

Notas sobre significação musical

ANTENOR FERREIRA CORRÊA*

Resumo

Reflexões sobre o processo de significação em música, tendo por mote a questão “o que é compreensão musical?”. O assunto é, então, considerado pelas vertentes fenomênica e intelectual. A seguir, apresentam-se algumas propostas de autores que trataram do problema do significado musical, bem como das teorias surgidas para explicá-lo. Recebem especial destaque o *cognitivism* e a *teoria cognitiva para o significado musical*, conforme sugerida por Brower (2000)—fundamentada, por sua vez, nas propostas de correspondência de padrões (Margolis, 1987) e do significado incorporado (Johnson, 1987). Por fim, intento uma junção das teorias abordadas, viabilizada por meio da correspondência entre isomorfismos fisiológicos e padrões musicais, de modo a compreender o mecanismo do processo de significação em música.

Palavras-chave: significação musical, compreensão musical, cognitivism, isomorfismos fisiológicos

Notes about meaning in music

Abstract

In this article, I present some considerations regarding the process of musical meaning. It starts arguing about “what is musical understanding?”. The matter is then considered through phenomenic and intellectual approaches. Next, I present some proposals of authors who dealt with the problem of musical meaning; as well, the theories emerged to explain it. I dedicated special attention to *cognitivism* and *cognitive theory for musical meaning* as suggested by Brower (2000)—which is grounded in the proposals of pattern-matching (Margolis, 1987) and embodied meaning (Johnson, 1987). Finally, in order to understand the mechanisms encompassed in the process of meaning in music, I suggest a junction of those theories, which is made possible through the matching between physiological isomorphisms and musical patterns.

Keywords: musical meaning, musical understanding, cognitivism, physiological isomorphisms

* Universidade de Brasília – UnB

E-mail: antenorferreira@yahoo.com.br

1 Introdução

Debates sobre a natureza da significação musical têm sido frequentes desde, pelo menos, a última década do século XIX, tendo nos escritos de Hanslick as discussões mais intensas e categóricas sobre as possibilidades de expressão por meio da música. Significação é o ato de significar ou de atribuir significados aos fenômenos percebidos, demandando, por conseguinte, uma ação por parte do sujeito. O processo de significação musical foi brilhantemente teorizado por Leonard Meyer no seu influente livro *Emotion and Meaning in Music* (1956). Nesta obra, Meyer fundamentou os mecanismos de construção de significado e emoção musical na psicologia da Gestalt. Não obstante, o assunto continua a interessar pesquisadores, sobretudo ligados aos campos da cognição musical, da psicologia, da estética e da filosofia da música. Em 2001, Patrick Juslin e John Sloboda organizaram a coletânea *Music and Emotion: theory and research*, na qual o assunto da emoção/expressão musical foi abordado pelos pontos de vista do compositor, do intérprete, do ouvinte e, também, sob perspectivas multidisciplinares. Nas palavras dos organizadores esta publicação “revelará quanto progresso tem ocorrido neste campo de pesquisa, desde a publicação do clássico livro de Meyer (1956)” (Juslin & Sloboda, 2001, p.18)¹. Lawrence Kramer, no seu livro *Musical Meaning: Toward a Critical History*, de saída afirma que

o problema do significado permanece na vanguarda do pensamento recente sobre música. Se a música tem significado, qual tipo de significado ela pode ter, e para quem; a relação do significado musical para a subjetividade individual, vida social e contexto cultural—estas questões têm inspirado sentimentos exaltados e ásperos debates. (Kramer, 2001, p. 1)²

Por vezes, o conceito de significação não é explicitado como tal, mas aparece envolto ou camuflado em meio a discussões sobre compreensão, representação, expressão e, mesmo, linguagem musical. Stephen Davies (1994) no Prefácio de seu livro parece tratar do assunto “compreensão musical” quando comenta que podemos, por vezes, ficar perplexos frente a pessoas que não possuem o menor entendimento musical; todavia, pergunta: “o que a música significa e como ela significa?”, e logo na sequência atesta o propósito de seu texto:

¹ Will reveal how much progress there has been in this field since Meyer’s (1956) classic book.

