse ouvinte pode assim avaliar a duração de cada trecho pelo qual passa – como também imaginar aqueles pelos quais ainda passará –, em função do “tempo vivido” em cada um deles; poderá também comparar essas durações, sobretudo as de trechos consecutivos. Uma experiência que demonstra que só experimentamos o presente; temos que conceitualizar passado e futuro.

A dimensão acústica é o *background* contra o qual o sentido musical é adquirido. O espaço fenomênico estrutural e o tempo fenomênico funcional da música são contrapostos pela causalidade fenomênica que ordena a obra musical. E a principal manifestação dessa causalidade está no mundo das ações humanas. Os sons em música seguem outros como movimentos corporais sincronizados, com uma causalidade que faz imediato *sentido* para nós – mesmo que seu *como* esteja tão mergulhado na natureza das coisas, que se esconda da nossa apreensão. Um som musical é ouvido como *resposta* ao seu predecessor, tanto quanto *tende* ao seu sucessor, continuando uma ação que faz sentido como um todo.

Parece que parte do nosso entendimento musical depende da nossa habilidade para *descrever* coerente e convincentemente os objetos musicais enquanto objetos animados ocupantes de um espaço fenomênico temporalizado. Contudo, propomos agora o deslocamento da ordem mais puramente icônica do sentido musical, para a esfera da sintaxe, e assim aprofundar a pesquisa acerca da nossa experiência da *forma* em música, em seus diferentes níveis de apreensão.

## Notas

<sup>1</sup> *Acusmáticos*, dizia-se dos discípulos de Pitágoras, que durante anos ouviam as lições do mestre por detrás de uma cortina, observando silêncio absoluto, desse modo ouvindo apenas a voz que a eles chegava livre da distração dos olhos.

<sup>2</sup> O próprio Schaeffer assim o reconhece: “durante anos exercemos a fenomenologia sem sabê-lo (...). Apenas tardiamente pudemos reconhecer uma concepção do objeto que a nossa pesquisa postulava, cercada por Edmund Husserl de uma exigência heróica de precisão que estamos longe de pretender ter” (Schaeffer, 1993:237).

<sup>3</sup> O grande apelo desse sistema plano de coordenadas em nosso discurso da música deve-se, muito provavelmente, à disseminação da prática notacional tradicional da nossa cultura. Essa técnica, tal qual a espacialização produzida pela escrita literal, atribui à dimensão horizontal a sinalização da sucessão temporal de eventos, mas sobrepõe verticalmente as várias ocorrências lineares concorrentes. Entretanto, cumpre aqui salientar que nossa experiência da música envolve outra dimensão espacial, por meio da qual localizamos objetos em níveis distintos de profundidade, o que dá à textura plana ao menos o caráter de rugosidade.

<sup>4</sup> Quanto a isso, Lakoff e Johnson fazem uma observação especialmente pertinente: a nossa fala apresenta uma ordem linear, dizemos algumas palavras antes e outras depois; como a fala mantém uma correlação com o tempo e o tempo é conceitualizado em termos de espaço, é natural também que conceitualizemos a linguagem metaforicamente em termos de espaço – e os nossos sistemas de escrita reforçam essa conceitualização. “Em virtude de conceitualizarmos a forma lingüística em termos espaciais, é possível a certas metáforas espaciais referirem-se diretamente à forma de uma frase como a concebemos espacialmente” (2003:126)

<sup>5</sup> As mudanças químicas que ocorrem nas conexões entre neurônios são denominadas “potenciação de longo-prazo”. Acredita-se que elas constituem a base para a memória de longo-prazo, que abordaremos no capítulo seguinte. (Cf. LeDoux, 1996: 213-218)

<sup>6</sup> Obra composta pelo autor do presente trabalho e gravada, em julho de 2003, por Pauxy Gentil-Nunes (flauta) e Sara Cohen (piano).

<sup>7</sup> Podemos dizer que uma *metáfora* é, antes de tudo, uma maneira de conceber uma coisa em termos de outra, com a função primária do entendimento. Há na metáfora dois domínios: o domínio-alvo, constituído pelo assunto imediato, e o domínio-fonte, no qual ocorre o raciocínio metafórico e que provê os conceitos-fonte usados nesse raciocínio. Uma *metonímia*, por outro lado, tem primeiramente uma função referencial, pois nos permite usar uma entidade para *representar* outra – há, pois, somente um domínio: o assunto imediato. Entretanto, a metonímia também provê entendimento porque nos permite enfocar mais precisamente um dos aspectos daquilo que está sendo referido.

<sup>8</sup> A neurociência demonstra que quarenta vezes por segundo um pulso elétrico atravessa o cérebro, e as pesquisas têm encontrado indícios de que esses pulsos regulam a ativação neuronal e podem ser a base de vários dos ritmos corporais. Esse “relógio” interno nos daria, portanto, a nossa intuição de temporalização.

## CAPÍTULO 4

### A experiência da forma

A música é baseada na capacidade humana de ouvir seqüências de meros sons de maneiras bem variadas, por exemplo: ouvir um ritmo, ouvir dois ritmos simultâneos, ouvir uma melodia, ouvir uma melodia como uma repetição variada de uma outra já ouvida, ouvir acordes como agregados de sons, ouvir um tipo de confluência como conclusão, etc. Antes de constituírem conteúdos, propriamente, esses modos de escuta são entendimentos de uma forma *nos* sons. Podemos alegar que o apelo essencial de uma obra musical é ser uma “estrutura de sons”, a partir da qual tem lugar uma experiência – antes de tudo, não-proposicional e não-representacional – que atualiza seu valor musical.

#### **O formalismo nascente**

Em artigo de Estética e filosofia, Dufrenne observou que uma confrontação de formalismo lógico e formalismo estético pode parecer um projeto insólito. Entretanto, há algum tempo fazem-se também comparações entre “arte formal” e “arte informal”. O abismo que sempre se viu entre lógica e arte, entre um objeto que solicita o *pensamento* e um objeto que solicita a *percepção*, vem, desde a segunda metade do século XIX, ao menos se embaçando, à medida que se começa a entender ambos os objetos como algo que está para ser construído.

Segundo ele, “em lógica, as regras que realizam a formalização (...) são interiores ao sistema, portanto a lógica é, para si mesma, o seu próprio fundamento e se produz a si mesma, enquanto que em arte as regras são exteriores ao objeto: servem para produzir uma forma que não se basta a si mesma” (Dufrenne, 2002:151). Para a psicologia da forma, forma é uma configuração que distingue um objeto – ou um



complexo de objetos – ao separá-lo de um *fundo* indiferenciado. Mas se o fundo é o *horizonte* do sentido, é a figura que o dá. A forma está atada, pois, a um *conteúdo* de sentido. Com a emergência das teorias da informação, diz-se que a forma traz uma informação, em relação à qual o fundo é o ruído. Se de um lado poderíamos dar ao termo “forma” um sentido aristotélico – como essência do ser –, de outro o pensamento moderno privilegia, como adverte Dufrenne, um outro sentido: aquilo que situa o ser “em relação a um conjunto de entidades ligadas por alguma relação constante” (ibid., 153). Tais entidades são, portanto, semânticas, portadoras de sentido menos por natureza que por artifício.

Em lógica, a forma é forma de um discurso e não de um objeto; em arte, a forma é a forma do objeto estético que se atualiza na experiência. Nesse caso, poderíamos então dizer que em arte a forma é ainda solidária de uma matéria. E, sobretudo, em música é sempre melhor tratar essa matéria como conteúdo. O sentido reside na forma, é-lhe imanente. Assim como em lógica, podemos dizer que em música a forma dá o sentido, uma vez que o objeto musical não é um signo cuja função primeira seria representar outra coisa. Aqui o sentido reside inteiramente no sensível, em virtude do sensível estar totalmente penetrado pela forma. Mas se o sentido se formaliza, é para ser sentido *de* algo. Porém, se de certo modo o pensamento moderno idealista adiava o surgimento de um formalismo musical, em virtude da incômoda “imaterialidade” do evento musical, quanto mais a música da modernidade adquiria autonomia, mais resistia a tomar emprestada sua forma a algum objeto exterior para dele extrair seu sentido. A forma musical exigia assim ser pensada não em relação à matéria, mas em relação ao sentido. Mas se toda forma é apreendida no espaço visual, permitindo-nos vê-la, deve haver um espaço musical, mesmo que invisível, que é preenchido por “materiais” musicais, isto é, por objetos sonoros com sentido musical.

Se os objetos estéticos das artes plásticas tornam, de diversos modos, visível o espaço, em música o “espelho do mundo” – a realidade tangível –, desaparece desse espaço. Entretanto, como Susanne Langer descreveu, a esfera da experiência continua inteiramente preenchida:

Existem formas nela, grandes e pequenas, formas em movimento, algumas vezes convergindo para dar uma impressão de completa realização e repouso a partir de seus próprios movimentos; há imensa agitação, ou vasta solidez e, mais uma vez, tudo é ar; tudo isso num universo de puro *som*, um mundo audível, uma beleza sonora apoderando-se de toda a nossa consciência. (Langer, 1980:111).

A pesquisa dessas “formas em movimento”, próprias da nossa experiência da música, iluminou o sentido musical que o primado de uma sintaxe da música passou a fixar a partir das últimas décadas do século XIX: um sentido exclusivamente presente em nossa construção de uma estrutura intrínseca do objeto musical. A precedência desse formalismo musical – mesmo que relativamente incipiente – em relação ao *estruturalismo* do século XX é um indício claro de que não havia mais possibilidade de resignação com a ausência da pergunta pela estrutura da música e por seu sentido. Enfocaremos a seguir seu percurso.

A recorrente associação de música e linguagem, extremada na palavra cantada – na canção –, foi em todos os tempos objeto dos mais variados estudos. Para os Gregos, *mousike* não conotava mera concatenação agradável de sons musicais, mas todo e qualquer uso poético e imaginativo da “linguagem”. Por toda a Idade Média e a Renascença, filósofos e teóricos da música discutiram exaustivamente as relações entre palavras e música, problemas que satisfizeram amplamente o fórum de debates estético-musicais enquanto a música vocal manteve o *status* de único gênero musical digno de consideração. Todavia, ao longo do século XVIII, com a emergência de inúmeros gêneros musicais instrumentais – tais como o *concerto*, a *sonata*, a *suíte* para teclados e, mais adiante, o *quarteto* e a *sinfonia* –, que progressivamente alcançavam projeção e prestígio, as questões acerca de uma autonomia “lingüística” para a música começavam a ser cogitadas.

Esses gêneros “abstratos” começavam a encontrar sua justificação estética em idéias como “a música é a linguagem do coração” – Charles Batteux, 1746 –, ou as de um Rousseau que acreditava num canto original que confundia pensamento e sentimento numa única expressão, e que somente mais tarde teria se repartido em fala e música “pura” (de instrumentos). Por conseguinte, a “música instrumental”

passava a ser considerada uma retórica particular que como toda retórica tencionava, de algum modo, persuadir seus ouvintes.

Eduard Hanslick, um dos mais influentes críticos de música de sua época, primeira voz a se insurgir contra esse predomínio retórico, denuncia, em seu modesto tratado *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) – o “manifesto” de uma primeira estética musical fundada exclusivamente em princípios formais – que as teorias vigentes são menos o resultado de convicções pessoais que a expressão de um pensamento que se tornara comum. E faz algumas citações a título de ilustrar esse domínio: Marburg, em 1750, diz que “o objetivo que o compositor deve antepor a seu trabalho é o (...) de descrever os movimentos da alma, as inclinações do coração, segundo a vida”; Engel, em 1780, afirma que “uma sinfonia deve conter a apresentação de uma paixão que, no entanto, se reflita em múltiplos sentimentos”; Michaelis, em 1800, declara que “música é a arte de exprimir sentimentos através da modulação dos sons. É a linguagem das paixões”; Hand, em 1837, sustenta que “a música representa sentimentos. Cada sentimento e cada estado de espírito têm em si, e igualmente na música, seu som e seu ritmo especiais”; Thiersch, em 1846, de modo semelhante, reafirma que “a música é a arte de exprimir ou provocar sentimentos e estados de espírito por meio da escolha e da união de sons”. (Hanslick, 1989:26-9)

No prefácio da oitava edição (1891) de sua obra mais conhecida, dirigindo-se aos “adversários passionais” que nele teriam vislumbrado um inimigo do sentimento, Hanslick explica que apenas se voltara, antes de tudo e sobretudo, contra

a opinião generalizadamente propalada de que a música deva “representar sentimentos”. É inconcebível que queiram deduzir disso a “exigência de uma absoluta falta de sentimento na música”. A rosa exala perfume, mas seu “conteúdo” não é “a representação do perfume” (...). Não se trata de uma discussão ociosa opor-mo-nos expressamente ao conceito de “representar”, pois é dele que se derivam os maiores erros da estética musical. “Representar” algo envolve sempre a idéia de duas coisas distintas e separadas, em que uma só está relacionada à outra através de um ato particular e expresso. (Ibid., 9)

A essa sua proposição fundamental negativa Hanslick contrapôs, entretanto, uma outra positiva. Para ele a beleza da música é especificamente musical, inerente aos sons e sem qualquer relação com pensamentos extramusicais. E se a proposição

inicial, negativa, preponderou, sendo duramente repelida pela crítica de sua época, isso se deveu, entre outros fatores, ao prestígio que começavam a usufruir os novos gêneros românticos que intensificavam, cada vez mais, as influências da estética kantiana. Entre esses gêneros estão o *poema sinfônico*, que chegava a um nível de excelência com Franz Liszt, rejeitando, mais do que nunca, a autonomia da música – uma vez que se apresentava como um poderoso artifício musical de evocação de imagens –, e a “música do futuro”, título de uma corrente estética que surgia como homônima de uma obra teórica de Richard Wagner, de 1860, e que teve como principais produtos artísticos *Tristão e Isolda* e a famosa tetralogia operística wagneriana.

Enfim, entre a estética idealista e a fenomenológica surge um formalismo musical renovador, mas ainda intimamente vinculado ao dualismo idealista. De acordo com essa nova face da estética musical idealista, portanto, o entendimento da natureza da música não tem como foco seus efeitos, suas possíveis conexões com os domínios extramusicais. Ao contrário, o valor da música é intrínseco e os únicos efeitos musicalmente relevantes são aqueles que resultam da percepção das qualidades estritamente objetivas da estrutura musical – qualidades, entretanto, relativamente despidas de uma numeração cartesiana. O projeto inicial de uma “escuta estrutural” manteve assim a mútua exclusividade dos domínios subjetivo e objetivo.

Hanslick tentou juntar forma musical e conteúdo musical numa única expressão: “formas que se movem no som”. Ele viu a essência da música como algo virtual, um movimento de formas invisíveis, dadas ao ouvido em vez de à visão. Não são objetos do mundo real; são elementos numa ilusão puramente auditiva. A esfera em que os sons musicais “se movem” é uma esfera de pura *duração*, esta que não é um fenômeno real, pois é radicalmente diferente do tempo em que decorre nossa vida prática. A duração musical é uma imagem daquilo que poderia ser denominado “tempo experienciado” – a passagem da vida que sentimos à medida em que as expectativas se tornam agora e agora. E esses movimentos são propriamente o conteúdo da música. Hanslick vê então num engajamento puramente emocional com a música uma atitude ingênua, uma vez que a música não representa ou expressa sentimentos; tese que o leva a propor uma beleza musical objetiva. Para ele, o que rege a contemplação

musical pura é a imaginação, mas não uma imaginação reduzida a entendimento e sentimento; seu lugar está entre os domínios “lógico” e “patológico”. Enfim, aquilo que o Hanslick objetivista quer enfatizar é que a natureza própria da música e os sentimentos que ela pode provocar no ouvinte são coisas distintas. Sentimentos são atributos das pessoas e não da música, e mesmo que esta os possuísse não significa que desse modo representaria sentimentos: a beleza musical é ouvida, não conceptual.

Em seu *The power of sound* (1880), Edmund Gurney tentou preencher algumas das lacunas deixadas pelos argumentos de Hanslick, sobretudo aquelas que dizem respeito à hipótese de uma significação musical “puramente intrínseca”. Segundo Gurney, os “altos” sentidos, visão e audição, diferem-se por sua capacidade de perceber a forma, agrupando e combinando dados sensoriais. Haveria dois tipos de experiência humana perceptiva: a “discriminação de caráter”, de natureza qualitativa diferencial, e a “discriminação de posição”, que envolve localizações espaciais e temporais. Quando os sons dados formam música, deixam o domínio meramente sensorial para alcançar o domínio da beleza; e o “mundo da beleza” é o “mundo da forma”. Se a forma é a experiência comum na visão, a audição só encontra beleza na forma musical.

Gurney declara que ao contrário das “artes representacionais” – as artes da palavra e as artes visuais –, cujo sentido existe independente da obra em si e a implica, na música o sentido não lhe é externo, e sim constituído na forma musical. Por isso, ele entende que o uso de metáforas visuais para descrever os elementos da música, embora conveniente, gera consideráveis distorções, porquanto aquilo que termos como “linha”, “cor” e “simetria” significam no contexto musical é profundamente diferente do que significam visualmente. Essa dificuldade em aceitar as metáforas do domínio espacial como via para o entendimento musical foi a razão para a resistência de Gurney ao conceito de “movimento”, idéia central da estética de Hanslick.

Sua visão objetivista da experiência o levou a cunhar o termo “movimento ideal”. Nem as semelhanças da música com o movimento físico, nem o seu impulso para mover concorreriam para a sua beleza. Gurney enfatiza que o movimento da música não é literal, mas estritamente musical: por compartilhar mente e sentido a experiência musical é “ideal”. Assim, o “movimento ideal” é uma beleza absolutamente única,

sem paralelos extramusicais. Segundo ele, a forma musical é a forma melódica, e a melodia não pode ser reduzida aos seus componentes “lineares” (espaciais) ou rítmicos (temporais); consiste de uma unidade indissolúvel de ritmo e *altura* sonora. A tendência de considerar forma e movimento como coisas distintas impede, explica Gurney, que entendamos o “movimento” em música no sentido de produtor de uma forma: o movimento ideal é uma forma que cria um sentido de contínuas antecipação e expectativa. O fenômeno da melodia é uma seqüência de impressões auditivas sucessivas que de algum modo eleva-se a uma simples impressão que compreende todas elas. Aí está o ponto mais relevante para Gurney, ao examinar as características da forma melódica: a coerência mínima entre as notas componentes. Ele diz:

cada elemento recai definitivamente em seu lugar certo como uma parte obviamente essencial do conjunto tal como ele é; risque ou altere uma nota aqui ou ali e o que era um conjunto orgânico é então quebrado em fragmentos mais ou menos incoerentes; ou se em algum caso excepcional ele mantém uma coerência satisfatória, por se tornar uma outra coisa é reconhecido como outro conjunto. Se notas menos distinguidas são escolhidas para omissão, a melodia pode realmente reter uma coerência como um fantasma do seu caráter [*self*] inicial; mas usualmente falharia em dar uma noção de seu verdadeiro caráter a uma pessoa que a tenha ouvido primeiro na forma mutilada. (Gurney, 1966:92-3)

O que é requerido para a impressão de conectividade melódica é o que Gurney denomina *convicção de seqüência*: o único critério para a forma musical efetiva. O termo significa cada parte – seja uma pequena célula, ou frase ou melodia – conduzindo, convincentemente, à seguinte, que, por sua vez, parece ser a continuação natural e mesmo inevitável da antecedente. Segundo Gurney, entretanto, esse atributo é uma questão puramente intuitiva e não pode ser demonstrada por meios racionais. Não há, portanto, regras formuláveis para a repetição, o contraste, o equilíbrio ou qualquer outra propriedade que garanta a presença de uma unidade orgânica na música.