² The problem of meaning stands at the forefront of recent thinking about music. Whether music has meaning, what kinds of meaning it may have, and for whom; the relationship of musical meaning to individual subjectivity, social life, and cultural context—these questions have inspired strong feelings and sharp debate.

“este livro é sobre o significado da música” (Davies, 1994, p. ix)³. Peter Kivy, em seu premiado livro *The Corded Shell* (1980)⁴, ao objetivar a construção de uma teoria para a expressão musical, propõe o que ele denomina de “modelo de contorno” para explicar porque as pessoas sentem aquilo que sentem, quando ouvem música. Kivy vale-se da face do cão São Bernardo como metáfora para explicar essa teoria: assim como percebemos traços indicadores de tristeza na feição desse cão, também identificamos características tristes em determinados perfis musicais, o que não implica, contudo, que o São Bernardo ou a música sejam tristes *per se*. Note-se que Kivy em momento algum nega a percepção do atributo “tristeza” pela audiência. O que ele discute é a capacidade de a música induzir à tristeza (ponto a ser discutido adiante). Todavia, no exemplo de Kivy, podemos entender que as tais características do perfil musical indicativas de tristeza foram percebidas durante a escuta, o que permite arguir quais são então os aspectos apreendidos como exprimindo tristeza e por que o foram assim compreendidos. Desse modo, nos damos conta de que essas questões demandam considerar as estruturas musicais que moldaram o perfil da música em questão, bem como, as relações entre estas estruturas, os mecanismos próprios para sua expressão e a sua compreensão pelo ouvinte. Se admitirmos, juntamente com os dicionários, que compreender é perceber, extrair ou inferir o significado de algo, entenderemos que, em última análise, o que se interroga é o significado da passagem musical em apreço—seja qual for a natureza deste significado.

Leonard Meyer, em seu livro *Explaining Music* (1973), apresenta algumas análises de obras do repertório de concerto com o objetivo de contribuir para desvendar prováveis mecanismos de percepção que, por sua vez, viabilizam a compreensão do “funcionamento” de uma obra musical. Neste livro Meyer lançou mão de dois conceitos: relações de conformidade (*conformant relationships*) e relações de implicação (*implicative relationships*), que formariam a base da compreensão fenomenológica da música. Conformidade foi usada para “designar o tipo de relação na qual um evento musical discreto e identificável relaciona-se a outro evento por similaridade” (Corrêa, 2013, p. 88). Para Meyer, as relações de conformidade são de importância contumaz para viabilizar a compreensão musical. Implicação, por sua vez, reafirma o pensamento de *Emotion and Meaning* ao revisitar o processo de construção de expectativas. Assim, as relações implicativas “indicam justamente a propensão de uma situação musical, ou

³ But what does music means and how does it mean? (...) This is a book about the meaning of music.

⁴ *The Corded Shell* foi vencedor do ASCAP - Deems Taylor Award, em 1981.

seja, as possíveis consequências de um evento musical na sua relação com os demais elementos da estrutura da música da qual este evento é parte” (Corrêa, 2013, p. 91). No âmbito do *Explaining Music*, é notória a posição central ocupada pelo processo de significação musical, uma vez que ao revisitar suas ideias a respeito da significação, sob a luz desses novos conceitos, Meyer acabou por realizar um realinhamento de sua terminologia, substituindo o termo “expectativa musical” (anteriormente usado no *Emotion and Meaning*) por “implicação musical”. Por sua vez, as relações de conformidade constituem-se como um dos principais meios para o engendramento das implicações. Esses são apenas alguns exemplos da atualidade do assunto no orbe dos estudos e pesquisas na área de música, bem como nos diversos campos correlatos.