Outra importante questão na teoria de Gurney diz respeito à relação de expressão e impressão musicais. O termo “expressão” é empregado, geralmente, com dois sentidos: para dizer que a música é expressiva – isto é, que ela tem expressividade – ou para dizer que a música (um compositor ou um intérprete) expressa algo. Entre-

tanto, para Gurney o segundo caso não é uma questão de “expressão”, propriamente, já que expressão envolve uma relação transitiva entre duas coisas separadas. Uma coisa não expressa, portanto, seus próprios atributos; a coisa os tem. A expressão musical tem lugar quando “um sentimento particular em nós mesmos é identificado com um caráter particular em um trecho particular da música” (ibid., 313). Se os nossos sentimentos são atributos exclusivamente humanos, a expressão musical provoca alguma relação entre a música – que não “possui” sentimentos – e os sentimentos humanos. A música pode, pois, expressar algo que está fora dela, mas não suas próprias qualidades. No exemplo de Gurney, a música pode possuir a qualidade de “simplicidade”, porém nem a expressa, nem isso tem a ver com um sentimento de simplicidade do ouvinte.

No outro sentido do termo “expressão”, a música é expressiva se primeiramente for *impressiva*. Segundo Gurney, o belo musical tem sempre como traço característico a impressividade, não a expressividade. Se Hanslick negou à música um “conteúdo emocional” específico, Gurney aceitou que a música possua uma “expressão emocional” razoavelmente definida – conexões entre partes da forma musical e estados emocionais extramusicais –, mas isso não teria relação com a beleza musical. Sua preocupação é, portanto, negar que a beleza musical – sua impressividade – seja a mesma coisa ou dependa da expressão da emoção. Se Gurney já era tributário de Kant quando descreveu as “artes da apresentação” – inspirado na descrição kantiana da imaginação como “faculdade da apresentação” –, está novamente muito próximo da afirmação kantiana de que a beleza incorpora regras que não podem ser articuladas. Além disso, a “beleza” para Gurney é, como também diz a *Crítica do juízo*, uma questão de prazer menos com a sensação do que com a forma.

Uma teoria formalista do sentido musical que se seguisse aos estudos idealistas de Hanslick e Gurney teria, inevitavelmente, que ultrapassar o quase-conceito do *belo* kantiano e enfrentar o problema da inconsistência do conceito de emoção. Seguindo Hanslick, Gurney rejeitou uma expressão para a música, uma vez que ela não pode definir representação. Ambos entenderam também que sentimentos são apenas efeitos secundários da música e não podem ser confundidos com o que a

música é, propriamente. Portanto, reconheceram que a beleza da música, seu *conteúdo*, era a sua forma – que não é mera estrutura abstrata, mas uma coisa em movimento, talvez um simulacro de vida. Entretanto, o desejo de entender a *organicidade* musical e de alcançar a “essência” que repousa na força de unidade da forma os levou – sobretudo Gurney – a um impasse no seu compromisso com a estética idealista. A questão é saber como a forma musical dá origem e orienta os sentidos distintamente musicais. E isso envolve, inelutavelmente, uma faixa de sentimentos genuinamente musicais, de certo modo apontada por Gurney que, no entanto, não a pôde investigar.

### **Escutando uma sintaxe**

Em seu *Barulho*, poema publicado em 1987, Ferreira Gullar diz da imaterialidade dos poemas: “Todo poema é feito de ar (...)é sem matéria palpável (...)”. Sendo assim, somente se nos oferecem no ato da vocalização, quando o som de uma voz nos revela seu barulho: “(...)tudo o que há nele é barulho quando rumoreja ao sopro da leitura.” (Gullar, 2001: 373). Estamos, portanto, diante da experiência da conversão de som em palavras, promovida pela gramática de uma língua, que mobiliza o som e o transforma em vocábulos com papéis específicos. Ao ouvirmos tais sons como palavras, ouvimos um “campo de força” provido pela gramática: temos uma experiência de sentido. A ordem da música é uma ordem “percebida”. Quando ouvimos música, ouvimos suas implicações musicais. Mas o ouvinte, comumente, conhecendo ou não a teoria da organização musical (uma quase-gramática), tem dificuldades de explicar em palavras o que acontece quando os sons de uma peça musical, como num campo de força, soam-lhes coerentes e lógicos. Haveria uma teoria para esse “campo de força”, determinante de suas relações formais, um modo de comunicação tal como o provido pelos “barulhos” que a voz rumoreja ao dizer os poemas?

Qualquer pessoa pode identificar erros na performance musical mesmo quando está ouvindo uma música pela primeira vez. Todavia, *desvios* como “notas erradas”,



por exemplo, parecem mais flagrantes em estilos musicais mais concisos, habituados ou estereotipados – tais como o estilo clássico para música de teclados, as árias operísticas românticas, o choro de Pixinguinha. Aquilo que nos torna capazes de detectar um erro de composição ou de performance não é algo da ordem da sonoridade, isto é, não é um efeito qualquer provocado por uma determinada combinação mais ou menos estranha de sons. O que torna possível o juízo tão preciso de que algum evento musical em meio a tantos outros é um fenômeno incorreto é a *sintaxe*, um conceito lingüístico metaforizado.

Se o recorrente cotejo das propriedades da linguagem e da música tem escasseado nas últimas décadas do século xx, o emprego de “sintaxe” como termo técnico musical tem progressivamente aumentado, desde o *Musikalische Syntaxis* (1877), de Hugo Riemann – uma espécie de atualização dos textos de Rameau – até os tratados mais recentes baseados na gramática gerativa de Chomsky. Em grande parte o termo mantém o sentido geral de conjunto de relações entre elementos na cadeia sonora – notas, acordes, células melódicas, frases –, ou seja, retém o sentido original grego de “ordem”, “arranjo”. Recentemente, porém, seu sentido vem sendo ampliado para dizer daquilo que rege a coerência das conexões a cada articulação da forma musical – como Gurney já desejara –, deixando para o termo mais tradicional “estrutura” apenas a referência a organizações musicais mais globais.

A distinção entre sintaxe e semântica nem sempre é clara; uma teoria gerativa da sintaxe, por exemplo, certamente depende, em algum nível, de uma teoria da estrutura semântica. Podemos distinguir, superficialmente, intuições sintáticas de intuições semânticas e é nesse nível que se deu tradicionalmente a comparação entre linguagem e música. Intuições sintáticas nos contam se uma determinada frase é uma frase possível de uma determinada língua; intuições semânticas nos contam se uma frase tem sentido e qual é esse sentido. Assim sendo, uma teoria da sintaxe deve explicar nossas intuições sintáticas, demonstrando como formulamos frases em uma determinada língua, por regras de transformação de um repertório de estruturas – os modos de agrupação de palavras numa frase e os modos de escuta das frases. Se nós ouvimos uma frase como “errada”, pode ser tanto porque não há

um sentido evidente, mesmo estando correta sintaticamente, quanto porque ela viola uma regra de sintaxe, mesmo que lhe atribuamos um sentido.

Nossas intuições do que em música está “certo” ou “errado” operam em duas dimensões que descreveremos como sintática e semântica; no primeiro caso, referimo-nos, especialmente, a *estilo*. Leonard Meyer propôs adotar-se uma definição geral para estilo: “estilo é uma reprodução de padrões, se no comportamento humano ou nos artefatos produzidos por esse comportamento, que resulta de uma série de escolhas feitas no âmbito de algum conjunto de coerções” (1989:3). Ele nos convida, entretanto, a examinar o emprego da palavra “escolha”, que tende a ser entendida como propósito deliberado e consciente. Meyer adverte que somente uma pequena fração das escolhas que fazemos é desse tipo. A maior parte do comportamento humano consiste de uma sucessão ininterrupta de ações habituais e virtualmente automáticas – não haveria tempo nem energia psíquica para considerarmos cada alternativa em cada ação que executamos. Entretanto, mesmo quando o nosso comportamento não é deliberado, nossas ações são, em geral, consideradas um resultado de escolha.

Meyer atentou para o fato de que se os compositores pós-modernos produzem menos obras que os compositores do passado moderno, isso se deve aos estilos ora empregados, que exigem desses compositores um volume significativamente maior de decisões deliberadas dentre as possíveis alternativas que se apresentam em cada dimensão da forma. A razão da enorme fluência de um compositor como Mozart, por exemplo, está justamente na reduzida parcela de escolhas que lhe exigiam decisões mais puramente deliberadas, tal a coerção imposta pelo estilo de sua época, um estilo radicalmente coerente, estável e compartilhado por todos – o chamado estilo Clássico.

O nosso comportamento está sujeito a coerções de ordem física (como a gravidade), biológica (com a necessidade de repouso), psicológica (como o impulso para comunicar) e, sobretudo, cultural. As coerções de um estilo são aprendidas por todos, compositores, intérpretes e ouvintes – mesmo coerções aparentemente inatas, mas que são, como vimos no capítulo 2, produtos da operação dos mecanismos

cognitivos denominados metáfora conceitual. E este aprendizado é, simplesmente, o resultado da repetição de experiências afins de execução e escuta musicais, mais do que de qualquer tipo de formação teórica em música: trata-se de um conhecimento “tácito” e de uma questão de hábitos:

Mesmo quando um compositor inventa uma nova regra ou, mais comumente, descobre uma nova estratégia para efetuar alguma regra existente, a invenção ou descoberta pode ser em grande parte tácita. Ele descobre uma relação que funciona, mas pode não ser capaz de explicar o *porquê* – como ela se relaciona com outros traços e outras coerções do estilo. (Ibid., 10)

Há um tipo de hierarquia entre as coerções que governam um estilo. Em relação a isso gostaríamos ainda de fazer aqui alguns comentários acerca do que Meyer considerou as três classes de coerções envolvidas nessa hierarquia: leis, regras e estratégias. Para ele, *leis* são coerções transculturais e universais, e podem ser físicas ou fisiológicas, ou seja, trata-se dos princípios que governam a percepção e a cognição dos padrões musicais. Estamos aqui diante das *bases experienciais* que conceitualizamos metaforicamente. Alguns exemplos são: (a)proximidade tende a produzir conexão; (b)processos regulares implicam continuação e destinação; (c)retorno a um padrão já apresentado tende a produzir limite e completação; (d)padrões mais regulares são mais assimiláveis; (e)limitações da memória exigem considerável grau de repetição.

Duas categorias de parâmetros musicais, mais e menos envolvidas nesses processos cognitivos, são normalmente denominadas: parâmetros *primários* e *secundários*. Para que exista uma sintaxe, eventos sucessivos devem manter uma relação recíproca que estabeleça algum critério de mobilidade e fechamento. Entretanto, esse critério só pode ser estabelecido se os elementos que constituem o parâmetro podem ser isolados, definidos e qualificados segundo similaridades, diferenças e proporcionalidades. Dada a natureza das capacidades cognitivas do nosso sistema nervoso, alguns dos recursos materiais do meio sonoro-musical podem ser prontamente desuniformizados. Esse é o caso dos parâmetros musicais que resultam das organizações de *alturas* e *durações*, tais como movimentos melódicos, ritmo e harmonia. Assim, quando as relações internas de um parâmetro são governadas por

coerções sintáticas, trata-se de um parâmetro primário. Parâmetros secundários, portanto, são aqueles cujos meios materiais não podem ser relativamente segmentados em relações proporcionais. Estamos falando dos domínios da *agógica* (as variações contínuas de tempo, de andamento), da *dinâmica* (as variações contínuas da intensidade sonora), do *timbre* (a composição harmônica do som, sua “sonoridade”) e da *densidade* (o parâmetro quantitativo da textura musical), que não podem, devido à impossibilidade de segmentação proporcional, estabelecer mais precisamente limites formais e estados conclusivos. Enfim, é a presença de sintaxe, que distingue parâmetros primários e secundários.

Segundo Meyer, *regras* não são universais, formam uma classe de coerções sintáticas intraculturais e mutáveis, e constituem o nível mais alto de coerções estilísticas. As regras especificam os meios materiais permitidos em um estilo, tais como o conjunto de alturas possíveis, o repertório de configurações duracionais, a faixa dinâmica ou os timbres aceitáveis. *Estratégias* são o que Meyer entende por escolhas composicionais dentre as possibilidades estabelecidas pelas regras do estilo. Sendo assim, podemos dizer que para um número finito de regras há sempre inumeráveis estratégias ainda por serem empregadas: “as relações entre regras e estratégias é enormemente complexa, porque envolve não apenas as interações entre as coerções que governam os vários parâmetros musicais de um estilo, mas também a influência de parâmetros externos à música” (ibid., 20). A distinção entre regras e estratégias nos ajuda também a definir o conceito de originalidade e, daí, o de criatividade. O primeiro tipo de originalidade envolve, segundo Meyer, a invenção de novas regras, e o segundo tipo, no nível da estratégia, é o discernimento de novas estratégias de efetuação das regras.

Em música, de algum modo, sintaxe e estilo confundem-se, uma vez que só temos acesso a um “repertório de estruturas” através do modo como ele nos é apresentado. Quando um estilo se torna excessivamente estereotipado, o entendemos em termos de uma sintaxe “pura”, prévia a obra. Contudo, a música de arte pós-moderna efetivou o predomínio dos estilos sobre as formas sintáticas cristalizadas, e isso nos põe na condição de ouvintes que não podem mais usar invariavelmente – como

outrora – uma sintaxe aprendida para entender música. Não dispomos ainda de uma teoria mais consistente da forma e do sentido musicais que torne possível a nomeação precisa do que ocorre quando os sons musicais nos parecem inteligíveis, e é possível que não haja mesmo uma “gramática” geradora de um campo de força musical que reja nossa conversão de sons em música. Contudo, poderíamos alegar também que não é preciso conhecer a gramática de uma língua para identificar um poema como um produto inteligível dessa língua. Talvez, como Noam Chomsky propôs, tenhamos um conhecimento tácito da língua, e nesse sentido podemos dizer também que temos um conhecimento tácito de música, expresso não em teorias, mas em atos de reconhecimento – de seres humanos se comportando coerentemente.

Podemos considerar, todavia, algumas intuições musicais: as agrupações de elementos musicais, tanto horizontais (como frases e melodias) quanto verticais (como acordes ou blocos mais complexos); as intuições métricas, uma espécie de contexto rítmico no qual as agrupações ocorrem; as estruturas que constituem elaborações, complementações e continuações melódicas; as tensões em uma seqüência, que indicam tendências e completações; e a relação parte-todo. Se nós somos capazes de fazer delas sentido, como fazemos das nossas intuições gramaticais, então devemos requerer uma teoria que explique nossas intuições musicais: uma teoria para o entendimento musical que demonstraria *como* entendemos e *o que* há para ser entendido. Isso nos levaria na direção de uma teoria cognitiva da música, com estruturas que funcionam como modelo das operações mentais que realizamos na escuta musical, quando organizamos uma peça musical em uma *gestalt* auditiva. A pesquisa por uma teoria gerativa resultou, por exemplo, nos trabalhos seminais de Fred Lerdahl e Ray Jackendoff – *A generative theory of tonal music* (1983) – e de John Sloboda – *The musical mind* (1985).

Há notáveis paralelos entre a gramática gerativa transformacional dos trabalhos de Chomsky e a teoria da estrutura musical de Heinrich Schenker. Para este, haveria um único tipo de estrutura fundamental comum a todas as obras musicais “corretas”, que de certa forma nos revela algo sobre a natureza da nossa intuição musical. Como não há indícios de que Chomsky conheceu o trabalho que Schenker desenvol-

veu algumas décadas antes de sua teoria gerativa descrever a estrutura da linguagem, parece que essas teorias sintáticas surgiram de maneira similar, mas independentes, e exerceram forte influência nas pesquisas mais recentes sobre sintaxe musical.

Ao adotarem uma posição análoga à tomada por Chomsky em seus estudos da linguagem, Lerdahl e Jackendoff tentaram caracterizar o que um ser humano sabe quando sabe como entender a música que ouve. Eles distinguiram, em seu célebre trabalho, dois tipos de regra gramatical: as que especificam quando um dado complexo é “bem formado”, e aquelas que especificam as estruturas musicais “preferidas”, ou seja, as estruturas que o ouvinte prefere ouvir e que por isso se esforça para ouvir na “superfície” da música. A teoria da *Gestalt* está, portanto, na base desse sistema de regras (sobretudo, os estudos de Wertheimer, Köhler e Koffka, das primeiras décadas do século xx). A música, entretanto, não é densa como a pintura, por exemplo, mas desconjunta como a linguagem; a boa *Gestalt* em música é uma ordem entre componentes disjuntos, mais do que uma forma percebida em um campo contínuo. Aí está o fato fundamental que levou Lerdahl e Jackendoff a pensarem que a música tem uma sintaxe. Tomaram, contudo, especificamente o repertório de música harmônica da tradição clássico-romântica ocidental – cujo fundamento sintático é o sistema de alturas que começou a ser organizado nos tratados de Rameau – e propuseram quatro estruturas paralelas e interagentes em música tonal: a agrupação, a métrica, a organização harmônica de acordo com a importância estrutural das alturas componentes e a ordem de tensão e relaxamento (o movimento “respiratório” da música).

A partir disso, a forma analítica proposta por Lerdahl e Jackendoff tem as seguintes camadas: (a) a *estrutura de agrupação*, que segmenta a peça em células, incisos, frases e seções, derivados hierarquicamente como em um diagrama de árvore; (b) a *estrutura métrica*, que estabelece uma alternância regular (cíclica) de pulsos rítmicos mais fortes e mais fracos, em vários níveis, em uma estrutura de agrupação; (c) a *redução de período de tempo*, que designa às alturas uma hierarquia de importância estrutural; e (4) a *redução prolongacional*, que deriva a hierarquia de tensão e relaxamento dos elementos melódicos e harmônicos de uma estrutura subjacente,

como na teoria schenkeriana. Cada estrutura sofre forte influência de *regras de preferência*, que nos leva, por exemplo, a escolher como evento mais importante aquele que dá mais estabilidade à ordem métrica. Mas devemos atentar para o fato de que mesmo coincidindo com algumas de nossas intuições musicais, essa teoria não deve ser entendida como uma sintaxe, propriamente. Antes de tudo, essas regras não estão determinando a superfície musical e nem poderiam; e, além disso, as regras de preferência podem ser transgredidas, de um modo como as regras da boa formação não o são.

Lerdahl e Jackendoff reconhecem que as regras de preferência não têm paralelo na linguagem verbal, pois enquanto a teoria lingüística é altamente voltada para a gramaticalidade, “a teoria da música está muito mais preocupada com a preferência em um número considerável de estruturas bem-formadas que competem. A analogia mais próxima da gramaticalidade lingüística em música é a aderência às regras de boa formação” (1996:308). Isto é, as regras lingüísticas não generalizam meramente a partir do comportamento dos falantes, elas também são obedecidas por esses falantes. Na linguagem, as regras funcionam como regras de um jogo cujo objetivo é a comunicação. Porém, Lerdahl e Jackendoff entendem que uma teoria sintática como a que propõem é parte da “ciência cognitiva”, porque nos conta como a música é organizada na mente do ouvinte. Segundo eles, ao demonstrarem que cada obra pode ser derivada de certas estruturas musicais básicas – a aplicação iterativa de um conjunto finito de regras –, estão demonstrando o mecanismo cognitivo que empregamos na experiência da música quando acusamos um evento “errado” numa música que ouvimos pela primeira vez. Enfim, os autores dessa primeira teoria gerativa da música admitem que a notação chomskyana de árvore que utilizam é infiel, porque as árvores sintáticas lingüísticas relatam categorias gramaticais que estão, decididamente, ausentes em música – na experiência da música, os eventos individuais é que são hierarquicamente relacionados. Entretanto, eles sustentam que a estrutura de superfície de qualquer obra musical tonal coerente pode ser governada por regras e que isso ajuda a entendermos a natureza das nossas representações mentais da música: uma teoria inscrita no programa de pesquisa das ciências cognitivas.



Em virtude de a música ser um produto humano, podemos legitimamente supor que a estrutura da música deve nos contar algo sobre a natureza da mente humana que a produz. Todavia, não é possível tratar uma sintaxe musical como o processo psicológico exato que alguém usa para gerar música, visto que, primeiramente, não há uma tal coisa que podemos considerar a única gramática para um dado conjunto de eventos musicais. Regras diferentes, configuradas de diferentes modos podem produzir corpos semelhantes de seqüências musicais. Portanto, a descoberta de uma determinada sintaxe viável para um texto musical observado não garante que esta sintaxe é a que melhor descreverá o processo psicológico da geração da obra em questão. Além disso, como Sloboda observou, os indivíduos freqüentemente violam as regras, as convenções formais que pareciam antes considerar. A geração psicológica das linguagens, ao contrário dos esquemas fechados gramaticais, é um processo mais amplo. A intenção de comunicar uma dada proposição é a motivação psicológica oculta na maior parte das expressões. Sendo assim, se o emissor “tiver boas razões para supor que será entendido mesmo sem usar uma gramática correta, ele poderá desconsiderar as convenções gramaticais. Em música, a intenção de transgredir as expectativas do ouvinte pode levar a uma comparável liberdade com a gramática” (Sloboda, 1999:32).