No texto a seguir, discorro sobre conceitos relacionados ao processo de significação musical, considero a posição de alguns autores que se debruçaram sobre o tema, bem como algumas das teorias que se propõem a explicá-lo. Particularmente, serão consideradas as teorias cognitivista e emotivista, juntamente com as propostas de incorporação (Johnson, 1987) e, também, minha sugestão do princípio da analogia para com as reações físicas, com intuito de promover representações e percepções dos fenômenos em música. Neste percurso, também apresento as posições surgidas nos campos da musicologia e da filosofia da música para a compreensão musical, que ao fim contribuirão para subsidiar as discussões sobre o processo de significação musical.

Compreensão da Música

A palavra compreender, em inglês, *understand*, despertou meu interesse pelo teor “hermenêutico” que comporta. Composta de *under* + *stand* aponta para algo que “repousa sob”, de modo a exigir uma espécie de decifração semântica ou interpretação de um significado oculto, abaixo da camada superior de um significante. Similarmente, a compreensão musical precisaria ser inferida das relações internas estabelecidas nos meandros mais íntimos do fluxo superficial dos significantes sonoros⁵. Esse mergulho no interior da estrutura musical foi sugerido pelo filósofo Ludwig Wittgenstein. Ao comentá-lo, Roger Scruton lembra que para Wittgenstein somente é possível falar sobre significado musical quando há compreensão musical (Scruton, 2009, p. 34). Por-

⁵ Essa comparação é problemática, pois impõe um significado já presente nas relações entre as estruturas sonoras. Se compreender é extrair um significado oculto, então este significado já se encontraria, mesmo de forma latente, abaixo de uma camada significante externa. No entanto, acredito que no caso da música, o significado deve ser construído pelo ouvinte. Todavia, sigo com a analogia para introduzir o pensamento dos autores em questão.

tanto, na ausência de entendimento não pode haver significado. Wittgenstein valeu-se de analogias com a linguagem, de modo a postular a existência de um modo particular de compreensão musical, que é diferente da compreensão da linguagem. Entender uma frase textual, uma sentença, remete para referentes e significados externos à própria sentença, enquanto o entendimento musical é construído a partir das relações internas entre os elementos musicais. No entanto, isso não implica afirmar que a música encontra-se alijada de uma sintaxe própria. Já Hanslick, em finais do século XIX, atestava que a “música tem sentido e lógica (...) nós reconhecemos a coerência racional de um grupo de sons musicais e chamamos isso de sentença, exatamente como com toda proposição lógica, nós temos o senso de quando ela chega ao final” (como citado em Kivy, 1990, p. 102)⁶, indicando assim a importância da estruturação sintática para o entendimento musical. Kivy parece mais radical em seus comentários ao afirmar que “é possível haver música sem sintaxe, mas a música ocidental não é um desses casos. E, falhar ao ouvir essa sintaxe, ao menos em seus níveis mínimos, seria quase como falhar totalmente em ouvir a música” (Kivy, 1990, p. 114)⁷. No orbe das analogias com a linguagem, poder-se-ia conjecturar que justamente por possuir uma estrutura sintática a música possibilita ser compreendida em termos de relações funcionais do tipo antecedente–consequente, início–desfecho, repetição–contraste, por exemplo, ou mesmo no âmbito de uma fraseologia, constituindo-se de motivos, frases, sentenças, períodos, seções, e outros.

Aprendi com Scruton que “compreender música é em parte uma atividade *cognitiva*: uma atividade de organização mental que congrega sons e registra-os como tons, arranjados em uma ordem tonal” (Scruton, 1997, p. 211)⁸. Nosso ambiente acústico é carregado de sons, porém, nem todos esses sons são identificados como música, pois podem, por exemplo, fazer parte da paisagem sonora de onde vivemos ou nos encontramos. No entanto, todos sabemos quando estamos na presença de música, pois os sons musicais não são confundidos com aqueles outros sons do ambiente acústico. Embora óbvia, essa constatação traz implícito que já temos formado em nossas mentes o conceito de música, ou seja, sabemos reconhecer algo como música, porque já possuímos o entendimento do que é essa coisa denominada

⁶ Music has sense and logic—but musical sense and logic (...). We recognize the rational coherence of a group of tones and call it a sentence, exactly as with every logical proposition we have a sense of where it comes to an end.