A discussão em torno de uma sintaxe para a música nos leva a perguntar sobre o que em música nos faz buscar uma sintaxe. A virtualidade de uma linguagem verbal – cuja gramática se mantém estável por um longo período de tempo – implica a possibilidade de construção de todas as expressões necessárias, aceitáveis e significativas, assim entendidas pela maioria de seus praticantes – que, em geral, dominam uma única gramática referencial. Ao invés, ouvintes de música podem estar familiarizados com uma notável diversidade de formas e estilos musicais, mesmo que mais habituados com uma ou outra orientação. Formas e estilos musicais mudam rapidamente sua inserção e seu papel na cultura musical, a partir do que são mais ou menos aceitáveis e significativos. De um modo ou de outro, esse contraste se deve à específica função comunicativa da linguagem verbal, que favorece sua unidade e estabilidade. Não há dúvida, como salienta Sloboda, que



a sintaxe é um veículo para a comunicação de conhecimento pelo mundo, e dado que o mundo permanece o mesmo tipo de lugar e o ser humano ocupante permanece o mesmo, ao que parece há pouco a ganhar e muito a perder com a diversidade e a rápida evolução da sintaxe. A música de arte, ao contrário, não tem essa função assim claramente definida. A sintaxe se torna, em si, um objeto da consciência estética, e a imposição por novidades convida à diversidade e à mudança. (Ibid., 38).

Ao converter a própria sintaxe, isto é, o processo de construção do texto musical, em objeto de apreciação estética, o sujeito instaura uma escuta especial. Se na prática comunicativa da linguagem verbal – ou seja, na escuta lingüística – os elementos materiais, como os sons, são descartados pelo receptor tão logo cumprem a função de suporte da mensagem, na escuta musical estabelece-se, antes de tudo, uma ordem icônica. No processo perceptivo da música, o próprio som assume, inicialmente, o estatuto de “mensagem”, assim como as *formas sonoras* advindas. Isso traz, de certo modo, para o âmbito da experiência da música artifícios de orientação, coerência e logicidade discursivas análogos aos de uma sintaxe lingüística. Mas na experiência da música geramos, sobretudo, imagens mentais incomunicáveis e altamente fugazes, sentimentos, memórias e expectativas, tudo isso muitas vezes acompanhado de ação motora corporal mais ou menos voluntária. O problema central aqui é como penetrar no passo a passo do envolvimento mental com a música.

A organização que ouvimos em música pode ser semelhante a uma sintaxe, mas ela não é verdadeiramente sintática. Mesmo os estilos mais cristalizados têm uma sintaxe metafórica. As regras “sintáticas” em música não são, exatamente, prescritivas; podemos afirmar que elas são, de fato, generalizações e categorizações de procedimentos habituais. Devemos também lembrar que na prática lingüística falantes e ouvintes compartilham as mesmas competências e usam as mesmas regras para expressar e compreender; isso não ocorre entre compositores, intérpretes e ouvintes. Além disso, ao contrário da linguagem, quanto mais determinada por regras aprendidas e mais previsível, menos interessante é a música. Todavia, a música é inquestionavelmente significativa e sua “sintaxe” é, de algum modo, expressiva, constituindo uma parcela essencial do sentido musical.

A música é estruturada de modo que parte dos seus aspectos sonoros mantém suas configurações numa faixa de similaridade por algum tempo, até que em um dado momento alguns desses parâmetros mudam mais sensivelmente. Essas mudanças podem ter abrangência maior ou menor, dependendo do que é estabelecido no decorrer da própria obra como o “normal” do estilo vigente. Esses pontos de mudança comumente multiparamétrica são *limites* formais, constituídos basicamente em dois níveis de experiência musical relacionados aos processos da memória de curto-prazo e da memória de longo-prazo. É necessário, entretanto, observar que como qualquer outro tipo de limite o seccionamento formal da música apresenta graus diferentes de precisão. Ou seja, como os limites entre seções e subseções das peças correspondem a mudanças, o que estabelece a coerência interna dos segmentos é a sua relativa constância paramétrica. Por isso, enquanto a configuração de uma seção ou segmento particular de uma música se mantém, segundo o estilo, num relativo grau de constância, o limite é adiado.

Se entendermos que a sintaxe lingüística tem como funções básicas o controle da carga informativa e a mediação das relações expressas, a analogia com uma sintaxe da música emerge mais facilmente, uma vez que o propósito principal de uma organização musical é controlar e ordenar o fluxo de eventos sonoros. Os eventos sonoros individuais podem ser organizados em hierarquias, e as organizações hierárquicas (sistemas) são modelos musicais convincentes, porque provêm um mecanismo pronto para controlar o fluxo de eventos, contribuindo para a constituição de uma sintaxe. No presente trabalho, então, definiremos sintaxe como conjuntos de relações entre padrões identificáveis. Essa é uma definição bastante ampla e inclui tanto a tradição de regras para o uso de padrões funcionais em estilos musicais particulares quanto as relações entre padrões desenvolvidos unicamente nas obras individuais – a essência estilística do repertório artístico musical da pós-modernidade. Os parâmetros da textura musical, tais como a altura (e suas extensões harmônicas), o ritmo e os variados elementos de densidade, são aspectos por meio dos quais os padrões são identificados e relacionados entre si. A nossa habilidade para identificar um padrão como similar a outro, ainda que ocorram em momentos distintos é a

essência da sintaxe musical. Como observa Bob Snyder, é, portanto, com *categorização* e *memória* que criamos uma sintaxe, e isso é a condição de muitas formas de comunicação.

### **A memória que forma**

Para Henri Bergson, a memória sustém o tempo, é-lhe essencial. O tempo musical não é, portanto, dado *a priori*: realiza-se na experiência da música. Enquanto escutamos a música, ela dura, mas quando cessa, não deixa de existir como objeto musical em nossa consciência. Há apenas uma transferência de foco, que antes parecia exterior – quando da “duração” da música fisicamente – para um processo puramente mental. Todavia, o que muitas vezes desconsideramos é que esse processo não se dá somente quando clareado pelo cessamento da estimulação dos eventos sonoros. Isso ocorre por todo o decorrer da experiência da música, é o que possibilita o reconhecimento da forma e da sintaxe musical, a lingüisticidade da música. E tudo promovido pela ação da memória que media a nossa interação com a obra. Por meio do processo de semantização do que está presente na memória – e que, portanto, não é passado –, aquilo que está soando adquire sentido por contraposição ao oculto na memória, e o produto dessa confrontação presente antecipa, por uma espécie de lógica do sentido, o que virá e que atua, também, presentemente. Sendo assim, o que se denomina forma musical é um processo de síntese contínua, promovido pela consciência e que se dá como experiência da espacialização do tempo.

Se há forma, há partes. É o entendimento que as articula, isto é, age no sentido de efetuar as junções entre as partes de um todo, a fim de que se estabeleçam tempo e forma, numa continuidade ininterrupta: a *durée* bergsoniana. A questão da presença do passado ocupou um lugar central nas reflexões de Bergson, que não discutiu, propriamente, a nossa expectativa criadora, a antecipação de um futuro no presente. Em sua crítica à filosofia da duração de Bergson, Gaston Bachelard afirma que a descontinuidade e a lacuna é que dão sentido à ação da consciência. Não seriam,

portanto, o fluxo e a continuidade dados imediatos da consciência, mas uma construção, uma ordenação que não se dá, precisamente, “no tempo”, mas, ao invés, gera um tempo construído internamente. A sucessão temporal passa a ser uma construção intencionada, promovida pela consciência; um produto de um desejo de ordenação. Para Bachelard, a experiência de nossa duração passada fundamenta-se num eixo racional, sem o qual “nossa duração se desmancharia”. A memória, assim, não revela a ordem temporal, que tem de se basear em outros princípios de ordenação: a lembrança de nosso passado é uma coisa, a lembrança de nossa duração, outra. Ou seja, mais importante do que a duração dos eventos é a sua ordenação. E toda intuição do futuro “é uma promessa de ações que não leva em conta a duração dessas ações; essa intuição se limita a imaginar a sucessão e a ordem dos instantes ativos” (Bachelard, 1994:39).

A discussão mais importante que podemos destacar do diálogo entre Bergson e Bachelard, no que tange a experiência musical, diz respeito, num primeiro momento, à sintaxe. Para Bergson, percebemos uma melodia como indivisível, como um presente persistente. Bachelard, ao contrário, nos diz que a música não nos dá essa impressão de plenitude e de continuidade: sua *ritmicidade* generalizada dá a sua forma. Se o tempo é, sobretudo, um produto da nossa vontade de ordenação, Bachelard conclui que a duração é, estritamente falando, uma metáfora. Para ele, nenhuma experiência temporal é verdadeiramente pura:

Basta examinar de perto qualquer das imagens da continuidade, para ver sempre as hachuras do descontínuo. (...)No plano musical, por exemplo, será necessário mostrar que aquilo que faz a continuidade é sempre uma dialética obscura que evoca sentimentos a propósito de impressões, recordações a propósito de sensações. Em outras palavras, será necessário provar que o contínuo da melodia, que o contínuo da poesia, são reconstruções sentimentais que se aglomeram para além da sensação real (...). Assinalemos antes de mais nada esse refluxo da impressão que vai do presente ao passado e que vem trazer ao ritmo, à melodia, à poesia, a continuidade e a vida que lhe faltavam em sua primeira produção. (...)A continuidade do tecido sonoro é tão frágil que *um corte num local determina por vezes uma ruptura em outro local*. Dito de outra forma, a ligação gradual não é suficiente; essa ligação parcial está condicionada por uma rede ampla de solidariedades, por uma continuidade de conjunto. Na verdade é preciso *aprender* a continuidade de uma melodia. Não a *ouvimos* num primeiro momento; é muitas vezes o reconhecimento de um tema que traz a consciência de uma continuidade melódica. Aqui como alhures o reconhecimento se dá antes do conhecimento. (...)E é assim que a poesia, ou mais genericamente a melodia, *dura* porque *retoma*. A melodia joga dialeticamente consigo mesma; ela se perde para se reencontrar; sabe que se reabsorverá em seu tema inicial. (Ibid., 105-6)

Assim sendo, a *repetição* não pode ser entendida somente como uma presença de ocorrências similares do passado. Desde Bachelard, a repetição adquire o sentido mais amplo de retomada e reconstrução.

Citamos aqui a iteração do evento em *ostinato*, da FAIXA 2, a partir da qual estabelecemos, já na segunda ocorrência do evento, uma organização. Mesmo que o evento seja virtualmente o mesmo evento a cada nova ocorrência, quando o experimentamos pela segunda vez o confrontamos com a memória presente que dele temos. Assim, o conteúdo do evento não é mais o mesmo, porque nós o articulamos com a sua memória e disso fazemos um novo sentido – antes de tudo, estamos produzindo um sentido formal.

Uma situação mais dramática envolve nossos recursos de memória de longo-prazo para produzirmos o sentido da forma musical. A FAIXA 1 apresenta uma obra dividida em cinco seções principais, seccionadas por seus artifícios de delimitação mais evidentes. Entretanto, o efeito semântico da nossa memória pode criar uma sexta seção. Trata-se de uma seção imediatamente anterior à última, que só emerge como seção autônoma graças ao nosso entendimento da sua similaridade à segunda seção. A memória não apresenta todas as características dos eventos e dos agrupamentos, mas quando as características apresentadas são suficientes para inferirmos a repetição, formamos. A FAIXA 6 contém dois pequenos extratos: a passagem da primeira para a segunda seção da obra e a passagem da quarta seção para a seção que criamos no nível formal da memória – nível este que será melhor detalhado mais adiante.

Aceitamos o ponto de vista de Gerald Edelman, segundo o qual o que chamamos de *consciência* não existiria sem memória. Contudo, o termo “memória” tem sido empregado em contextos muito diversos chegando até mesmo a ter sua significação operacional ameaçada. Na perspectiva neurofisiológica atual, a memória é um atributo dos neurônios capaz de alterar o poder da atividade conectiva (sináptica) que estes mantêm entre si, aumentando o número de conexões e desdobrando-as no tempo.

Isso porque nessas conexões ocorrem, como discutimos no terceiro capítulo, mudanças químicas que provêm uma sobrevida à atividade em si. Assim sendo, diz-se que a memória pode ser entendida como uma característica virtual de toda célula nervosa.

Todavia, no presente estudo não entendemos memória como simples armazenamento reprodutivo, pois o cérebro não funciona como um computador. Segundo a teoria de Edelman (uma teoria da “categorização perceptiva”), em nosso sistema nervoso memória é a intensificação de uma habilidade processual para “categorizar”, que emerge de mudanças sinápticas dinâmicas e contínuas. E a *categorização* de objetos e eventos é relativa, dependendo de sinais, do contexto e de proeminências. Categorias não são, portanto, algo imutável; podem ser alteradas pelas contingências do estado do indivíduo. O termo é aqui empregado como coleção de representações perceptivas ou conceitos que parecem de alguma forma relacionados. Algumas categorias, sobretudo perceptivas, são inatas, mas a maior parte dessas representações são aprendidas.

Os animais, em geral, possuem uma extraordinária capacidade para perceber categorizando, para aprender generalizando: após conhecerem alguns exemplares de uma mesma categoria, podem reconhecer um grande número de exemplares àqueles relacionados, mesmo que novos. Quando mudanças de eficácia sináptica ocorrem no sistema nervoso, tais como acoplagens de classificações distintas, possibilitam tanto o aperfeiçoamento quanto alterações de uma dada categoria perceptiva – Edelman se refere a tal processo como “recategorização”. Disso resulta uma forma de memória não-reprodutiva que depende da dinâmica das redes associativas: “a evocação de produtos que eram originalmente resultantes de uma categorização pode ser facilitada pela ação dessa memória dinâmica” (Edelman, 1989: 110). As associações daí advindas – tanto quanto a dependência contextual desse tipo de memória – agilizam o processo de recordação e possibilitam uma maior variedade de respostas.

A memória assim definida é, pois, associativa, inexata e capaz de uma notável generalização – tudo o que o armazenamento replicativo de um computador não é. Em geral, aceita-se a idéia de que o cérebro, ao menos em suas funções cognitivas, está fundamentalmente preocupado com representações e que aquilo que é mantido na memória é também algum tipo de representação. Assim sendo, a memória pode ser considerada depositária de mudanças que podem, se devidamente acessadas, recapturar uma representação e agir sobre ela. Desse modo, atos aprendidos são conseqüências de representações que armazenam procedimentos definidos ou códigos.

Para Edelman, a analogia que se faz da memória representacional com transações informático-computacionais apresenta mais problemas que soluções. Quando usamos computadores, as operações semânticas ocorrentes no cérebro humano – e que não ocorrem no computador – são necessárias para fazer com que as cadeias sintáticas codificadas, que são armazenadas fisicamente no computador, façam sentido para nós. A coerência do código, ou seja, a ausência de ambigüidade, deve ser preservada e a capacidade de memória do sistema é expressa em termos de limites de armazenamento. Todavia, os sinais que recebemos do mundo ao passarem pela vias sensoriais não representam, geralmente, dados codificados. Ao invés, são potencialmente ambíguos, contingenciais e circunstanciais, e mesmo podendo combiná-los de incontáveis maneiras, os categorizamos e associamos essa categorização, de algum modo, com experiências prévias dos mesmos tipos.

Representação implica atividade simbólica, um tipo de atividade que se encontra no centro de nossas experiências lingüísticas semânticas e sintáticas. Por isso, é fácil pensar que se o cérebro pode repetir uma performance, então representa. No entanto, em seu *A universe of consciousness*, Edelman e Tononi advertem que não há mensagem pré-codificada no sinal e que por essa razão – entre outras – a memória no cérebro não pode ser representacional. É, de outro modo, um reflexo de como o cérebro mudou sua dinâmica de modo a permitir a repetição de uma performance. Assim, a memória não-representacional resulta do jogo seletivo que ocorre entre as atividades neuronais, os vários sinais recebidos do mundo, o corpo e o cérebro em

si. As alterações sinápticas que se seguem afetam as futuras respostas do cérebro particular para sinais semelhantes ou distintos. Essas mudanças, enfim, “refletem-se na habilidade para repetir um ato mental depois de algum tempo, apesar de uma mudança de contexto, por exemplo, ao ‘recuperar’ uma imagem” (Edelman e Tononi, 2000: 95). A ênfase dada aqui à repetição “depois de algum tempo” está relacionada à habilidade característica da memória em recriar um ato separado por uma certa duração do sinal original. E ao sublinharem a “mudança de contexto” os autores demonstram estar atentos para uma propriedade essencial da memória no cérebro: a *recategorização construtiva* empreendida durante a experiência, mais do que a pura replicação de uma prévia seqüência de eventos.

Depois do processamento (fusão) de caracteres de um *continuum* sonoro em eventos sonoros individuais, efetuado no âmbito da memória sensorial – como vimos no capítulo 3 –, esses eventos são organizados em agrupamentos. Ouvimos muitos níveis de organização no meio sonoro, mas ao invés de ouvirmos sons isolados ou um *continuum* indiferenciado, ouvimos fonemas, palavras, frases, ouvimos notas, acordes, figuras, melodias, ritmos, tudo isso consistindo de componentes (eventos) que parecem se relacionar reciprocamente – apesar de suas diferenças de estado e de ocorrerem em tempos distintos. Esse processo de agrupação pode revelar uma tendência natural do sistema nervoso humano de segmentar a informação acústica em unidades cujos componentes parecem formar um todo. E os eventos podem ser agrupados, ao longo do tempo, em *seqüências* de eventos que podem ser armazenadas e depois lembradas. Tais agrupamentos seqüenciais têm lugar dentro dos limites da *memória de curto-prazo*, embora a formação de limites ocorra desde o estágio da memória sensorial, antes, portanto, da informação persistir como memória de curto-prazo.

Essa memória é mais imediata e menos permanente que a memória de longo-prazo, e difere desta por não causar mudanças químicas ou anatômicas permanentes nas conexões neuronais. Além disso, a memória de curto-prazo distingue-se da memória ecóica, antes de tudo, por seu conteúdo não ser apenas *sensações* brutas identificadas, mas memórias *categorizadas*. Agrupamentos de eventos individualmente discrimináveis, que não excedam o tempo limite da memória de curto-prazo – em



torno de 3 a 5 segundos por agrupamento – constituem o que Snyder denominou “nível melódico e rítmico” da experiência musical. Nesse nível, portanto, os eventos são agrupados “no presente” e tais agrupações têm duas dimensões na experiência musical: a *agrupação melódica* por alturas e a *agrupação rítmica* por durações e intensidades – ambas as dimensões são regidas por princípios de similaridade e proximidade.

Snyder explica que o modo como estruturamos grande parte dos processos de comunicação é consequência das limitações da memória de curto-prazo, ínfima se comparada à memória de longo-prazo, tanto em relação a seu limite de tempo – que pode variar conforme a quantidade e a qualidade da informação que está processando – quanto em relação ao que parece ser a sua capacidade de informação. Dessa forma, não é difícil atentar para as consequências disso nos processos de comunicação. Por exemplo, esse limite médio de tempo é a média de duração da maior partes das frases verbais ou dos *incisos* melódicos – termo da sintaxe musical que designa o menor agrupamento sintático. Devido à limitada capacidade da memória de curto-prazo, nossos atos de comunicação não são perfeitamente contínuos, mas executados em “pulsos de energia modulada” cujo comprimento e conteúdo de informação não excedem essa capacidade.