⁷ There may be music without syntax, but Western music is not one of them. And to fail to hear that syntax, at least at some minimal level, would be to almost totally fail to hear the music.

⁸ Understanding music is in part a *cognitive* activity: an activity of mental organization, which collects sounds together and registers them as tones arranged in a tonal order.

música. E é essa discriminação entre objetos sonoros e objetos musicais, bem como a sua organização temporal de modo a fazer sentido, que se esclarece na definição de Scruton. Deve-se notar, também, que o cérebro desempenha as tarefas de identificação e discriminação dos objetos musicais e, depois destas, realizará a atribuição da ordenação sonora. Estas funções ocorrem no ato da audição. Donde se conclui que “a compreensão musical é a organização impingida no processo cognitivo aos eventos sonoros, de modo que estes adquiram *sentido*” (Corrêa, 2014, p. 338).

Entendimento similar é mencionado por Diana Deutsch, ao explicar as abordagens de investigação dirigidas à explicação dos modos de organização de informação musical pelo sistema perceptual:

Quando ouvimos música, nós não simplesmente processamos cada elemento como chegam; ao invés disso, nós formamos agrupamentos simultâneos e sequenciais de combinação de elementos. Escutar música, consequentemente, envolve o processamento contínuo de decisões sobre quais elementos devem ser conectados. O que nos leva a indagar a respeito dos princípios pelos quais tais ligações são formadas. (Deutsch, 1980, p. 168)⁹

A atribuição de sentido a uma ordem sonora demanda que os elementos componentes dessa estrutura organizacional possibilitem ser relacionados¹⁰, isto é, devem possuir algum tipo de similaridade que permita sua agrupação em uma mesma categoria ou contexto sonoro. Esta necessidade ocorre por conta da dificuldade perceptual em desvendar o sentido em objetos díspares. Se tomarmos uma sequência de palavras como *deito-tudo-fito-nada-e-dito-feito* e pedirmos para uma pessoa com domínio da língua portuguesa dispor essas palavras de uma maneira que julgar mais adequada, ela poderá, por exemplo, tentar ordená-las de modo a obter rimas: fito, dito, deito, feito, tudo e nada. Obviamente, ela irá notar que as últimas palavras não se encaixam na proposta de organização pela sonoridade. Similarmente, poderá tentar uma organização semântica da sequência, de modo a construir contrastes entre as palavras: tudo, nada, feito, deito, dito e fito. Todavia, talvez pela falta de conectores sintáticos ou pela própria semântica das palavras a frase pode não apresentar um sentido de todo satisfatório. Ainda, existe a possibilidade de uma lógica poética,

⁹ When we listen to music, we do not simply process each element as it arrives; rather we form simultaneous and sequential groupings out of combinations of elements. Listening to music therefore involves a continuous process of decision as to which elements should be linked together. This leads us to inquire into the principles whereby such linkages are formed.

¹⁰ Essa conexão e organização de elementos é chamada por Jerrold Levinson de *concatenacionismo* (cf. Levinson, 1997).

como a proposta por Paulo Leminski¹¹: “tudo dito, nada feito, fito e deito”. Nesta ordenação a junção das palavras faz sentido a um falante da língua portuguesa, mesmo que este sentido deva ser inferido—uma vez que a relação entre as palavras é estabelecida de forma paratática, e não sintaticamente. No entanto, para uma pessoa que desconheça a mecânica da língua portuguesa, quaisquer ordenações da série seriam possíveis, como uma ordenação alfabética: deito, dito, e, feito, fito, nada, tudo; ou uma ordem alfanumérica: e, dito, fito, nada, tudo, deito, feito (a lógica é: um crescente na quantidade de letras dispostas de acordo com o alfabeto). Com relação à música, parece-me ocorrer algo semelhante, pois há certos modos de construção lógica de sequências musicais que soam como a disposição alfanumérica acima. Por conta dessa característica, autores sugerem a ocorrência de ao menos dois tipos de compreensão musical, as quais chamarei de fenomênica e intelectual.

Aristoxenus, já no século III a. C., avançava ao campo fenomênico da compreensão musical (cf. Deutsch, 2001) ao discordar das interpretações exclusivamente matemáticas fornecidas pelo pitagorismo. Para ele, o fenômeno musical é perceptual e cognitivo por natureza e, assim, deveria ser estudado como uma ciência experimental. A compreensão fenomênica é também chamada de experiencial, contraposta à compreensão analítica da música (cf. Rennero, 2009, p. 25). A compreensão fenomênica advém da percepção direta Durante a fruição de uma obra musical e não requer do ouvinte conhecimento técnico ou teórico. É o tipo de compreensão admitido pelas pessoas que não possuem formação ou qualquer educação formal em música, ou seja, é a compreensão do leigo. Peter Kivy levanta uma interessante questão: como podemos saber realmente se as pessoas leigas compreenderam a música que ouviram? E ele responde que essa aferição se dá por meio da descrição que as pessoas proferem a respeito da obra ouvida (Kivy, 1990, p. 97). No entanto, não se esperam descrições técnicas de pessoas leigas, mas um relato “da sintaxe musical percebida como propriedade fenomênica da música” (Kivy, 1990, p. 113)¹². Nesta visão, encontra-se implícita a possibilidade da percepção de uma gramática musical no ato da escuta, donde as pessoas leigas irão construir sua compreensão. Claro está, não é esperado que pessoas sem conhecimento técnico musical atuem como teóricos ou analistas, mas que sejam aptas a discernir aspectos na obra que lhes soam como apropriados. É possível mesmo relatos sobre a

¹¹ As frases e poemas de Paulo Leminski encontram-se, felizmente, espalhadas por diversos sítios da Internet. No caso em questão, vide, por exemplo, <http://pensador.uol.com.br/frase/MTE0ODM/>, (acessado em 20 de novembro de 2014).

¹² Perceives musical syntax as a phenomenal property of the music.

percepção do que lhes parece correto ou errado musicalmente — diferentemente de uma pessoa com formação musical, que poderia valer-se dos mesmos adjetivos para relatar sobre a transgressão de uma regra compositiva, por exemplo. Concordo com Kivy que não se deve negar essa habilidade perceptual aos leigos, “porque ouvir a gramática da música é para a maioria das pessoas, exceto para os *experts*, simplesmente a audição fenomênica do errôneo e do correto que qualquer membro da nossa cultura musical pode ouvir” (Kivy, 1980, p. 114)¹³. A compreensão fenomênica, portanto, prescinde de conhecimentos técnicos, ocorre no momento da escuta experiencial da música, durante o qual os elementos componentes da estrutura da obra são discriminados e organizados. Essa organização provém da habilidade humana de relacionar eventos sonoros de uma forma que faz sentido. E daí advém a sensação de estranhamento, do errôneo, mencionado por Kivy, percebida justamente quando o auditor não consegue construir a lógica e apreender uma coerência a partir dos objetos musicais apresentados.

A compreensão intelectual ou analítica se dá em um tempo diferido, geralmente pela análise da partitura. Todavia, pode também acontecer durante a escuta, desde que o ouvinte possua o conhecimento técnico e, talvez, o treino necessário. Esse tipo de compreensão demanda o reconhecimento das partes e de componentes estruturais, por exemplo, motivos, temas, cadências, entre outros, e também o entendimento do modo como são articulados na composição. A compreensão intelectual exige ainda conhecimento histórico e conceitual da música, pois existem obras nas quais os parâmetros sonoros apresentados almejam o desenvolvimento não de alturas, mas de outras possibilidades acústicas, como timbre ou textura, por exemplo. O modelo intelectual “pressupõe uma espécie de consciência reflexiva do ouvinte a respeito dos atributos formais da música, bem como de seus mecanismos de articulação. A compreensão analítica é proposicional (há o exame daquilo que é proposto), enquanto que a experiencial é processual (é sentida no desenrolar dos eventos)” (Corrêa, 2013, p. 92).