As células (incisos) melódicas, devidamente delimitadas por cesuras (todo tipo de elemento de separação, de divisão) não podem exceder o tempo limite da memória de curto-prazo sem perder seu caráter unificado, e se tornarem indisponíveis, como um todo coerente, à consciência. Entretanto, se podemos perceber o contorno de uma célula melódica, devemos, de alguma forma, ser aptos a acessar, individualmente, todos os eventos (nesse caso percebidos, sobretudo, como notas musicais) nela compreendidos. Esses elementos retidos pela memória estão todos ainda ativados e disponíveis: estão *presentes*. Agrupamentos mais extensos, que ultrapassam os limites da memória de curto-prazo, constituiriam então o “nível formal”, propriamente, da experiência musical. As unidades constituídas nesse nível formal podem consistir de estruturas frásicas mais extensas até seções inteiras de uma peça musical, e é o caráter e a distribuição dessas unidades formais que definirão a forma da obra como um todo.

Os limites dos agrupamentos melódicos primários são estabelecidos por mudanças significativas de altura – sobretudo pela ocorrência de intervalos variantes e pela mudança de direção de movimento –, enquanto os limites dos agrupamentos rítmicos primários são estabelecidos por mudanças de duração – ocorrência de durações variantes – ou por algum tipo de acentuação. Entretanto, devemos salientar que se a agrupação se baseia em princípios perceptivos, nossa percepção dos agrupamentos podem ser discordantes em relação às posições de ocorrência de limites. Isto é, nem sempre os procedimentos de agrupação (interpretações) são consensuais, mostrando que não devemos vê-los como algo absoluto, e sim como produtos de *preferências* como já advertiram Lerdahl e Jackendoff. Enfim, nas situações em que confluem diversos princípios de agrupação, é muito freqüente haver percepções conflitantes. Devemos frisar, contudo, que no nível frásico da agrupação rítmico-melódica – que forma figuras sintáticas mais completas e coerentes, como são incisos e frases – os limites são mais precisos e concordantes, estabelecidos de modo mais coerente.

A coerência, tanto nos agrupamentos mais rudimentares, como eventos simples e pequenas células, quanto nos agrupamentos frásicos – com valor sintático mais definido –, é estabelecida, já discutimos, com notável influência dos fatores de agrupação descobertos pelos psicólogos da *Gestalt*. O primeiro deles, o *princípio de proximidade* exprime que eventos próximos no tempo, dentro dos limites da memória de curto-prazo, tenderão a ser agrupados. Em seu *Auditory scene analysis*, Albert Bregman observa, no entanto, que não é a proximidade absoluta que conta, mas as proximidades relativas. O segundo fator, o *princípio de similaridade*, estabelece que o reconhecimento de semelhanças entre os eventos sonoros leva à sua agrupação. Podemos ouvir similaridades em quaisquer dos parâmetros sonoros, pois o que constitui similaridade é algo muito diverso e pode incluir altura, intervalos de altura, intensidade, timbre, duração, articulação (tipo de ataque), etc. Bregman observou que a proximidade refere ao domínio espacial e quando dizemos que duas alturas são próximas, estamos empregando uma metáfora espacial.

Além disso, o fator de proximidade é especialmente “linear”, enquanto a similaridade pode criar agrupamentos simultaneamente nas dimensões vertical e horizontal da textura musical. As técnicas de orquestração, por exemplo, têm como um de seus fundamentos a similaridade, com a qual podemos separar ou fundir os vários elementos texturais. Quanto a isso, há dois tipos distintos de agrupação vertical. O primeiro é a fusão real de sons para criar timbres conjuntos. O outro tipo, uma integração não tão radical, é experienciado como partes (*vozes* independentes) de uma única textura musical. Este último tipo de agrupação não surge meramente devido à simultaneidade dos eventos. Quando escutamos, a um mesmo tempo, duas peças musicais distintas, não formamos o sentido de um único objeto musical. Por isso, numa peça musical, que é experimentada como um objeto musical único, a disjunção dos agrupamentos concorrentes não pode ser tão extrema quanto a disjunção entre os agrupamentos de uma e de outra peça, ou mesmo como a disjunção entre os agrupamentos formados pelos sons de flauta que compõem uma peça e os da buzina de um carro que passa na rua.

Por fim, o terceiro fator de agrupação é o *princípio de continuidade*, uma extensão dos princípios anteriores. A continuidade estabelece que quando uma série de eventos tem os valores significativa e continuamente alterados em uma direção particular e em graus equivalentes, os eventos tenderão a formar agrupamentos. Ou seja, um movimento consistente em uma única direção tende a perpetuar-se nessa direção, o que não deixa de ser uma projeção da idéia de similaridade. Assim sendo, um conjunto de notas tenderá a formar um agrupamento melódico (sobretudo, incisos) no âmbito da memória de curto-prazo, se os movimentos consecutivos (ao menos a maior parte deles) de uma para outra nota apresentarem a mesma direção e intervalos de tamanhos compatíveis, e se os eventos rítmicos (cada nota articulada) correspondentes forem separados por um intervalo de tempo relativamente uniforme.

A forma, em música, já pode ser conhecida em qualquer agrupamento no âmbito da memória de curto-prazo, mas só se realiza estruturalmente a partir das agrupações com duração superior ao tempo limite desse estágio de memória. Na base de seu conceito estaria a impossibilidade de ser percebida imediatamente por não se

encontrar encerrada num presente consciente; requer sempre a mediação de eventos simples, agrupamentos e figurações frásicas, para então se constituir de representações na memória de longo-prazo. E somente a confrontação de diferentes materiais no nível formal da experiência musical, sobretudo auxiliada por certo grau de repetição (redundância) através da memória de longo-prazo, é que conduz ao reconhecimento da forma musical. Assim, ao ouvirmos uma peça musical inteira somos aptos a compreender as relações entre suas diferentes partes, fazendo com que os eventos retornem à consciência da memória de longo-prazo que é inconsciente. “Nossas memórias de longo-prazo *precisam* ser inconscientes: se estivessem todas em nossa consciência, não haveria lugar para o presente” (ibid., 69).

O nível formal e a sua articulação são associados, portanto, com a estrutura e os limites da memória de longo-prazo, uma vez que essas novas unidades existem numa escala de tempo ampla demais para que tudo fosse compreendido no *presente*. Se a memória de curto-prazo estabelece a continuidade e a descontinuidade de um instante com o passado imediato, a memória de longo-prazo provê o contexto no qual construiremos, propriamente, o *sentido* do discurso musical. Nela, o ouvinte relaciona cada momento tanto com a experiência progressiva do todo da obra, que vai, a cada instante, se reconfigurando, quanto com as suas experiências prévias. Os agrupamentos de eventos no nível formal descrevem os *lugares* “em” um texto musical. É esse o nível da experiência musical que nos suscita o emprego mais complexo de metáforas de movimento no espaço.

Sintaxe depende da percepção de *identidades*. Regras de sintaxe podem representar a cristalização de um estilo tradicional, mas também podem ser estabelecidas no contexto e na experiência de uma única música. Os padrões que controlam e ordenam os eventos musicais numa forma temporal inteligível são regidos por nossa habilidade em reconhecer identidades e inferir *constância*. Nossa percepção da repetição de parâmetros em música – sejam eles simplesmente sonoros (“materiais”) ou com desdobramentos sintáticos – baseia-se em vários níveis de experiência, tais como: (a) as repetições que constituem nossas *bases experienciais* (domínios-fontes) sobre as quais metaforizamos, generalizadamente, nossa experiência no domínio

musical; (b)os processos de estereotipagem de estilos musicais, que efetivam as sintaxes mais familiares; e (c)o efeito unificador e estabilizador das modalidades de repetição, reiteração e recorrência experimentadas numa única obra musical.

Em todos os tempos a música valeu-se de um célebre rudimento psicológico: a associação de idéias por justaposição reiterada, ou seja, na experiência da música apelamos para uma espécie de *cinética da reiteração*, como bem denominou Edmond Costère. Segundo ele, graças a essa cinética uma figura musical se insere na consciência por sua repetição sistemática, como um todo que evolui para seu desfecho. Por conseguinte, todo tema melódico, todo motivo rítmico, toda figura temática, enfim, “se impõe, pouco a pouco, por sua repetição como uma entidade que tende ao seu fim natural” (Costère, 1962:43). A obra musical pode então se beneficiar ao mesmo tempo das possibilidades construtivas e unificadoras das figuras reiteradas e da cinética por repetição a partir das quais impingimo-nos as propriedades sintáticas e semânticas daquelas figuras sonoras que estabelecem uma lógica própria. Assim, de modo geral, a relativa invariância de parâmetros é entendida como reiteração sonora – tanto de eventos sonoros simples como de agrupamentos mais complexos com alguma forma definida – ou recorrência de eventos vinculados a experiências anteriores – tanto semânticas como emocionais. Ao identificar os traços de similaridade entre o evento sonoro que está sendo percebido e aquele já experienciado que se mantém na memória, inferimos repetição.

O conceito de *constância* é, portanto, fundamental para a definição das unidades formais, unidades estas que são categorizadas em diversos níveis formais. E essa categorização ocorre tanto no âmbito da chamada memória de curto-prazo quanto quando acessamos os recursos da memória de longo-prazo – no caso de unidades formais que excedem em duração a capacidade da memória de curto-prazo. Constância é um conceito abstrato que na nossa experiência da música explica como a mente reconstrói a estabilidade num objeto musical que, ao invés, tem a sua aparência permanentemente em mudança. Isto é, constância é o estabelecimento de invariâncias em nossa percepção do meio. E tudo isso só é possível através da ação da memória.

Quando algum aspecto do meio acústico *muda* consideravelmente, uma *cesura* (um limite) é criada e define onde um agrupamento começa ou termina. É claro que agrupamentos podem apresentar vários níveis de cesuras, o que vai possibilitar até mesmo a formação de “agrupamentos de agrupamentos”. Como o sistema nervoso tende a construir imagens acústicas do mundo, enfatizando os traços de coerência das fontes sonoras, a constância é um fator central. Assim, uma mudança brusca de intensidade, por exemplo, usualmente assinala um novo evento ou o início de uma nova unidade, já que as mudanças esperadas no interior de uma única unidade tendem, *a priori*, a ser progressivas e indefinidas – já que compatíveis com os graus de proximidade e coesão que distinguem uma unidade.

Os padrões com os quais significamos limites formais podem ser relativamente arbitrários, mas significam limites por meio de recursos que, de algum modo, estão relacionados a invariância. Se todos os parâmetros sonoros variassem a todo instante, isso produziria um contexto de complexidade improcessável. Então, de modo geral, no fluxo musical alguns parâmetros permanecem relativamente estáveis, enquanto outros mudam. Essa manutenção da constância de alguns parâmetros durante um certo tempo é o que possibilita a criação de uma ordem, de uma estrutura. Quando as mudanças superam um determinado nível de constância estabelecido pelo estilo, surge um limite. E os procedimentos mais radicais de delimitação têm por finalidade o seccionamento principal da forma. Exemplos mais usuais desse tipo de delimitação são os padrões estereotipados da prática harmônica – ou seja, de controle e ordenação de alturas – no repertório tradicional do Ocidente. Nessa tradição musical, o termo *cadência* está relacionado a um tipo de desmobilização do fluxo, em grande parte efetuada com recursos puramente harmônicos. Haverá instabilização harmônica, portanto potencial de motricidade, sempre que os sons de um determinado padrão tenderem aos sons de outro padrão seguinte; haverá estabilização, e assim desmobilização, sempre que os sons de um padrão tenderem uns aos outros como num circuito fechado. O problema da estabilidade e da instabilidade harmônica relativa de um padrão sonoro está assim ligado ao potencial de afinidade de seus sons constitutivos, conforme a tendência<sup>1</sup> a eles mesmos ou aos sons extrínsecos.

Nesse caso, a harmonia consiste sempre de um problema de cinética de tensão-distensão, de um termo ao outro da cadência: da tensão à distensão, do instável ao estável.

Os objetos musicais possuem trechos com textura considerada principalmente horizontal ou *polifônica* quando predomina a percepção de movimentos melódicos simultâneos e independentes; outros têm textura essencialmente vertical – *homofônica* –, à medida que apresentam a predominância inversa: a falta de independência dos elementos simultâneos texturais enfatiza a unidade e a estabilidade formal. Por exemplo, nas *cadências* a independência das linhas horizontais é reduzida e a separação dos movimentos melódicos é atenuada. Nesse caso, o efeito é de uma sinalização de unidade, uma vez que os componentes da textura são mais facilmente percebidos como partes de uma mesma música. Existem graus de conclusividade correspondentes à relevância da pontuação que está sendo alcançada. Quanto maior o grau de conclusividade da pontuação em questão, maior o grau de anulação da separação dos movimentos.

Na música tradicional o padrão sonoro de desmobilização – portanto, de delimitação formal –, diversas vezes repetido ao longo da obra, mantinha-se sempre o mesmo a cada novo limite formal, determinando assim uma centralidade metafórica. Ao contrário, na música de arte da nossa contemporaneidade esse sentido sintático – essa semântica de reiteração como queria Costère – é produzido quando da reincidência não de um padrão determinado, mas de algum processo estabilizador variável, conferindo valor de conclusão de um todo que se encaminha para o seu desfecho. Desse modo, nos estilos musicais pós-modernos a ausência de padrões harmônicos mais estereotipados – e, portanto, mais imediatamente categorizáveis – e a variação permanente de recursos de desmobilização fazem resultar cesuras menos evidentes e reconhecíveis, exigindo assim a combinação de outros recursos de estabilização – além da centralidade clássica –, conceitualizados, por exemplo, a partir de esquemas de imagem de *gravidade*: “menos é para baixo”.

Entretanto, nenhum esquema é tão sistematizável sintaticamente quanto o de centralidade, em virtude de sua vinculação aos chamados parâmetros primários dos

eventos musicais. Donde os recursos de desmobilização advindos, simplesmente, de descensos paramétricos são mais vagos. Só a sintaxe, portanto, pode tornar possível experimentarmos o sentido de fechamento, mesmo num padrão que se move ascendentemente em um ou mais de seus aspectos. Quando ouvimos uma série descendente de valores em algum aspecto sonoro, não estamos certos da destinação desse movimento – ou seja, do valor final da série; só conhecemos seu ponto final depois de ouvi-lo. Se, ao contrário, estamos experimentando um limite formal decorrente de uma estabilização de ordem mais puramente sintática, antes mesmo de ele ser alcançado, e enquanto soa, já o reconhecemos. Podemos então concluir com Costère, que quando a sintaxe exerce maior influência na nossa escuta, os limites *se reproduzem*; quando os recursos de delimitação são menos sintáticos, os limites apenas *se revelam*.

## Sintaxe e sentido

Um conceito fundamental de memória para a experiência musical é o de *associação*. Segundo a psicologia cognitiva, grupos de neurônios ativados simultaneamente conectam-se em vários níveis da memória de longo-prazo, formando associações. Qualquer coisa que ative uma dessas memórias associadas pode também ativar a outra memória. Nesse processo, uma memória *sugere* outra memória com a qual formou uma associação. Um dado trecho de uma obra musical, por exemplo, pode levar o ouvinte a pensar em outra passagem já experienciada da mesma obra; e isso pode gerar no ouvinte a expectativa de uma nova ocorrência daquela passagem. Donde podemos concluir que associações prévias formam o contexto no interior do qual formamos nossas expectativas. Com frequência, associações ocorrem entre memórias de eventos próximos espacialmente, temporalmente ou ambos.

Associações podem se formar entre memórias correlacionadas de várias maneiras. Segundo Snyder, há três processos básicos de acesso às memórias de longo-prazo, ou seja, três tipos de *sugestão*: o primeiro – *recollection* – tem lugar quando intencionalmente tentamos acessar uma memória, ou seja, recuperar algo na



memória de longo-prazo; um outro, este espontâneo – *recognition* – é o reconhecimento que ocorre quando um evento no meio musical atua, automaticamente, como sua própria sugestão, ou ativa algum conteúdo particular da memória de longo-prazo que possui uma associação com a percepção corrente, isto é, sempre que algo ouvido nos parece familiar, temos um reconhecimento; e por fim uma recordação – *reminding* – ocorre quando não somente reconhecemos um dado evento, mas o conectamos com outras memórias associadas ao seu conceito. Onde o principal desafio da memória de longo-prazo é reter ao longo do tempo a associação entre uma sugestão específica e uma memória específica. Snyder adverte ainda que “isso funciona usualmente bem, mas o processo pode ser descarrilado por sugestões irrelevantes similares à sugestão correta, produzindo vários tipos de interferência” (ibid., 70).

Na experiência da música, a expectativa de que algo novo, distinto, portanto, do que está soando, ocorrerá é uma projeção da expectativa do futuro a partir de ocorrências presentes. Mas quando a constância, e mesmo a redundância, domina o presente nos força a percebê-lo mais como vivência do passado. No momento em que o grau de expectativa do futuro como diferença diminui, o tempo parece perder consistência, como se não “passasse”. Onde enquanto a nossa experiência da música é regida pela expectativa, há tempo e impressão de passagem de tempo. O instante crítico e, muitas vezes, relativamente distinguível situado na elisão do esvair da impressão de tempo e o limiar da pura redundância, da repetição apenas como refluxo do passado, é uma linha divisória crucial para as decisões composicionais: é o instante fundamental que concentra a própria essência temporal e artística musical. Não podemos, contudo, desconsiderar a experiência prévia dos ouvintes – seus resíduos de outras sintaxes –, que gera suas expectativas habituais com as quais os próprios compositores criam as condições de maior ou menor comunicabilidade nas peças. Quanto menos a idéia musical é regida por padrões sintáticos cristalizados, e quanto mais se organiza por meio de um “discurso” indeterminado, lacunar e ambíguo, mais afirma a espacialização do tempo, que se torna algo mais maleável, que a qualquer momento pode dar a impressão de ter sido suspenso, deslocado ou comprimido.

A partir da teoria cognitiva da memória Snyder propõe uma explicação para o processo de geração de *expectativa*, que se dá no ato da escuta musical, com o qual podemos, enfim, construir sempre e sempre a forma do objeto musical. Ele observa que embora grande parte do conteúdo da memória de curto-prazo seja memória de longo-prazo ativada, nem toda memória de longo-prazo que uma determinada experiência evoca torna-se inteiramente ativada na consciência:

Por exemplo, ouvindo uma peça musical, podemos ter um sentimento de que a seção que se aproxima está em um registro de alturas mais elevado, mas não lembramos nada mais sobre ela: podemos lembrar somente uma simples característica dela. Isto é um exemplo de *expectativa*, uma memória sugerida pela experiência presente, mas não inteiramente consciente. Com expectativas podemos “sentir” o futuro no presente. Entretanto, em virtude de esta imaginação do futuro ser apenas semiativada, ela não interfere em nossa percepção do presente: nós a ouvimos “distante de nosso ouvido mental”. (Snyder, 2000:49)

Como vimos na seção anterior, a música é estruturada de tal maneira que alguns de seus aspectos – parâmetros sonoros – mantêm relativamente inalteradas suas configurações de padrões por algum tempo. Em algum momento, porém, um ou mais desses parâmetros podem mudar mais sensivelmente e até mesmo transformar-se numa nova configuração comparativamente estável. Esses pontos de mudanças multiparamétricas são, portanto, *limites seccionais* mais ou menos precisos. Se os limites mais bem definidos na escuta determinam as separações das *seções* mais significativas da música, a coerência interna em uma dessas seções depende da relativa constância paramétrica. A graduação da constância e da variância multiplica as propriedades significantes dos agrupamentos e dos agrupamentos de agrupamentos distinguíveis no meio musical. Concorrem para expressar uma forma musical lógica e apreensível, manifesta por “funções formais” que tradicionalmente denominamos: *introdução* (função formal freqüentemente fundamentada em adiamentos e prolongações que provocam expectativa), *exposição* (função formal de estabelecimento de figuras temáticas, normalmente expressa por repetição e estabilidade), *transição* (função formal de flutuação e instabilização, com alto grau de provisoriedade), *transformação* (função formal de reiteração e desenvolvimento de idéias previamente estabelecidas), *interpolação* (função de desestabilização, processo

geralmente empregado com o fim de gerar incoerência momentânea) e *conclusão* (função formal de desmobilização, de pontuação).