Há aspectos, no entanto, que acredito não serem possíveis de compreensão durante a escuta. O uso, pelos compositores, de relações de simetria é um desses casos, pois somente em um nível muito básico, como o reconhecimento de uma forma A-B-A, pode ocorrer no ato da audição musical. Contudo, a compreensão de que determinada sequência trata-se de uma série simétrica, como utilizada por Webern, provavelmente é acessível somente por meio da análise. Algumas

¹³ For to hear the grammar of music is, for most but the “experts,” to hear just that “phenomenal” rightness and wrongness which any member of our musical culture can hear.

formas de composição, como aquelas baseadas em procedimentos imitativos, podem até prescindir da escuta, pois é possível compreender a arquitetura composicional de uma fuga, por exemplo, somente pela análise, sem mesmo valer-se de uma audição interna, apenas discriminando suas estruturas gerativas e a maneira como foram organizadas no discurso composicional.

Os dois tipos de compreensão até aqui comentados não são exclusivos ou excludentes. A falta de conhecimento técnico musical não impede a compreensão da música. Porém pode facilitar e adicionar camadas de entendimento, pois vai além das sensações imediatas, incorporando dimensões reflexivas. Não obstante, existem posições mais ou menos radicais em relação a esse assunto. Jerrold Levinson, por exemplo, entende que “apreensão intelectual e consciência da forma global somente podem contribuir em um grau muito pequeno para a compreensão musical, mas não de uma forma significativa” (Levinson, como citado em Renero 2009, p. 24)¹⁴. Mark Debellis (1995), por sua vez, entende que a instância analítica é quem viabiliza a compreensão musical integral, já que ouvintes não iniciados musicalmente não conseguem acompanhar uma obra musical nos aspectos de seu desenvolvimento e de sua estrutura fundamental (cf. Renero, 2009, p. 26). A diferenciação entre dois tipos básicos de compreensão musical também foi realizada por Meyer ao distinguir entre “compreender a estrutura musical e os processos apresentados à mente do ouvinte, por um lado, e compreender ou descobrir o repertório de materiais tonais e as regras para sua manipulação sob as quais a composição foi baseada” (Meyer, 1994, p. 267)¹⁵. Nicholas Cook (1990) usa as expressões “escuta musical” e “escuta musicológica” para diferenciar as abordagens fenomênica e analítica possíveis de concorrerem na apreciação musical de leigos e iniciados. Scruton (1997, p. 212) propõe a divisão entre o que chama de “ordem musical” e “ordem intelectual da música, aproximando-se, assim, respectivamente, das perspectivas fenomênicas e analíticas.

Concluo essa seção reafirmando que em quaisquer dos casos acima mencionados a compreensão exige uma atividade organizacional que envolve a discriminação e a ordenação de elementos de um modo coerente. Esse processo resulta da habilidade cognitiva em “relacionar as partes constituintes entre si de maneira inteligível e

¹⁴ Intellectual apprehension and awareness of global form can only contribute to musical understanding to a relatively minor degree, not in any significant way.

¹⁵ Understanding the musical structure and process presented to the listener’s mind, on the one hand, and understanding, or discovering, the repertory of tonal materials and the rules for their manipulation upon which the composition was based.

significativa” (Meyer, 1956, p. 157)¹⁶, o que, conseqüentemente, implica a simbiose entre compreensão e significação.

Significação em Música

Certamente, a literatura que trata do estudo do significado em música foi e é fortemente influenciada pelo trabalho pioneiro de Leonard Meyer (1956). Como se trata de uma obra muito conhecida, não penso ser necessário realizar aqui uma explanação detalhada da mesma. Apresento, no entanto, de modo sumário, o que acredito ser uma síntese dessa proposição¹⁷. Para Meyer, significação em música implica em um processo de criação e inibição de expectativas. Justamente pela importância do deslocamento do foco da argumentação sobre significado para o *processo* perceptual, que é acionado de forma ativa pelo ouvinte, prefiro usar o termo “significação” (no lugar de “significado”) na tradução das ideias de Meyer. O hábito de ouvir música gera familiaridade com diferentes gêneros e estilos. Essa familiaridade induz o ouvinte a esperar por prováveis desenvolvimentos e desfechos do fluxo musical. Se o processo ocorre da maneira aguardada, há pouca significação. Do contrário, “quando nossas respostas habituais esperadas são retardadas ou bloqueadas—quando o curso normal dos eventos estilístico-mentais é perturbado por alguma forma de desvio” (Meyer, 1994, p. 10)¹⁸, ocorre a significação musical. Essa hipótese fundamenta-se na psicologia da forma, Gestalt, e compreende um mecanismo implícito e particular da obra musical de engendramentos e inibições de expectativas.

Anteriormente a Meyer, a filósofa Susanne Langer havia proposto a tese do isomorfismo estrutural para a explicação da emoção em música. Isomorfismo, em sua visão, refere-se a semelhanças formais entre estruturas musicais, como ritmo e melodia, e a forma de outros objetos cognitivos. De modo a explicar as possibilidades expressivas da música, Langer entende que a forma de um evento musical pode ser isomórfica a algo não musical. Esse objeto isomórfico não musical pode ser uma estória, um passo de dança, ou uma experiência emocional (cf. Tan et al., 2010). Langer foi uma das fontes do trabalho de Meyer. Por seu turno, outros autores que desenvolveram estudos sobre significado em música parecem focar principalmente em aspec-

¹⁶ To relate the constituent parts of the stimulus or series of stimulus to one another in an intelligible and meaningful way.

¹⁷ Para uma descrição mais detida do assunto ver Corrêa, 2014, Capítulo 6. Para um apanhado crítico sobre as ideias de Meyer ver Stephen Davies, 1994, especialmente Capítulo I, no qual são discutidas e rebatidas as proposições de Meyer e Derek Cook com respeito à significação em música.

¹⁸ When our expectant habit responses are delayed or blocked – when the normal course of stylistic-mental events is disturbed by some form of deviation.

tos referencias, isto é, nas informações intertextuais a serem extraídas da música. Davies (1994), por exemplo, elenca cinco tipos de significados¹⁹:

1. Natural, significado involuntário;
2. Uso intencional da significância natural (*natural significance*);
3. Sistematizado, uso intencional de elementos naturais;
4. Intencional, estipulação arbitrária de significado autossuficiente (*stand-alone*);
5. Significado arbitrário gerado no interior de um sistema de símbolos.

De modo sintético, o significado do tipo natural dá-se, por exemplo, quando observamos as nuvens negras e inferimos que haverá chuva, ou interpretarmos fumaça como indicativo de fogo. Um exemplo do significado do tipo 5 é a linguagem, com seu sistema convencional de símbolos e semânticas. Depreende-se daí a especulação da existência de significados naturais e arbitrários, que podem ser ou não sistematizados, e o uso destes pode se dar de forma intencional ou involuntária. Davies não fornece exemplos musicais para toda a sua tipologia, mas concentra-se em demonstrar como os compositores têm se valido, sobretudo, do tipo 4 da lista. O uso de citações como a *Marseillaise* ao lado do Hino Russo na *Abertura 1812* de Tchaikovsky, o uso de instrumentos com intuito de promover associações com contextos específicos, como a trompa associada à caça, a caixa-clara indicando um contexto militar, são exemplos desse tipo de significado. Davies entende como natural o caráter expressivo de temas e *Leitmotif*. Assim, um *Leitmotif* para representar bravura terá caráter distinto de outro representando romance. Esse procedimento é considerado no âmbito da segunda categoria, pois envolve o uso intencional de um significado natural. Com essa tipologia Davies não se fixa nos significados iminentemente fenomênicos ou psicológicos, mas concentra-se em discorrer sobre a inferência de significados analíticos, pois a extração destes significados demanda do ouvinte uma gama de conhecimentos exteriores à natureza da própria obra. É necessário conhecer o hino *God Save the King* para poder identificá-lo e compreender a citação deste feita por Beethoven em seu Op. 91 *Wellingtons Sieg* (*A Vitória de Wellington*, também conhecido por *Sinfonia da Batalha*) em comemoração à vitória do Duque de Wellington, que derrotou Joseph Bonaparte, na Espanha, em 1813. Se o ouvinte não conhecer o hino, não irá identificá-lo e,