Recuperemos aqui algumas metáforas diretamente envolvidas na experiência do nível formal da memória. *Dificuldades são impedimentos para mover e liberdade de ação é ausência de impedimentos para mover*. Uma vez que ação é conceitualizada como movimento auto-ativado, dificuldades para agir são conceitualizadas como coisas que podem impedir o movimento, tais como bloqueios, contraposições, sobrecargas ou falta de fontes de energia. Quando pensamos em liberdade como desejo, baseamo-nos na noção primária de liberdade de ação. Portanto, se ação é conceitualizada nesse mapeamento de metáfora de estrutura de evento como movimento auto-ativado, adquirir liberdade de ação é eliminar os impedimentos para esse movimento. Poderíamos agora citar, a título de exemplo, o trecho musical apresentado na FAIXA 7. Esse trecho possui uma delimitação interna principal (a mais claramente definida), provocada por uma abrupta suspensão do pulso que vinha sendo executado na região grave do piano, e que produzia uma “descontinuidade contínua” retentora. Assim, o conjunto ganha “liberdade” quando o piano reduz radicalmente aquele efeito restritivo; e qualquer descrição dessa dimensão da experiência, de um modo ou de outro empregará a metáfora “liberdade de ação é ausência de impedimento para mover”.

Por fim, a metáfora *atividades propositadas de longo-prazo são jornadas* é a que mais diretamente assinala a experiência da forma. Uma jornada toma um longo período de tempo e, usualmente, envolve paradas (propósitos intermediários) em uma certa quantidade de destinações, durante o percurso, antes de alcançar a destinação final, se houver alguma – já que algumas jornadas não têm, exatamente, uma destinação final, são errantes. As ações realizadas são movimentos, progresso é movimento em direção a uma destinação, o estado inicial é a localização inicial e alcançar o propósito é alcançar a destinação definitiva.

De fato, a lingüística contemporânea aproximou, consideravelmente, a noção de sintaxe do domínio musical. Sua corrente gerativa, por exemplo, oferece uma explicação para o fenômeno da “nota errada”: o ouvinte pode perceber intuitivamente

uma violação da “gramática” da música, da mesma maneira que detecta um erro gramatical num enunciado que nunca ouviu antes. Todavia, a corrente funcionalista alegaria que essa independência radical dos outros aspectos da experiência exclui, inadequadamente, as referências extramusicais, os conteúdos emocionais, os hábitos sociais e vários outros possíveis aspectos semânticos da música.

Se a experiência do objeto intencional da escuta musical envolve, em nosso sistema conceptual, efeitos de animação (“movimentos”) e produção de sintaxes estilísticas (formas), por outro lado também implica outro tipo de troca comunicativa entre conteúdo musical e conteúdo mental: os estados intencionais que denominamos *emoções*. Passaremos, a seguir, a enfocar os efeitos emocionais da experiência do objeto musical, que encontramos em certos pensamentos e que por incluírem *sentimentos* completam a teoria da metáfora, segundo o projeto de Ricoeur. Enfim, a semântica do entendimento musical aqui proposta depende do estudo das emoções, em razão de os sentimentos completarem a imaginação em sua função esquematizadora.

## Nota

<sup>1</sup> Costère defendeu em seus dois textos principais – *Lois et styles* e *Mort ou transfigurations de l’harmonie* – uma “dialética das alturas”, ou seja, uma cinética fundamentada em dois tipos de movimentos harmônicos “naturais”: o determinado pela *ressonância harmônica* (fenômeno natural que privilegia as relações mais simples e estáveis entre as alturas sonoras) e o determinado pelo *portamento* (fenômeno que ocorre quando a fonte sonora está em movimento, fazendo nascer uma ligação entre alturas muito “próximas”). Os *intervalos* harmônicos daí resultantes – denominados 5ª justa e semitom – constituem-se, portanto, de alturas com o maior potencial de afinidade entre si (há forte *tendência* de movimento de uma para a outra) e assim formam a base do que podemos aqui definir como o domínio-alvo que conceitualizamos com os esquemas de gravidade, centralidade, causação ou retenção.

## CAPÍTULO 5

### A experiência da emoção

Se nós podemos relacionar uma música a uma emoção, essa emoção é a emoção de alguém ou é um certo tipo geral de emoção do qual aquela é um exemplo. Assim, uma composição ou sua “base ôntica” – esta uma performance ou gravação – pode ser conectada à emoção que o compositor experimentava ao compô-la, à emoção que um ou mais intérpretes experimentaram ao tocá-la, ou à emoção sentida pelos ouvintes em seu ato de escuta – ou memórias desse ato. Os dois primeiros casos de emoção são irrelevantes do ponto de vista da música enquanto algo que existe, antes de tudo, para ser ouvido pelo que é. Desse modo, quando ouvimos música, não há razão para nos preocuparmos se o compositor sentia uma emoção particular nesse ou naquele momento ou se o intérprete está sentindo ou sentiu uma certa emoção ao tocar a música. Entretanto, a música que é composta, e mais ainda, a música que se atualizada com ações corporais de seres humanos se comportando encontra um ouvinte altamente inclinado a inferir, do caráter despertado pela composição ou por sua performance, a experiência de uma emoção particular. Mas cumpre enfatizar que isso é uma *inferência* do caráter do objeto musical, e não um *aspecto* desse caráter particular.

#### **Movimento e emoção**

Geralmente, as obras musicais são consideradas expressivas de certas condições emocionais, mas se é assim – e as obras não podem “possuir” emoções –, pouco importa a emoção particular do compositor quando do ato de composição de uma determinada obra, mesmo que essa condição emocional tenha, de certo modo, determinado parte das decisões composicionais dessa obra. As emoções sentidas

pelo compositor ou as emoções que ele deseja que sua obra expresse não determinarão a experiência do ouvinte ou o caráter do objeto musical experimentado. O ouvinte pode atribuir a uma música a expressão de um tipo de emoção sem precisar relacionar a música a uma possível ocorrência dessa emoção no ato da composição. O mesmo pode ser dito da emoção do intérprete. Se a música que ele toca expressa uma emoção particular, esta não é gerada por uma ocorrência particular dessa emoção que o intérprete sente; uma dramatização mais intensa dos atos de execução, em performances ao vivo ou em vídeo, pode até mesmo sugerir – em gestos de comunicação não-verbal – emoções particulares, mas não determinar a experiência emocional do espectador.

Hanslick tentou estabelecer três proposições negativas acerca da relação entre música e as emoções: (a) é impossível uma obra musical *representar* uma emoção definida; (b) emoções e sentimentos implicados não podem ser usados para *caracterizar* uma obra musical; (c) o objetivo da música não é *evocar* emoções no ouvinte. Pretendemos problematizar essas teses formalistas e tentar a inclusão da emoção na esfera semântica musical. Para isso, devemos antes determinar os termos envolvidos em nossa conceitualização da emoção e do sentimento.

Há uma forte inclinação em pensar a emoção em termos do seu aspecto “subjetivo”. Porém, tal aspecto não constitui a essência das emoções, porque elas se manifestam como estados publicamente reconhecíveis de um organismo – embora não necessitem dessa manifestação externa. Emoções são identificadas por sua função em um sistema cognitivo: são desejos, crenças, ações. Emoções são estados intencionais: são emoções *de* algo ou *sobre* algo sem existência material. Cada emoção responde a um pensamento e é encontrada em certo pensamento que define seu “objeto formal”: é, pois, o objeto intencional daquela emoção. Cada emoção envolve um tipo particular de pensamento que é seu constituinte e que é diferente do pensamento envolvido em qualquer outra emoção. E cada emoção envolve não somente um tipo particular de pensamento, mas uma reação positiva ou negativa ao conteúdo desse pensamento: uma forma de prazer ou dor. O prazer ou desprazer com o qual um pensamento é experimentado pode ser mais ou menos intenso. E

como os pensamentos podem ser compostos e múltiplos, possuindo conjuntamente elementos de prazer e de dor, nossas emoções podem ser misturadas.

No presente trabalho, entendemos que emoções incluem *sentimentos*; uma emoção é experimentada corporalmente: é um sentimento incorporado. Contudo, tipos particulares de sentimentos incorporados não são nem específicos nem essenciais para uma emoção. Ricoeur advertira – como citamos no capítulo 2 – que uma tradição negligencia a diferença conceptual, tratando sentimento em termos apropriados à emoção. Mas em termos de emoções, estamos sob o efeito da ação corporal e dos estados mentais pouco intencionais; o sentimento é aquilo que completa a imaginação esquemática, interiorizando o pensamento. Seres humanos têm emoções humanas, porque elas correspondem a pensamentos imaginativos dos seres humanos que, além de conscientes do objeto da emoção, colocam-se em sua própria emoção e se expressam por meio dela: emoções são motivos para a ação. E a expressão da emoção é também uma criação de emoção.

Hanslick não diferencia emoção de sentimento, e defende a impossibilidade de representação de emoções ou sentimentos por recursos estritamente musicais. Em seu comentário acerca dessa hipótese, Malcolm Budd a reconfigura na seguinte forma: a música não pode representar pensamentos; sentimentos e emoções definidos envolvem ou contêm pensamentos; por isso a música não pode representar sentimentos ou emoções definidos. Budd observa que a validade formal desse argumento depende da validade do princípio que se uma coisa envolve outra coisa, então para que algo represente a primeira coisa deve representar a segunda. Hanslick afirma, entretanto, que embora não seja uma representação dos sentimentos, o *movimento* é o que a música tem em comum com os estados emocionais. Ela pode assim representar as “propriedades” dinâmicas dos sentimentos, ainda que exemplos específicos dessas propriedades possam pertencer a sentimentos particulares diversos.

Se a única maneira de ser uma representação não-verbal de algo é ser uma réplica da coisa representada, para representar uma emoção, a emoção teria que ser ouvida *na* música. Porém, “somente as expressões da emoção podem ser ouvidas, não a própria emoção; (...) algo pode, no sentido requerido, ser ouvido em algo mais,

somente se ele próprio pode ser ouvido” (Budd, 1992:23). Budd está reivindicando para a música um paralelo com a expressão da emoção nas artes visuais. Se algo só pode ser visto em algo mais, explica Budd, se puder ele próprio ser visto, não poderia haver uma pintura de uma emoção, mas somente de uma pessoa emocionalmente afetada: “de vez que uma emoção não pode ser mais vista que ouvida, não poderia haver uma representação musical – um correlato musical de uma simples representação visual – de uma emoção, mas apenas de uma expressão da emoção na voz<sup>1</sup> de uma pessoa” (ibidem).

Não podemos negar que apesar de todo o esforço de um Hanslick – como de outros formalistas – para repudiar uma representação de sentimentos pela música, a atribuição de emoção à música é algo insistente e espontâneo, em nossa cultura. Talvez, como observou Budd, a descrição emocional da música seja meramente uma maneira fantasiosa de falar, na qual “a emoção aparentemente atribuída à música deve ser entendida como sentida pelo ouvinte, de modo que aquilo que o ouvinte quer dizer pode ser verdade, embora ele se expresse de maneira enganosa” (ibid., 38). Todavia, como tudo isso é, em última análise, desnecessário para experimentarmos a música, devemos perguntar pelo sentido dessas atribuições emocionais. As primeiras respostas para essa questão vieram da própria formulação de Hanslick, das “formas em movimento nos sons”.

Para Gurney, as diferenças de altura sonora não são experimentadas pelos ouvintes como diferenças de *qualidade* – como entre cores –, mas diferenças de *distância* e *direção*, assim claramente sentidas. O sentido de que diferenças de altura são diferenças de “distância e direção” faz com que ordenemos os sons (segundo suas alturas) e os “posicionemos” em um “espaço” musical. Essas constatações levaram às primeiras soluções de entendimento para as descrições emocionais da música, relacionadas a movimento no espaço – que começam a surgir a partir dos estudos fenomenológicos e da psicologia da *Gestalt*. Em seus estudos de “estética psicológica”, Carroll Pratt começou por salientar que há movimentos *do* e *no* corpo. O fato de podermos visualizar movimentos de coisas no espaço e sentir movimentos corporais é a principal causa de muitos dos termos que, quando usados para descrever



como sentimos, significam o caráter dinâmico do movimento. Ou seja, empregamos as mesmas palavras para descrever, igualmente, qualidades de movimentos corporais que experimentamos – agitado, hesitante, delicado – e para caracterizar como sentimos. Pratt refere-se, portanto, ao uso de metáforas de nossa vida corporal, como as que vimos no capítulo 3.

A conexão que a partir disso pode ser feita entre emoção e música baseia-se na proposição que quando experimentamos uma emoção, o que sentimos organicamente são processos que envolvem movimentos *do* ou *dentro* do corpo. Quando um dado movimento – ou tendência para um movimento – está envolvido num certo estado psicológico, atribuímos ao movimento um caráter particular, se estamos nesse estado. E, comumente, dizemos “sentir” tal caráter, porque ele é aquilo que sentimos quando estamos naquele estado psicológico. Esse caráter é, portanto, o que é compartilhado por uma obra musical, quando com ele a caracterizamos. E nossa caracterização, isto é, nossa conceitualização da música em termos de um determinado caráter é literal. Assim sendo, um estado psicológico particular derivaria seu nome de uma qualidade de movimento que é comum ao movimento corporal e ao musical: *estariamos* e *sentiríamos* um caráter particular, e a música *seria* meramente esse caráter. A música então não incorpora as condições psicológicas, mas os caracteres dos movimentos corporais que estão incluídos ou compõem essas condições psicológicas.

Em *The corded shell*, Peter Kivy propôs discutir uma questão especialmente importante para o desenvolvimento de uma teoria da expressão musical: a diferença entre *expressar* e *ser expressivo*. Ele explica que quando somos levados a determinadas ações em consequência de alguma emoção, podemos dizer que *expressamos* a nossa emoção e as nossas ações são *expressões* daquela emoção. Ou seja, a condição para termos agido como agimos é estarmos emocionados; e só seria correto afirmar que expressamos aquela emoção particular, se realmente sentimos tal emoção. Kivy entendeu isso como o paradigma da expressão emocional. Outra situação é: alguma coisa nos parece triste; mas isso não significa dizer que a coisa *expressa* tristeza. Quando descrevemos algo como triste, não estamos dizendo que ele expressa tristeza – mesmo que seja uma pessoa, pois se de fato ela está triste, provavelmente não está

*sempre triste* –, mas que é *expressivo de tristeza*. Eis, portanto, o paradigma de ser expressivo de algo, onde “algo” é o nome de uma emoção.

Quando dizemos que uma melodia é triste, estamos dizendo que ela expressa tristeza ou que é expressiva dessa emoção? Segundo Kivy, há uma boa razão para rejeitarmos a primeira alternativa. Se a música expressa tristeza, então ela deve ter relação com a tristeza de alguém, e o candidato óbvio é o compositor, cuja tristeza supõe-se ser expressa por sua música. Todavia, a teoria da expressão musical desenvolvida por Kivy enfoca como a música pode ser *expressiva das emoções* e não uma teoria de como a música pode expressá-las. Sua preocupação é “apresentar uma teoria do que acontece quando descrevemos a música em termos emocionais, na ausência de qualquer sugestão que esteja expressando as emoções do compositor ou de mais alguém” (1980:14). Ou seja, sua teoria explica como descrevemos música emocionalmente, mesmo quando é evidente que ela não está expressando as emoções que lhe atribuímos, ou quando não temos como saber se expressa tais emoções, de vez que não temos como saber em que estado emocional o compositor se encontrava quando a compôs. Enfim, a maior parte de nossas descrições emocionais da música são inteiramente independentes de estados de mente de outrem, mesmo que sejam os compositores ou os intérpretes que nos possibilitam a experiência com os objetos musicais.

Kivy adverte que podemos pensar que compositores tristes tendem a compor música triste, mas eles não poderiam fazer de sua música a expressão de sua tristeza. Outra questão é que a música pode expressar e ser expressiva de outras coisas que não, necessariamente, emoções – idéias, por exemplo. Kivy também não desejou afirmar que a música não expressa emoções, embora tenha como preocupação central os modos como ela pode ser expressiva das emoções. Essa atenção especial deve-se, entre outros, ao fato psicológico que tendemos a “animar” aquilo que percebemos, e isso não é algo que escolhemos fazer. Segundo Kivy, mesmo quando desenhamos algo numa folha de papel, tendemos a ver figuras “animadas”, sobretudo figuras humanizadas, mesmo quando também se parecem com outras coisas. Enfim, tendemos a “animar” sons da mesma forma que o fazemos com as coisas visíveis. Música

pode parecer com muitas outras coisas além de expressões humanas, mas exatamente como vemos figuras e traços humanos nas coisas, ouvimos gestos e expressões na música, e não outra coisa: “um tema musical é freqüentemente descrito com um ‘gesto’. Um sujeito de uma fuga é uma ‘afirmação’ de um tema. Uma voz é como os músicos chamam uma parte em uma composição polifônica, mesmo se a parte deve ser tocada em um instrumento e não cantada por uma voz” (ibid., 58).

Há, porém, outros tipos de atribuição de emoção. Kivy cita o *cromatismo* e o *intervalo* de terça menor como expressivos de tristeza, mas não em virtude de se parecerem com o comportamento expressivo humano. Trata-se, portanto, de outra teoria da expressividade musical, inteiramente diferente da primeira, e que explica a expressividade musical, de um lado, pela congruência de um “contorno” com a estrutura dos traços expressivos e do comportamento, e de outro, como função da associação habitual de certas práticas musicais com certas características emotivas em contextos expressivos, mesmo não havendo qualquer analogia estrutural entre elas. Isto é, elementos que têm se convencionalizado em sua expressividade podem ter essa expressividade derivada de sua contribuição original a um dado “contorno” sintático expressivo – que pode ter sido o caso do intervalo de terça menor, experimentado por muito tempo como discordante e instável.

Stephen Davies afirmou, por sua vez, que ouvimos a expressividade da música como resultado do reconhecimento de uma semelhança entre ela e aspectos do comportamento humano – conduta, voz, fisionomia. Referindo-se à teoria de Kivy, ele comenta que a música também se assemelha a outras coisas ou processos, mas em geral essa semelhança não chama a nossa atenção. Haveria uma forte conexão entre música e aparências de emoção, mas não entre música e outras coisas, “porque estamos psicologicamente dispostos a fazer a conexão (e dar-lhe uma direção) somente no primeiro caso” (Davies, 1994:241).

Davies introduz, todavia, um certo refinamento à teoria da expressão musical, distinguindo tipos diferentes de expressividade emocional. Algumas emoções teriam formas características de expressão que ele denomina *primária*: expressões não intencionais. Tais formas de expressão são usualmente vistas como algo meramente

pretendido e não expressivo de emoções genuínas; não são adotadas conscientemente. Alguém que está triste, diz ele, “não precisa chorar e nem sempre precisa se sentir como se estivesse chorando quando está triste, mas *às vezes* deve se sentir como se estivesse chorando quando está triste, e se não está, é porque controla o impulso para chorar” (ibid., 174). Portanto, o controle e a supressão das expressões primárias podem ser intencionais, embora sua tendência e impulso não o sejam. Para Davies, essas expressões não são, por isso, expressivas de alguém, mas apenas das próprias emoções das quais são expressões.

Uma expressão *secundária* da emoção seria o comportamento que surge a partir da emoção sentida, embora não possa ser entendido como expressivo por alguém que não conhece as intenções de quem se comporta ou as circunstâncias que levaram ao comportamento. Essas expressões são usualmente intencionais, mas não necessariamente, e se distinguem das expressões primárias, sobretudo por não serem constitutivas das emoções para as quais dão expressão. Davies explica que a conexão entre uma emoção e suas expressões secundárias é contingente. Propomos para isso um exemplo: um compositor sofre uma grande desilusão amorosa e então se lança na composição de uma nova obra musical em resposta à dor que sente. Alguém que conhece as intenções e circunstâncias do compositor deve descrever o ato da composição como uma expressão de seu sofrimento e como se essa ação dissipasse a intensidade de sua dor. Embora o ato da composição e a composição resultante sejam expressões da dor para quem entende sua motivação, devemos reconhecer que tanto ato quanto composição são expressivos apenas se vistos como resultantes de certas intenções e circunstâncias.

Uma última forma de expressão da emoção, que Davies denominou *terciária*, distingue-se da anterior por apoiar-se em convenções e rituais: “as convenções revelam as intenções do agente quanto à expressividade de suas ações ou seus produtos. É condição para a expressividade terciária que o uso das convenções seja intencional e sincero” (ibid., 176). Por exemplo, se o compositor que passou pela desilusão amorosa intitula sua obra com uma referência evidente à sua dor, a obra passa a ser uma expressão terciária de sua dor – caso ele tenha sido realmente

sincero ao expressar seus sentimentos dessa forma –, uma vez que esse ato é uma expressão convencional de dor.

A música não parece ser uma expressão primária da emoção de alguém. A expressividade das obras musicais é, em geral, conscientemente criada por seus autores, sugerindo que tais obras sejam expressões secundárias e terciárias de seus sentimentos. Os compositores às vezes dão uma expressão terciária às suas emoções, criando obras musicais, mas esse fato, como lembra Davies, não explica nem como sua música é propriamente expressiva, nem por que tal expressão da emoção do compositor deve ser pertinente à experiência da obra. Segundo ele, a expressão musical pode não ser menos convencional do que é o uso da linguagem, cujo fim é a comunicação: “mas as convenções da música, ao contrário das que regulam a comunicação, servem para revelar o sentido contextual dos elementos, não para revelar as intenções que motivaram seu arranjo” (ibid., 180).

Ao discutir o que entende ser, precisamente, a expressão da emoção em música, Davies observa que as características da emoção na aparência são atribuídas sem considerar os sentimentos ou os pensamentos dos quais elas são o predicado. Segundo ele, essas aparências expressivas não são emoções que são sentidas; envolvem desejos e crenças. Não são, propriamente, emoções ocorrentes:

são propriedades emergentes das coisas para as quais elas são atribuídas. Essas propriedades são públicas em caráter e são fundadas em características públicas. A tristeza da música é uma propriedade dos sons da obra musical. A tristeza é apresentada na obra musical. Não há necessidade de descrever ou representar ou simbolizar ou outros tipos de denotação que conectem a expressividade musical às emoções ocorrentes, uma vez que o caráter da música reside em sua própria natureza. (Ibid., 228)

Para Davies, enfim, a expressividade reside na aparência apresentada na música, sem qualquer conexão com emoções ocorrentes. Nesse sentido, a emoção é *imediatamente* (e não mediatamente) apresentada em música.

A música pode ser usada pelo compositor para expressar seus sentimentos, mas as evidências sugerem que isso não é o que normalmente ocorre. E se o compositor assim o deseja, a composição deve ser entendida como expressão secundária ou

terciária de seus sentimentos. Concordamos com Davies, que a expressividade seja, de fato, uma propriedade objetiva das obras musicais, ainda que as emoções expressas não sejam sentidas *pela* música. O que a música apresenta são características de emoção, uma aparência expressiva em seu som. Experimentamos o caráter dinâmico da música como ações de uma pessoa, e por isso o movimento que ouvimos na música nos parece propositado e organizado. Os estilos musicais, por sua vez, estruturam por convenções essas propensões “naturais” para a expressividade, de tal modo que a expressividade assim constituída torna-se aparente apenas para alguém familiarizado com as convenções do estilo em questão. Além disso, a música é expressiva sem que para isso seu compositor tenha designado um determinado caráter expressivo para ela. Se seu compositor imagina e tenta controlar a expressividade de sua obra, é porque ela pode ser entendida como algo que refere aos sentimentos humanos.

### **Forma e emoção**

Discutimos acima algumas questões centrais das principais teorias da expressão emocional em música, que de um modo ou de outro estão relacionadas com a nossa experiência animista dos sons. De fato, a música é especialmente expressiva das qualidades emocionais humanas, mas podemos também entendê-la como algo que freqüentemente nos *afeta* emocionalmente: ela evoca emoções em nós. Talvez haja uma conexão entre esses dois fatos: a música seria expressiva das emoções, em virtude de provocá-las? As teorias da expressão não reconhecem qualquer elo entre expressão e estímulo. Para Kivy, como já vimos, um elemento da forma musical – uma melodia, uma configuração rítmica, um acorde – é expressivo de alguma emoção, não porque desperta essa emoção em alguém, mas por duas razões bem diferentes: (a) porque tem o mesmo “contorno” de algum comportamento humano expressivo e assim é ouvido como expressivo de algo; ou (b) porque é correlacionado a um hábito ou convenção estilística conectada a algum “contorno” expressivo.

Uma teoria que relaciona estímulo emocional e sentido em música começou por propor que para entender uma obra musical o ouvinte deve ter suas emoções provocadas de alguma maneira. Assim, apoiado inicialmente em uma teoria psicológica das emoções, Leonard Meyer resolveu pesquisar o sentido do objeto musical, por meio de uma versão altamente sofisticada de formalismo, cujos primeiros resultados foram publicados em sua obra mais conhecida: *Emotion and meaning in music* (1956). Assim como os precursores do formalismo musical, Meyer acredita que há uma resposta especificamente musical ao estímulo musical, razão pela qual, ao contrário de Hanslick e Gurney, ele se esforça para reconciliar sentimento e forma. Seu empreendimento visa à descrição do sentido musical *em termos estritamente musicais*, portanto sem o concurso de expressão, de representação ou de símbolos. A tese central de Meyer é de que a experiência musical sempre ocorre em um dado contexto de normas estilísticas, por isso os eventos musicais são entendidos em termos de convenções fundadas na natureza da atividade mental humana. A tendência do ser humano de ordenar e estruturar a sua experiência daria origem aos estilos musicais, que consistem de conjuntos de padrões habituados, com base nos quais o ouvinte pode estimar o prosseguimento de uma dada sequência iniciada. E como a experiência da música é em grande parte determinada por esses moldes estilísticos – *esquemas* – as convergências e as divergências do padrão geram emoção ou, melhor, “afeto”.

Nesse caso, Meyer está desconsiderando qualquer semântica para a música, propriamente: música seria um sistema fechado de natureza sintática e formal. Sua primeira tarefa foi, portanto, superar os problemas da dicotomia idealista de sentimento e forma, assim fazendo convergir emoção e cognição na construção do sentido musical. Sua teoria enfoca, mais precisamente, o que entende por qualidade “sentida” da emoção, e por isso ele prefere o termo “afeto”, que lhe parece menos contaminado pela significação. Meyer explica que numa experiência pode haver uma variabilidade da intensidade afetiva, mas o afeto mesmo é qualitativamente invariável. Experiências emocionais distinguem-se entre si e tornam-se descritíveis somente em termos dos eventos nos quais elas são implicadas. Essa concomitância é a condição para que os sentimentos – angústia, amor, medo – se tornem emoções distintas. Não há sentimento

sem um evento ao qual se liga. Não há emoção agradável ou desagradável, e sim experiências emocionais agradáveis ou desagradáveis. Donde a emoção como *afeto* é pré-conceptual, enquanto a emoção como experiência afetiva é conceptual e diferenciada.

Estabelecer a distinção entre o afeto e as emoções foi a maneira que Meyer encontrou para demonstrar a existência de uma faixa de experiência afetiva genuinamente musical – que Hanslick e Gurney já haviam sugerido. Na medida que experimentamos o objeto musical, os “sentimentos” aí envolvidos são especificamente musicais, surgidos apenas na contemplação do objeto musical. A fim de explicar a conexão entre esses sentimentos específicos e a música, Meyer refere a uma tese da teoria psicológica da emoção:

o estímulo produz uma tendência no organismo para pensar ou agir de um modo particular. Um objeto ou situação que não evoca nenhuma tendência, para o que o organismo é indiferente, só pode ter como resultado um estado não-emocional da mente. Porém, mesmo quando uma tendência surge, a emoção pode não resultar. Se, por exemplo, um fumante habitual deseja um cigarro e, procurando no bolso, encontra um, não haverá resposta afetiva. Se a tendência é satisfeita sem demora, nenhuma resposta emocional ocorrerá. Se, entretanto, a pessoa não encontra nenhum cigarro em seu bolso, descobre que não há nenhum outro em casa e então se lembra que as lojas estão fechadas e, portanto, não pode comprá-los, ele muito provavelmente começará a responder de uma maneira emocional. Ela se sentirá agitada, excitada, então irritada e, finalmente, furiosa. Isso traz-nos a tese central da teoria psicológica das emoções: emoção ou afeto surge quando uma tendência a responder é detida ou inibida. (Meyer, 1956:3-4)

O trabalho inicial de Meyer então é transpor o conceito de *tendência* para a experiência musical. Isto é, em virtude do conjunto de hábitos estilísticos previamente experienciados pelo ouvinte, um dado evento (um estímulo musical) é percebido como algo que traz consigo determinadas possibilidades de continuação e resolução, cada qual com sua probabilidade de ocorrência. Quanto maior a especificidade do evento no interior do estilo, tanto maior a implicação de uma dada continuação. Onde a situação é ambígua e um número maior de possíveis eventos de continuação se apresenta, ocorre uma tensão que só se dissipa quando uma eventual resolução satisfaz a tendência. Enfim, para Meyer, em música, como em qualquer atividade cognitiva, uma dada progressão habitual de eventos sonoros “pode ser considerada



um padrão, que de um ponto de vista estilístico ela é; e a alteração na progressão esperada pode ser considerada um desvio. Por isso, desvios podem ser considerados estímulos emocionais ou afetivos” (ibid., 32). Expectativas são, portanto, consequências da nossa familiaridade com um determinado estilo. E a estrutura da experiência afetiva da música é análoga à estrutura dos eventos musicais experimentados. A tese central é: uma emoção ou afeto é provocado quando uma tendência é adiada ou inibida, e isso ocorre se, por alguma razão, a tendência é impedida de alcançar sua completação.

Meyer entendeu que a experiência musical envolve dois tipos de sentido: um sentido *designativo*, extramusical, não diretamente implicado nos padrões da música, e um sentido absoluto, intramusical (*incorporado*). Para ele, o uso indiscriminado de um mesmo termo – sentido – para descrever um e outro tipo de sentido musical embaça a imprescindível diferença entre as funções semântica e sintática da música. Na experiência da música, o sentido designativo – semântico e referencial, modelo normalmente experimentado em nossa vida prática – pressupõe, necessariamente, associações com coisas extramusicais, algo, portanto, indefinido e indireto. O sentido intramusical, ao contrário, diz de uma música internamente coerente inteligível e propositada: é um produto da nossa expectativa em relação a padrões e relações estabelecidas na obra. Assim, segundo Meyer, o padrão musical que não provoca a expectativa de algum outro padrão subsequente é algo sem sentido. Como a expectativa é em grande parte um produto da experiência estilística, a música cujo estilo é menos familiar torna-se menos significativa.

Portanto, a teoria das condições de sentido musical, que advém das teses de Meyer, vê a música como algo interessante e provocante, só assim a música seria significativa. E, segundo Meyer, para que a música seja significativa, deve provocar emoção no ouvinte – caso em que é experienciada emocionalmente – ou provocar seu intelecto – quando é experienciada conceitualmente, a partir de seu sentido intramusical. Nos dois casos, porém, o sentido surge quando a expectativa do ouvinte por um certo desenvolvimento da música não é confirmada pela música. É nesse momento que ele é afetado ou se interessa intelectualmente pela obra.

Seguindo os termos de sua teoria formalista, ele reconheceu três estágios de sentido sintático: o *hipotético*, o *evidente* e o *determinado*. Os “sentidos hipotéticos” surgem durante o ato de expectativa, são prognósticos, previsões musicais intuitivas de um padrão, dentre as inúmeras alternativas, que dará continuação ao padrão presente. Os “sentidos evidentes” são aqueles que atribuímos aos padrões anteriores, na sua relação com os padrões subseqüentes, quando estes se tornam aparentes. Por fim, os “sentidos determinados” são os que inferimos, retrospectivamente, da obra como um todo – englobando, portanto, as experiências dos anteriores –, quando a obra já se encontra em nossa memória semântica (de longo-prazo), apreendida integralmente.

Visto dessa forma, o estilo é um sistema complexo de probabilidades de relações e o sentido especificamente musical é função do estilo. A música é significativa à medida que surgem “desvios” em alguns aspectos do procedimento estilístico em vigor, promovendo conflito, inibição de tendências e, assim, afeto. Esse processo é, em grande parte, inconsciente, resultante de hábitos estilísticos e recorrências dos mesmos modos de organização mental. Contudo, Meyer acredita que para as pessoas que possuem um treinamento musical mais extensivo o entendimento acerca da continuação e dos desvios dos padrões pode ser uma atividade cognitiva consciente, intelectualmente mediada. Assim, as experiências conceptuais e sentimentais não seriam “processos diferentes, mas maneiras diferentes de experimentar o mesmo processo” (ibid., 40).

A teoria de Meyer é uma tentativa de caracterizar o tipo de experiência *comunicada* pela música e, assim, revelar a natureza do valor da música para nós. Para ele a música é significativa e o seu sentido é comunicado tanto para intérpretes quanto para ouvintes. Uma tendência a responder é um padrão de resposta automática, um conjunto de reações a um estímulo, que sucedem umas as outras automaticamente, a menos que bloqueadas de alguma forma. Para Meyer, um padrão pode ser “natural” ou aprendido, consciente ou inconsciente. Em última análise, uma tendência a responder é uma expectativa, e ao longo de uma obra musical as expectativas são constantemente provocadas. No âmbito de um determinado estilo, algumas soluções de conti-

nuação são mais prováveis que outras, e é isso que gera a expectativa do ouvinte pelas soluções que lhe parecem mais familiares e satisfatórias – segundo sua fluência naquele estilo.

Desde a publicação dessa primeira versão da teoria de Meyer, a idéia de um “afeto indiferenciado em termos de intensidade” tornou-se controversa. As pesquisas da psicologia contemporânea têm demonstrado que a emoção é diferenciada e multidimensional. Outra dificuldade encontrada em sua teoria é que o afeto indiferenciado reduz a emoção a consequência de uma tendência de resposta inibida. Ou seja, onde não há distúrbio ou novidade, não pode haver afeto. Entretanto, contra essa posição está a de que o afeto seria um estado contínuo de consciência. Em seu comentário sobre essa teoria da emoção provocada, Budd salienta que Meyer parece tratar o impedimento de uma tendência, de uma maneira particular: como condição “necessária” e como condição “suficiente” para o estímulo da emoção. Para Budd, “se a inibição de uma tendência para pensar ou agir, de alguma maneira resulta em emoção, isso depende da natureza da tendência e do que é gerado por ela” (1992:155). O argumento é que há muitas ocasiões em que a inibição de uma tendência para responder de alguma maneira pode não resultar em emoção. Como também há muitas emoções que não surgem como consequência do impedimento de uma tendência à resposta: “alegria e orgulho podem constituir a resposta a uma situação, e não dependem da existência de uma tendência para alguma outra resposta que é impedida de alcançar o desfecho” (ibidem).

Além disso, quando Meyer compara a experiência emocional (afetiva) da música com a experiência emocional não-musical – e mesmo não-estética – a noção de tensão acaba suplantando a noção de emoção. Isto é, a inibição de uma tendência para responder cria tensão, e é justamente essa criação de tensão musical que ele contrasta com os modos como a tensão surge e desaparece na experiência cotidiana. Porém, na experiência comum os fatores que impedem uma certa tendência a responder de alcançar um determinado fechamento podem ser de tipos diferentes daqueles fatores que dão origem à tendência; e as tensões criadas podem ser dissipadas devido a ocorrências irrelevantes, e não relacionadas com a tendência antes inibida. Em

música, ao contrário, as tendências para uma resposta são ativadas e inibidas pelo mesmo estímulo – o objeto musical –, que cria – pela inibição da tendência – e dissolve as tensões de uma maneira sempre significativa. Além disso, embora seja verdadeiro que o adiamento da satisfação de uma expectativa pode criar tensão, tensão não é o mesmo que emoção. Uma tensão não está incluída em cada emoção, nem gera, necessariamente, emoção.

A teoria de Meyer, como vemos, sofre forte influência da teoria da informação. Explora, por exemplo, o conceito de quantidade mensurável de informação. Nesse campo teórico, uma mensagem é um conjunto estruturado de elementos tirados de um repertório, cuja quantidade de “informação” pode ser medida. A ocorrência do elemento mais provável gera menos informação, ou seja, quanto maior a probabilidade de um dado elemento em uma mensagem, menos informação ele transmite. Assim, o grau de redundância de um elemento em uma mensagem é diretamente proporcional à sua probabilidade: quanto mais provável for o preenchimento de uma posição em uma mensagem por um elemento particular, menos necessário é transmiti-lo. Adições indesejáveis em uma mensagem, ocorrentes na transmissão, que tornam seu entendimento dificultado, são denominadas “ruído”. A redundância combate o ruído, mas quanto maior o grau de redundância, menos informação é gerada.

Assim podemos entender a tese de Meyer: o sentido musical surge quando a música torna o ouvinte indeciso sobre o seu desenvolvimento imediato, forçando esse ouvinte a prever consciente ou inconscientemente as probabilidades de continuação da obra, a partir do ponto de incerteza. A música só faz sentido para o ouvinte quando algo menos esperado, ou mesmo improvável, acontece. A conclusão de Meyer é, portanto, que as condições que dão origem ao sentido musical são as mesmas que comunicam informação: quanto mais significativa a música, mais é informativa.

A razão que nos leva em grande parte à experiência cotidiana da música é sua capacidade de despertar em nós emoções profundas e significativas, que se estendem do prazer estético mais “puro” ao entretenimento e ao alívio da monotonia. Visto da ótica da física, um evento musical é somente uma coleção de objetos sonoros com determinados atributos. Entretanto, de algum modo a mente humana atribui sentido

a esses sons, que se tornam, assim, símbolos de outros sons e de outras coisas que não são sons; algo que nos leva a reagir emocionalmente, a gostar ou a desgostar, ao afeto ou à indiferença. Podemos considerar, como John Sloboda, duas razões segundo as quais isso nos leva ao domínio da psicologia cognitiva. A primeira delas é o fato de nossas reações à música serem, em geral, aprendidas. Isso, claro, sem negar a possível existência de algumas respostas inatas, tais como: música rápida e muito ruidosa é excitante, enquanto lenta e suave é relaxante; certas faixas de *altura* sonora, tanto quanto certos timbres agradam, particularmente, as crianças.

A outra razão que aponta para o componente cognitivo é que nossas reações emocionais não podem ser explicadas simplesmente como condicionamentos, embora estes possam ocorrer em certas circunstâncias – na teoria do condicionamento supõe-se que uma peça musical adquire o significado emocional das circunstâncias na qual é conhecida. Se assim fosse, a forma e o conteúdo da música seriam irrelevantes, pois somente o contexto de sua ocorrência importaria. Sloboda (1999) observa que: (1)ouvintes numa mesma cultura musical geralmente compartilham do reconhecimento do caráter emocional de uma dada peça musical, mesmo quando nunca ouviram-na antes – a teoria do condicionamento, ao contrário, vai afirmar que haverá diferenças significativas de respostas de acordo com as circunstâncias da audição; (2)o caráter emocional de uma peça não é imutável, pois os ouvintes podem identificar uma rede de diferentes emoções evocadas pelo evento musical, que se revelam conforme a música é mais e mais conhecida – para a teoria do condicionamento uma peça musical seria sempre dominada por um simples caráter emocional geral, adquirido do contexto de condicionamento; (3)nossa resposta emocional a uma mesma obra pode variar consideravelmente de uma escuta à outra.

Estamos falando, portanto, de um estágio cognitivo e de um estágio afetivo na experiência emocional da música. O primeiro é, de algum modo, um precursor do segundo. Uma pessoa pode entender a música que ouve sem ser afetada por ela. Quando é afetada pela música, então deve ter passado pelo estágio cognitivo que envolve uma *representação* interna abstrata ou simbólica do texto musical experienciado. E entende-se que o modo com o qual compositores, intérpretes e ouvintes

representam a música ao percebê-la determina como podem lembrá-la, executá-la e apreciá-la. Mas as representações mentais e os processos que as criam não são diretamente observáveis. Devemos inferir sua natureza das observações sobre a maneira como as pessoas criam, memorizam e reagem à música. Todos somos capazes de identificar uma melodia ou uma ação melódica habitual. Contudo, as notas musicais específicas que a constituem, seu andamento (sua velocidade) ou a textura sonora original que suporta essa ação melódica, propriamente, não são decisivos para a identificação. Os ouvintes memorizam padrões e relações; eles criam *abstrações* dos eventos musicais e, assim, os lembram e os reproduzem, em geral, apenas em termos essenciais – esquemas. Por conseguinte, a música que não contém padrões e estrutura habituais e familiares não pode ser facilmente representada na memória do ouvinte.

A produção do ouvinte, que não demanda nenhuma ação física, caracteriza-se por um conjunto de atividades perceptivas, intelectuais e emocionais que resultam em memórias, em imagens mentais fugazes e altamente incomunicáveis e em expectativas (antecipações). Quanto maior for a familiaridade do ouvinte com os padrões envolvidos na elaboração e na execução musicais, quanto mais restritos forem, portanto, os limites para a sua interpretação, mais forte será a impressão de *comunicação*: de que algo passa, no ato da escuta. Isso se dá sempre que uma certa maneira de perceber e interpretar um determinado objeto musical torna-se dominante. Quando a cristalização de um padrão musical é excessiva e os estereótipos se tornam amplamente compartilhados, a diversidade de interpretações é drasticamente reduzida. Desse modo, tem-se a ilusão de que a música significa a mesma coisa para ouvintes distintos, e de que ela comunica assim um sentido único. Por outro lado, na experiência com a “música de arte”, produção que se mantém relativamente mais desvinculada de condicionamentos, estereótipos e funcionalidades, o intérprete é levado ao limite de sua disposição e competência mnemônicas e imaginativas diante de um texto que lhe exige a solução de um problema de experiência estética.

## **Metáfora e emoção**

O entendimento musical é, em termos globais, uma atividade cognitiva inseparável da experiência da música. O conteúdo de uma obra musical é dado somente na experiência estética e seu sentido é o que entendemos quando a entendemos como música. Não se atribuem qualidades expressivas à música meramente inventando algum código ou convenção para usá-la como meio de comunicação. O uso do termo “expressão” para descrever o conteúdo da música reflete uma idéia bastante difundida de que a música tem sentido porque se conecta, de algum modo, com nossos estados mentais. A expressão lingüística da emoção musical é o ponto de partida do processo de descoberta do sentido emocional dessa descrição em nossa conceitualização. A questão que se apresenta é: o que constitui o sentido dessas expressões emocionais?

Em virtude de conceitos como os sentimentos serem abstratos e pouco claros em nossa experiência, tentamos apreendê-los através de outros conceitos que entendemos em termos mais claros – tais como orientações espaciais ou objetos. A metáfora desempenha assim, como já tratamos, um papel crucial no modo como conceitualizamos nossa experiência e a dispomos comunicativamente. Onde o nosso entendimento sucede não em termos de conceitos isolados, mas em termos de domínios de experiência. Já discutimos, desde o capítulo 2, que o emprego da metáfora em música é bastante extensivo. Todavia, podemos aceitar a existência de dois tipos de descrições metafóricas em música: as indispensáveis e as gratuitas (puramente retóricas). Se ambas são metafóricas, então seria razoável advogar um exame mais cuidadoso das expressões lingüísticas da emoção em música, considerando aquilo que fundamenta as metáforas relevantes e indispensáveis, ou seja, as expressões informativas, e rejeitando os excessos poéticos.

Gostaríamos aqui de discutir um último conceito teórico sobre metáforas. Diz-se que entender uma metáfora é apreender seu *ponto*, este que pode ser revelado em uma paráfrase dela. E alguém que entende uma metáfora deve ser capaz de parafraseá-

la. Podemos entender que uma paráfrase elimina a metáfora, expressando o sentido que estava contido na metáfora. Ou seja, uma expressão que não pode ser parafraseada não pode ser uma metáfora. Contudo, uma declaração tal como “a música é triste” não pode ser parafraseada como a regra requer. Seu ponto não pode ser apreendido sem referência ao caráter emocional da expressividade da música; enfim, a “tristeza” não pode ser eliminada da descrição, se desejamos dizer de outro modo a mesma coisa sobre a música. Isso poderia levar à negação de conteúdo metafórico nas atribuições de emoção à música.

Esse problema mereceu bastante atenção de Davies, em *seu Musical meaning and expression*. Diz ele que se um determinado termo de emoção puder ser eliminado sem perda de sentido em uma paráfrase da expressão metafórica que o contém, as paráfrases mais usuais seriam aquelas que descrevem a música em termos de características puramente sensíveis ou em termos técnicos abstratos. Por exemplo, ao invés de “a música é triste” poderíamos ter “a música é lenta”, “a música é sossegada”, “a música é grave” ou “a música é em *modo menor*”. Parece-nos que nenhuma das novas expressões substitui a original com sucesso. Para Davies, “as descrições técnicas provêm a causa das propriedades expressivas e considerar a causa não o mesmo que considerar o efeito, assim a descrição técnica falha ao capturar o ponto da descrição expressiva da obra musical” (1994:154).

A questão que se coloca então é a validade da regra de paráfrase. Como vimos no capítulo 2, existem contextos em que as metáforas são indispensáveis, pois as usamos para descrever algo que não pertence ao mundo sensível, ou seja, os domínios em que os signos se referem a sentidos. O que essas metáforas dizem está além do domínio do que é *literalmente* afirmável. As pessoas com frequência sentem que a música “diz” mais do que podemos adequadamente relatar, como se qualquer expressão literal fosse apenas uma aproximação grosseira do que “está” na música. E na experiência da música, mais do que em qualquer outra experiência artística, a expressão metafórica parece-nos ser a única possibilidade de acesso mais satisfatório à “verdade expressiva” da música.



No entanto, surge daí a questão da inefabilidade da música. Se aceitarmos que o valor da música reside, sobretudo, em seu poder expressivo e que, por outro lado, obras que expressam, reconhecidamente, uma mesma emoção podem ter valores distintos, então a descrição do que a música expressa pode ser inadequada. Aqui apenas lembramos a diferenciação proposta por Budd e sugerimos substituir o termo “expressar” por “ser expressiva de”. Assim, pensamos que a questão desaparece, já que obras distintas podem perfeitamente ser expressivas de uma mesma emoção, isto é, podem ter aparências expressivas similares.

### **O símbolo não-consumado**

Se a atividade cognitiva envolve percepção, memória e associação de informações, o pensamento implica, sobretudo, a habilidade para representar mentalmente situações ausentes e hipotéticas, para projetar-se numa cadeia especulativa que ultrapassa o presente imediato, produzindo o provável e o improvável, criando mundos possíveis e impossíveis. Essa é a esfera do pensamento simbólico. É evidente que na escuta o objeto que o ouvinte reproduz para si mesmo, o objeto imaginado – uma produção do receptor como ato criativo – não é mais o mesmo objeto. E ao converter o objeto sonoro, de seu estado “material” para a imagem mental, o ouvinte se transforma junto com o objeto. Desse modo, no ato da escuta dão-se, conjuntamente, a reprodução do objeto sonoro no pensamento do ouvinte e a reprodução do próprio pensamento musical que se renova em virtude da originalidade de cada novo ato de escuta.

Para a tradição psicológica, no processo de percepção reunimos informações acerca do mundo e buscamos intencionalmente a operação mental, o constructo, de uma proposição do mundo percebido. Humberto Maturana, no entanto, adverte que esse processo consiste mais numa interação fluente com o meio do que num simples processo de captação de informações pelos órgãos sensoriais. Implica um “fluir estrutural” do sujeito numa contínua adaptação com o fluir estrutural do meio, mas nessa interação só se desencadeiam no sujeito mudanças estruturais nele próprio

determinadas. Disso é possível inferir que as proposições sobre o mundo percebido podem ser alimentadas sem ser afirmadas; a imaginação é a faculdade que nos permite fazê-lo e isso não significa que temos uma liberdade imaginativa total. Antes de tudo, nossa percepção é conduzida numa interação com os objetos do mundo.

O que é experienciado por alguém não se pode transferir totalmente para mais ninguém. No entanto, algo pode transferir-se de uma esfera de vida para outra. Este algo não é a experiência enquanto experienciada, mas o seu *sentido*. A experiência, como vivida, permanece privada, mas o seu sentido torna-se público. Segundo Ricoeur, a *comunicação* é uma superação da não comunicabilidade radical da experiência enquanto experienciada, porém “o que se pode comunicar é, antes de mais, o conteúdo proposicional do discurso” (Ricoeur, 1976:28). O próprio Ricoeur reclama, entretanto, um sentido que vai além do signo lingüístico. Parece-lhe que no interior do *símbolo* haveria algo de não semântico e também algo de semântico. Seria o símbolo uma estrutura de duplo sentido, que não é uma estrutura puramente semântica – é o que ocorre com a metáfora.

Entendemos, em última instância, o exercício metafórico na experiência musical como tentativa subliminar de acessar um potencial simbólico da música. É, porém, o imaginário, como uma dimensão outra de realidade que se afasta da razão utilitária, a única via para a indeterminação que há no objeto musical. E na experiência da música talvez nos dirijamos a uma ordem interior, o inverso, portanto, da operação do paradigma moderno de comunicação. Ninguém discute a intenção de uma comunicação lingüística, uma placa de trânsito ou de um texto em Morse veicular “mensagens”. Contudo, demais fatos culturais<sup>2</sup> como, entre outros, as artes – “comunicações” aparentemente imotivadas e espontâneas –, vêm cada vez mais desafiando a pesquisa semântica. Nesse sentido, se encarmos a hipótese de que todos os fenômenos de cultura sejam essencialmente *comunicação*, devemos investigar os “fatos” cujo fim não parece ser uma “comunicação de mensagens”.

Algumas ou mesmo todas as obras musicais têm sido pensadas como *símbolos* de estados mentais e de vida emocional – ou outros tipos de fenômenos extramusicais –, e, muitas vezes, adquirem relevância por esse tipo de atribuição, por sua função

simbólica. Devemos então discutir o conceito de símbolo aqui empregado, uma vez que a idéia de símbolo é, por vezes, um conceito incerto e flutuante. É essencial que a natureza da suposta função simbólica da música seja esclarecida, e para isso começaremos por citar a iniciativa de Susanne Langer (1942). Algumas proposições reúnem as suas idéias principais: (a)cada obra musical significativa é um símbolo, mas não um símbolo discursivo; (b)trata-se de um símbolo de apresentação, porém não-consumado; e (c)ele simboliza a forma de um sentimento.

Segundo Langer, para uma coisa ser símbolo de outra, ambas devem ter uma estrutura similar. E o que distingue um símbolo de seu objeto é o estado mental da pessoa para quem o símbolo é um símbolo daquele objeto. Achamos um item – o objeto – mais interessante do que o outro – o símbolo, mas também achamos o segundo item mais fácil de usar, pois o símbolo facilita o conhecimento que a pessoa requer do objeto simbolizado. É com o símbolo que pensamos o objeto. Langer observa, entretanto, que há dois tipos de símbolo: o *lingüístico* (discursivo) e o *não-lingüístico* (apresentativo). Uma linguagem é, antes de tudo, um sistema simbólico que, portanto, funciona simbolicamente de um modo particular, e o símbolo discursivo tem uma função simbólica determinada da mesma forma que a da linguagem. Um símbolo não-discursivo, por outro lado, não simboliza por meio de unidades fixas de sentido; seus elementos são entendidos apenas através do sentido do símbolo como um todo. Ou seja, uma seqüência de eventos sonoros que compõem um objeto musical não é um item independente com sentido fixado e provavelmente equivalente ao sentido de outro conjunto de eventos elementares.

A função crucial da música, para Langer, é simbolizar sentimentos: emoções e todo tipo de estados mentais. Não é, portanto, expressar as emoções do compositor, nem evocar emoções nos ouvintes. A música formula concepções de sentimentos, revelando-nos qualidades importantes da vida interior. Langer entende que em música os sentimentos tornam-se concebíveis e, assim, podem ser entendidos. Mas se a música é um símbolo, deve possuir uma analogia estrutural com o fenômeno que simboliza: “como tal, precisa ter, antes de tudo, características formais análogas ao que quer que pretenda simbolizar; (...)tem de exibir uma forma lógica que o objeto

também possa assumir” (1989:224). E de acordo com Langer, a maneira pela qual uma obra musical pode ter alguma semelhança com a estrutura da vida emocional é possuir a mesma estrutura temporal: padrões de movimento e repouso, tensão e relaxamento, concordância e discordância, preparação e subitaneidade. Mas, uma forma definida é o que as emoções não têm. Cada experiência de um mesmo tipo de emoção apresentará uma forma particular, além de tipos diferentes de emoções poderem apresentar uma mesma forma.

No entanto, Langer diz que as formas dos sentimentos que a música simboliza não têm representações lingüísticas adequadas, devido à natureza discursiva da linguagem – não há congruência simbólica entre tais sentimentos e a linguagem. As referências lingüísticas de nossa vida emocional seriam, portanto, altamente gerais, vagas e superficiais. Ela diz ainda que da mesma maneira que sentimentos diferentes podem compartilhar a mesma forma, algumas formas musicais podem simbolizar alegria e tristeza igualmente bem. Isso significa que a música, embora seja uma forma simbólica do sentimento, não simboliza diferentes sentimentos. Assim sendo, o que a música faz é traduzir imagens vitais extraordinariamente evasivas para a consciência humana, imagens de vitalidade que nos revelam uma verdade oculta sobre como sentimos os sentimentos. Por isso, a música tem “feição de organismo”. A música é um símbolo apresentativo que representa apenas a morfologia do sentimento, e não sua natureza completa. É, pois, um “símbolo não-consumado”.

O primeiro ponto de controvérsia na teoria de Langer é que ela tende a considerar apenas como concomitâncias contingenciais da emoção coisas que estão envolvidas em grande parte das emoções, tais como sentimentos com forma e caráter dinâmicos, objetos aos quais esses sentimentos são direcionados, certos tipos de crenças sobre a natureza dos objetos, expressões comportamentais e contextos causais. Poderia-se alegar então que as emoções são muito mais ricas do que Langer admite.

Por outro lado, sua teoria do simbolismo discursivo pode ser rejeitada, uma vez que os sentidos lingüísticos dependem mais dos contextos do que de sua forma. Langer nega que símbolos apresentativos sejam exatamente referenciais e, por isso, caracteriza-os como não-consumados. Aparentemente há um contra-senso nessa

afirmação, porquanto Langer insiste que a música envolve um tipo de simbolismo, mas nega que ela seja referencial. Podemos argumentar, no entanto, que a intenção de fazer uma obra expressiva não necessita incluir uma “intenção referencial”. A análise da expressividade musical deve ser uma análise de como a música possui um certo sentido, mais do que de seu potencial para o uso referencial. A questão, como Langer parece reconhecer, não é a possibilidade de um uso referencial como tal, e sim a consideração de *como* a música possui um sentido que deve ser empregado pelo compositor para criar uma referência geral, na *ausência* das convenções que caracterizam um sistema simbólico.

Como discutimos ao longo do trabalho, a escuta designa um estado com um *conteúdo* imagético, um estado que representa o objeto musical como sendo de um certo modo. Podemos colocar a questão de *como* esses estados psicológicos dialogam com a crença e o pensamento. *Conceitos* são habilidades psicológicas para termos crenças e pensamentos nos quais compreendemos um modo particular de apresentação. O modo de apresentação individualiza o conceito. Nosso sistema de conceitualização desempenha um papel central na definição de nossa realidade em termos de pensamento e ação. Entretanto, se entendemos uma obra musical, temos um conhecimento dela, e mais do que um conhecimento proposicional, temos um conhecimento prático da obra: sabemos *como* conhecê-la, sem necessariamente saber *o que* conhecemos dela. Assim sendo, se na escuta musical não discriminamos os eventos que representamos de algum modo e os eventos que não representamos de modo algum, realizamos, antes de mais, uma escuta não-conceptual que pode ou não avançar para um nível conceptual.

Pode-se construir uma teoria da significação dos símbolos, isto é, uma teoria que explica a sua estrutura em termos de significado – o caráter lingüístico dos símbolos. Entretanto, o imaginário metafórico permite-nos isolar o nível não-lingüístico dos símbolos. A atividade simbólica carece de autonomia. Se a metáfora ocorre no universo já purificado do *logos*, o símbolo hesita na linha divisória entre a vida e o pensamento. A experiência simbólica parece exigir um trabalho do sentido, a partir da metáfora, e o símbolo permanece um fenômeno bidimensional na medida

em que a face s gnica se refere à não-s gnica. Portanto, as metáforas são precisamente a superfície lingüística dos símbolos e devem o seu poder de relacionar a superfície conceptual com a superfície pr -conceptual, nas profundidades da experiência humana,   estrutura bidimensional do símbolo.

Como já afirmamos, a intenção de fazer com que uma obra seja expressiva não inclui, necessariamente, intenções referenciais precisas. A questão da composição musical é *como* a música possui um certo sentido, e não acerca do seu potencial de uso referencial. A imaginação opera uma suspensão a partir da qual nosso sistema conceptual cria realidades, e   à possibilidade de haver uma ordem esquemática de sentido não-conceptual, incluída na experiência da música, que está imediatamente ligado o entendimento musical.

## Notas

<sup>1</sup> Embora a voz humana tenha sido estendida metaforicamente para incluir instrumentos musicais, a música vocal foi considerada por Hanslick e outros como a que poderia expressar as emoções de forma mais precisa. Sobre isso ele afirma que: (a) a música instrumental não pode representar emoções definidas; (b) as descrições da música pura, empregando termos para emoções, sempre podem ser eliminadas em favor de outras descrições, usando outros termos (figurativos); e (c) o propósito da música instrumental não é a evocação de uma resposta emocional.

<sup>2</sup> O fazer humano está intimamente ligado a uma atitude e cada atitude a um agir operativo. Manuel Ant nio de Castro lembra que todo agir está centrado no homem, primeiramente, e que esse agir, nessa instância, “nos mostra o homem numa infinidade de atividades, que recebem o nome genérico de cultura. (...) Temos, portanto, que todo e qualquer fazer humano antes de ser um fazer específico é um fazer cultural.” (Castro, 1982:16)

## CONCLUSÃO

Segundo Niklas Luhmann, convencionou-se presumir que os seres humanos podem comunicar; isso seria uma convenção necessária, porque a comunicação dirige, necessariamente, suas operações àqueles que deverão continuar a comunicação. Contudo, diz ele, nós mesmos não podemos comunicar, porquanto só a comunicação pode comunicar. Aquilo que experienciamos como nossas próprias mentes opera como um sistema autopoietico isolado. Não há, pois, ligação consciente entre uma mente e outra. As unidades operacionais não têm mais de uma mente como sistema; e as operações mentais são baseadas no isolamento do sistema, condição indispensável de sua autonomia. Por conseguinte, Luhmann acredita que a mente não pode conscientemente comunicar; ela pode imaginar que está comunicando, mas isso é apenas uma de suas operações internas, que possibilita a continuidade do processo de pensamento.

A comunicação, por outro lado, dificilmente pode ocorrer sem a participação da mente. Não há comunicação sem mente. A mente – sistema físico – participa da comunicação – sistema social – como sistema determinado estruturalmente e como meio. E isso só é possível, porque mente e comunicação são sistemas completamente separados e auto-referentes. Luhmann também destacou que como só a mente é capaz de perceber e nisso inclui-se a percepção da comunicação. Mas as percepções da mente, nela permanecem restritas e incomunicáveis. O que fazemos são descrições – que não são percepções – de percepções e, desse modo, as percepções podem sugerir motivos para a comunicação sem se tornar comunicação. Enfim o papel da mente na comunicação é estimulá-la, e isso é uma condição exclusiva da mente, uma vez que nenhuma outra operação, seja física, química ou neurofisiológica, pode fazê-lo.

A essa formulação gostaríamos de juntar uma outra, relativa à nossa condição de consumidores de sentidos conceptuais e não-conceptuais. Desde Kant, há um pensamento sobre arte que diz respeito à comunicação não-conceptual. Entretanto, poderíamos, hoje, colocar a questão de como uma comunicação sem conceito pode existir quando os produtos pós-modernos das tecnologias aplicadas à arte não podem existir sem a intervenção hegemônica do conceito. Na estética moderna, o termo “comunicação” esteve ligado a uma comunicabilidade enquanto exigência e não como ato, o que criava uma *ilusão* de atividade comunicativa. Para Dirk Baecker, arte é a realização de um tipo especial de comunicação e se desenvolve problematizando a auto-referencialidade sistemática da comunicação. Nessa hipótese, a arte é uma resposta a um problema que surge quando descobrimos que nossas mentes podem participar da comunicação, mas não podem *perceber* aquilo que é comunicado. Nesse sentido, a arte compensaria a nossa inabilidade de perceber participando da comunicação, sugerindo a comunicação de percepções, propriamente. Se de um lado um discurso implica comunicação, de outro um “discurso da percepção” também implica uma dimensão comunicativa, à medida que enquanto percepção, deve ser comunicável.

A música *apresenta* a percepção ao estimular, primeiramente, nossa sensorialidade auditiva e, a partir disso, nossos recursos cognitivos: ela sugere a “comunicação” dessa apresentação. Assim sendo, podemos propor que o *objeto musical*, em especial, intensifica o desdobramento do domínio das referências para a comunicação (pragmática), no domínio das referências para a percepção (entendimento). Enquanto ouvimos sons como música temos tanto a realidade física das vibrações e os sons, propriamente, que percebemos na experiência dessas vibrações, quanto um objeto musical que escutamos nos sons enquanto “objetos sonoros”, que envolve efeitos animísticos, produção imaginativa de formas e efeitos emocionais. A música é, portanto, uma apresentação sem apelos estritamente comunicacionais, e isso favorece um entendimento que prescinde da recuperação de um mundo ficcional oculto na música. Podemos dizer que só apreendemos o sentido da música por meio de um ato de entendimento musical, e não por mera atribuição de valor. Por isso, na experiência



da música estamos na presença indubitável de um objeto de percepção que referencia as circunstâncias de sua comunicação, e não hesitamos quanto ao modo de experimentarmos as percepções que ele “comunica”.

Vimos que a imaginação, por sua vez, contribui concretamente com a suspensão da referência usual (comunicacional). Toda suspensão, pode-se dizer, é o trabalho da imaginação, e a imagem como ausência é o aspecto negativo da imagem como ficção. A esse aspecto está ligada a força do nosso sistema conceptual para criar realidades. Se considerarmos que o real é o mundo incorporado e não é totalmente descritível proposicionalmente, então podemos pensar uma ordem de sentido não-conceptual: uma “desrealização” – sem, contudo, entendermos o termo como ausência de pensamento, e sim de conceito. A questão que se apresenta não é, pois, se deve existir uma organização não-conceptual – *esquemas* – apresentada pelo objeto musical, mas se seria suficiente *escutar* essa organização para ouvir e *entender* música como música – não podemos esquecer que há também sentidos conceptuais na experiência musical.

No presente estudo, *entendimento* é algo composto pelas estruturas imaginativas que surgem de nossa experiência enquanto organismos corpóreos que interagem com um meio. Portanto, é um conceito fundado na ampliação do termo “experiência”, que adquire as dimensões perceptivas, motoras, emocionais, históricas, sociais e lingüísticas. Uma teoria do entendimento musical deve ser o núcleo de uma teoria do valor musical. Quando ouvimos e não entendemos uma música, normalmente não estamos em condição de fazer nossa própria estimativa de seu valor musical. Ainda que consideremos gratificante a nossa experiência com uma obra musical, entendendo ou não essa obra, somente quando ouvimos e entendemos é que o valor da música pode ser atualizado em nossa experiência. Assim, acreditamos que o valor da música é função da experiência de entendimento do ouvinte. E se uma música é algo que pode ser entendido, então deve ser possível para muitos ouvintes compartilhar seu entendimento.

De fato, o compositor pode imaginar – e assim o faz – como a sua obra soará e pode pretender que ela seja ouvida de uma certa maneira. Se isso é possível, há uma possibilidade de comunicação musical: o compositor – e, de outro modo, o intérprete – participa da comunicação de uma experiência particular para o ouvinte. A experiência que o compositor quer que esteja em comunicação consiste em ouvir a composição *de uma certa maneira*. Se um modo de ouvir uma composição é válido e o valor reside precisamente em ouvir a composição de uma certa maneira, o valor não é destacável da experiência da composição. Ou seja, o valor musical de uma obra pode estar em uma experiência que o compositor quis que fosse comunicada ao ouvinte, mas apenas se o que é comunicado não é outra coisa senão uma experiência que envolve a escuta do objeto musical. A composição musical é crucialmente determinada pela maneira como participamos de sua comunicação, como a tornamos expressiva e como ela faz sentido para nós. Portanto, entender uma música é ter a experiência que foi comunicada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. Teoria estética. Tradução Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. Filosofia da nova música. Tradução Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1989.

AMARAL, Marcio T. d'. O homem sem fundamentos: sobre linguagem, sujeito e tempo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ (Tempo Brasileiro), 1995.

BACHELARD, Gaston. A dialética da duração. Tradução Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. A poética do espaço. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAECKER, Dirk. The unique appearance of distance. In: Gumbrecht, Hans U. & Marrinan, Michael. Mapping Benjamin: the work of art in the digital age. Stanford: Stanford University Press, 2003, pp. 9-23.

BALLSTAEDT, Andréas. "Dissonance" in music. In: Gumbrecht, Hans U. & Pfeiffer, K. Ludwig (ed). Materialities of communication. Stanford: Stanford University Press, 1994, pp. 157-169.

BARTHES, Roland. O prazer do texto. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 3ª ed., 1993.

\_\_\_\_\_. O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUMAN, Zygmunt. O mal-estar da pós-modernidade. Tradução Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

\_\_\_\_\_. Modernidade e ambivalência. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BAUMGARTEN, A. G. Estética: a lógica da arte e do poema. Tradução Miriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

- BERENSON, F. M. Interpreting the emotional content of music. In: Krausz, Michael (ed). *The interpretation of music: philosophical essays*. New York: Oxford University Press, 1995, pp. 61-72.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1987.
- BLACK, Max. More about metaphor. In: A. Ortony (ed.). *Metaphor and thought*. Cambridge, 1993.
- BLACKING, John. *Music, culture, experience: selected papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- BOUGNOUX, Daniel. *Introdução às ciências da informação e da comunicação*. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1994.
- BOULEZ, Pierre. *A Música hoje*. Tradução Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite. São Paulo: Perspectiva, 2<sup>a</sup> ed., 1981.
- BOWMAN, Wayne D. *Philosophical perspectives on music*. New York: Oxford University Press, 1998.
- BREGMAN, Albert S. *Auditory scene analysis: the perceptual organization of sound*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- BUDD, Malcolm. *Music and the emotions: the philosophical theories*. London e New York: Routledge, 1992.
- BURROWS, David. *Sound, speech, and music*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1990.
- CANCLINI, Nestor G. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Tradução Maurício Santana Dias e Javier Rapp. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- CASEY, Edward S. *Imagining: a phenomenological study*. Indianapolis: Indiana University Press, 2000.
- CASSIRER, Ernst. *A filosofia do Iluminismo*. Tradução Álvaro Cabral. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

- CASTRO, Manuel A. de. O acontecer poético: a história literária. Rio de Janeiro: Antares, 4ª ed., 1982.
- CHAFE, Wallace. Discourse, consciousness, and time: the flow and displacement of conscious experience in speaking and writing. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- CHARTIER, Roger. A ordem dos livros. Tradução Mary Del Priore. Brasília: Udundb, 1994.
- CHOMSKY, Noam. Aspectos da teoria da sintaxe. Tradução José António Meireles e Eduardo Paiva Raposo. Coimbra: Arménio Amado, 1978.
- CLIFTON, Thomas. Music as heard: a study in applied phenomenology. New Haven and London: Yale University Press, 1983.
- COMTE-SPONVILLE, André. O ser-tempo: algumas reflexões sobre o tempo da consciência. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- COOK, Nicholas. Music, imagination, and culture. New York: Oxford University Press, 1992.
- COOKE, Deryck. The language of music. New York: Oxford University Press, 1989.
- COSTÈRE, Edmond. Mort ou transfiguration de l'harmonie. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.
- DAVIES, Stephen. Musical meaning and expression. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. Why listen to sad music if it makes one feel sad? In: Robinson, Jenefer (ed). Music and meaning. Ithaca and London: Cornell University Press, 1997, pp. 242-253.
- DEBELLIS, Mark. Music and conceptualization. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1995.
- DESCARTES, René. Discurso do método. Tradução Elza Moreira Marcelina. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Ática, 1989.
- DELEUZE, Gilles. Différence et répétition. Paris: Presses Universitaires de France, 10ª Ed., 2000.

- DELEUZE, Gilles. & GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. L'écriture et la différence. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- \_\_\_\_\_. Gramatologia. Tradução Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva e Edusp, 1973.
- DUFRENNE, Mikel. Estética e filosofia. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica. Tradução Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.
- \_\_\_\_\_. O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução René Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- EAGLETON, Terry. A ideologia da estética. Tradução Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- EDELMAN, Gerald. The remembered present: a biological theory of consciousness. New York: Basic Books, 1989.
- \_\_\_\_\_. Bright air, brilliant fire: on the matter of the mind. New York: Basic Books, 1992.
- EDELMAN, Gerald. & TONONI, Giulio. A universe of consciousness: how matter becomes imagination. New York: Basic Books, 2000.
- FISKE. Introduction to communication studies. New York: Routledge, 1990.
- GADAMER, Hans-Georg. A Razão na época da ciência. Tradução Ângela Dias. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- \_\_\_\_\_. Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GOODMAN, Nelson. Languages of art: an approach to a theory of symbols. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976.
- GRADY, Joseph. The conduit metaphor: a reassessment of metaphor for communications. In: Koenig, J-P. Discourse and cognition: bridging the gap. Cambridge: Cambridge University Press.
- GRANGER, Gilles.G. Essai d'une philosophie du style. Paris: Colin, 1968.

GROUT, Donald & PALISCA, Claude. História da música ocidental. Tradução Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.

GULLAR, Ferreira. Toda poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. O campo não-hermenêutico. In: Cadernos da Pós/Letras nº5. Transcrição e tradução João Cezar de C. Rocha. Rio de Janeiro: UERJ, 1992, pp.9-33.

\_\_\_\_\_. Rhythm and Meaning. In: Gumbrecht, H. U. (org). Materialities of Communication. Stanford: Stanford University Press, 1994a, pp.170-182.

\_\_\_\_\_. A Farewell to Interpretation. In: Gumbrecht, H. U. (org). Materialities of Communication. Stanford: Stanford University Press, 1994b, pp.389-402.

\_\_\_\_\_. Modernização dos sentidos. Tradução Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

GURNEY, Edmund. The power of sound. New York: Basic Books, 1966.

HANSLICK, Eduard. Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical. Tradução Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

\_\_\_\_\_. Music criticisms. (Pleasants, Henry: ed.). New York: Dover Publications, 1988.

HEGEL, Georg W. F. Fenomenologia do Espírito. Tradução: Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992.

\_\_\_\_\_. Estética. Tradução Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

HEIDEGGER, Martin. Ser e tempo. Tradução Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, parte i, 5ª ed., 1995, parte ii, 3ª ed., 1993.

\_\_\_\_\_. A Origem da obra de arte. Tradução Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1992.

HUSSERL, Edmund. Ideas relativas a uma fenomenologia pura y uma filosofia fenomenológica. Tradução José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

INGARDEN, Roman. A obra de arte literária. Tradução Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

- \_\_\_\_\_. The work of music and the problem of its identity. Berkeley: University of California Press, 1986.
- ISER, Wolfgang. The Fictive and the imaginary. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- JACKENDOFF, Ray. Conceptual semantics. In: Eco, Umberto, Santambrogio, Marco & Violi, Patrizia (ed.). Meaning and mental representations. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- JAUSS, Hans Robert. Toward an aesthetic of reception. Minnesota: University of Minnesota Press, 1982.
- JOHNSON, Mark. The body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination, and reason. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. Tradução Valério Rohden e Atônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2<sup>a</sup> ed., 1995.
- KIVY, Peter. The corded Shell: reflections on musical representation. New York, Ithaca, 1991.
- \_\_\_\_\_. Music alone: philosophical reflections on the purely musical experience. New York, Ithaca, 1990.
- \_\_\_\_\_. Sound and semblance: reflections on musical representation. New York, Ithaca, 1991.
- \_\_\_\_\_. Authenticities: philosophical reflections on musical performance. New York, Ithaca, 1995.
- KÖVECSES, Zoltán. Metaphor: a practical introduction. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- \_\_\_\_\_. Metaphor and emotion: language, culture, and body in human feeling. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- KRUMHANS, Carol L. Cognitive foundations of musical pitch. New York: Oxford University Press, 2001.



KUPERMAN, Priscila. Comunicação e imaginário. In: Lumina – Facom/UFJF v.3, n.2, p.93-107, jul/dez., 2000.

\_\_\_\_\_. Comunicação, consciência estética e natureza. In: e.Pós – Revista da Pós-Graduação - Eco/UFRJ, ano 2, n.4, 2003.

LAKOFF, George. Cognitive semantics. In: Eco, Umberto, Santambrogio, Marco & Violi, Patrizia (ed.). Meaning and mental representations. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. Metaphors we live by. Chicago and London: University of Chicago Press, 1980.

\_\_\_\_\_. Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought. New York: Basic Books, 1999.

LANGER, Susanne K. Sentimento e forma. Tradução Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

\_\_\_\_\_. Filosofia em nova chave. Tradução Janete Meiches e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1989.

LEÃO, E. Carneiro. Aprendendo a pensar. Petrópolis: Vozes, 1977.

LEDOUX, Joseph. The emotional brain: the mysterious underpinnings of emotional life. New York: Touchstone Book, 1998.

LERDAHL, Fred & JACKENDOFF, Ray. A generative theory of tonal music. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1996.

LEVINSON, Jerrold. Music in the moment. Itacha: Cornell University Press, 1997a.

\_\_\_\_\_. Music and negative emotion. In: Robinson, Jenefer (ed). Music and meaning. Ithaca and London: Cornell University Press, pp. 215-241, 1997b.

LÉVY, Pierre. As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática. Tradução Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

\_\_\_\_\_. Cibercultura. Tradução Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

LYOTARD, Jean-François. The inhuman: reflections on time. Tradução Geoffrey Bennington e Rachel Bowlby. Stanford: Stanford University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. A Fenomenologia. Tradução Armindo Rodrigues. Lisboa: Edições 70, 1999.

- LUHMANN, Niklas. How can the mind participate in communication? In: Gumbrecht, Hans U. & Pfeiffer, K. Ludwig (ed). *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994, pp. 371-387.
- MAC-CORMAC, Earl R. *A cognitive theory of metaphor*. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1985.
- MATURANA, Humberto. *A ontologia da realidade*. (Cristina Magro, Miriam Graciano e Nelson Vaz: organizadores). Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- MCGAUGHEY, William. *Rhythm and self-consciousness: new ideals for an electronic civilization*. Minneapolis: Thistlerose Publications, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MEYER, L. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University Chicago Press, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Style and music*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Music, the arts, and ideas: patterns na predictions in twentieth-century culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- MOLES, Abraham. *Teoria da informação e percepção estética*. Tradução Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- NATTIEZ, J-J. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union générale d'éditions, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Music and Discourse: toward a semiology of music*. Tradução Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press,
- NEF, Frédéric. *A linguagem: uma abordagem filosófica*. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- NEUBAUER, John. *The Emancipation of music from language*. New Haven/London: Yale University Press, 1986.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou Helenismo e pessimismo*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NOGUEIRA, Marcos. Música e ficção: uma introdução à estética da recepção musical. (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: UNI-Rio, 1996.

\_\_\_\_\_. Condições de interpretação musical. In: Debates: cadernos do programa de pós-graduação em música, nº3. Rio de Janeiro: UNI-Rio, 1999, pp. 57-80.

\_\_\_\_\_. Música como desrealização: sobre o real, o imaginário e o ato da composição. In: Revista Brasileira de Música, v.2/1. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002, pp. 51-67.

\_\_\_\_\_. Dos sons à imagem da música. In: Brasiliana, nº15. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2003, pp. 2-9.

NUNES, Benedito. Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo: Ática, 1992.

ORTEGA Y GASSET, José. A desumanização da arte. Tradução Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 1991.

PAREYSON, L. Os problemas da estética. Tradução Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2ª ed., 1989.

PARRET, Herman. A estética da comunicação: além da pragmática. Tradução Roberta Pires de Oliveira. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

PASHLER, Harold E. The psychology of attention. Cambridge, MA: MIT Press., 1999.

PEIRCE, Charles S. Semiótica. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1995.

PRATT, Carroll. The meaning of music. a study in psychological aesthetics. New York: McGraw-Hill, 1931.

PRIGOGINE, Ilya & STENGERS, I. Entre o tempo e a eternidade. Lisboa: Gradiva, 1990.

RAMEAU, Jean-Philippe. Treatise on harmony. Tradução Philip Gossett. New York: Dover Publications, Inc., 1971.

RICOEUR, Paul. The rule of metaphor. Toronto: University of Toronto Press, 1977.

\_\_\_\_\_. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: Sacks, Sheldon (org.). Da metáfora. Tradução Franciscus W. A. M. van de Wiel. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992, pp.145-160.

- \_\_\_\_\_. Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1996.
- RIETHMÜLLER, Albrecht. The matter of music is sound and body-motion. In: Gumbrecht, Hans U. & Pfeiffer, K. Ludwig (ed). Materialities of communication. Stanford: Stanford University Press, 1994, pp. 147-156.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensaio sobre a origem das línguas. Tradução Fulvia M. L. Moretto. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- SARTRE, Jean-Paul. A imaginação. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 8ª ed., 1989.
- \_\_\_\_\_. O imaginário. Tradução Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.
- SCHAEFFER, Pierre. Traité des objets musicaux: essai interdisciplines. Paris: Seuil, 1966.
- SCHENKER, Heinrich. Free Composition. Tradução Ernst Oster. New York: Longman, 1979.
- SCHOPENHAUER, Arthur. O mundo como vontade e representação. Tradução M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- SCRUTON, Roger. Art and imagination. London: Methuen & Co, 1974.
- \_\_\_\_\_. The aesthetics of music. New York: Oxford University Press, 1997.
- SEARLE, John. Expression and meaning. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- \_\_\_\_\_. Intentionality: an essay in the philosophy of mind. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. The rediscovery of the mind. Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1992.
- SHEPHERD, John & WICKE, Peter. Music and Cultural theory. Cambridge: Polity Press, 1997.
- SIEGERT, Bernhard. There are no mass media. In: Gumbrecht, Hans U. & Marrinan, Michael. Mapping Benjamin: the work of art in the digital age. Stanford: Stanford University Press, 2003, pp. 30-38.

- SLOBODA, John A. *The musical mind: the cognitive psychology of music*. New York: Oxford University Press, 2000.
- SMITH, F. Joseph. *The experiencing of musical sound: Prelude to a phenomenology of music*. New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1979.
- SNYDER, Bob. *Music and memory: uma introdução*. Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press, 2000.
- SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- SWAIN, Joseph P. *Musical languages*. New York: W. W. Norton & Company, 1997.
- TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.
- VARELA, Francisco, THOMPSON, Evan & ROSCH, Eleanor. *The embodied mind: cognitive science and human experience*. London: Massachusetts Institute of Technology Press, 1993.
- WALTON, Kendall. *Listening with imagination: is music representational?* In: Robinson, Jenefer (ed). Ithaca and London: Cornell University Press, 1997, pp. 57-82.
- WINN, James Anderson. *Unsuspected Eloquence: a history of the relations between poetry and music*. New Haven/ London: Yale University Press, 1981.
- ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a voz: a “literatura medieval”*. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Body and Performance*. In: Gumbrecht, Hans U. & Pfeiffer, K. Ludwig (ed). *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994, pp. 217-226.