¹⁹ Davies vale-se dos dois termos “meaning” e “significance”, aqui traduzidos respectivamente como significado e significância. Não é claro a diferenciação feita pelo autor entre esses termos, que parece usá-los como sinônimos. Na passagem em questão, ele propõe a tipologia para o significado, porém, para o tipo 2 ele escreve significância. De modo geral, entendo que o significado refere-se mais diretamente ao sentido, à acepção, enquanto significância aponta para a relevância, importância.

consequentemente, não irá extrair a intenção almejada com o uso deste elemento na obra. Nesta mesma peça pode causar surpresa aos ouvintes o reconhecimento da melodia *For He's a Jolly Good Fellow* (*Pois ele é um bom companheiro*), se estes desconhecerem que esta, de fato, trata-se de uma paródia da antiga melodia francesa *Marlbrough s'en va-t-en guerre* (*Marlbrough saiu para a guerra*). De posse dessas informações fica esclarecido o uso das citações feitas por Beethoven no contexto de uma obra intentando representar as tropas rivais da batalha.

Candace Brower (2000) propõe uma interessante junção das teorias de Howard Margolis—em *Patterns, Thinking, and Cognition: A Theory of Judgment* (1987)—e de Mark Johnson—em *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* (1987)—como fundamentações para a edificação de uma proposição cognitiva da significação musical. Da teoria de Margolis, Brower vale-se da noção de correspondência como princípio do processo cognitivo. Neste modelo, quando estímulos variados são percebidos, estes são confrontados com os padrões já armazenados no cérebro, de modo a verificar a correspondência entre estes padrões. Johnson fornece o arcabouço teórico do significado incorporado. Segundo ele, os padrões mais básicos formadores da estrutura do pensamento derivam da experiência imediata dos nossos próprios corpos. A partir dessa base, Brower sugere que muitas das convenções tonais estão também fundamentadas em experiências corpóreas (cf. 2000, p. 325) que formam os padrões armazenados na memória, que, por sua vez, serão objetos da tarefa de mapeamento na busca por correspondência entre estes padrões e os envolvidos na escuta da música. Esse processo conduziria então à significação musical. Ela sugere a existência de três tipos distintos de padrões armazenados, que são mapeados com os padrões percebidos durante a escuta de uma obra musical:

1. padrões intra-opus: padrões específicos da própria música;
2. esquemas musicais: padrões abstraídos de convenções musicais;
3. esquemas imagéticos: padrões abstraídos da experiência corpórea.

A percepção musical congrega os três tipos de padrões, e a possibilidade de um domínio cruzado de conexões, ou um transdomínio cognitivo, viabilizaria a junção do mapeamento corpóreo de estímulos sonoros com os mapeamentos do âmbito particular dos domínios musicais, conduzindo a uma significação metafórica. Com essas premissas Brower sugere que “o entendimento de como as convenções tonais refletem as experiências incorporadas pode nos dar *insights* em

novos significados metafóricos de uma obra musical” (Brower, 2000, p. 325)²⁰.

Brower dedica muitas páginas exemplificando como as convenções tonais refletem as metáforas corpóreas. Não é o caso agora de mencionar todas estas. Todavia, à guisa de ilustração do pensamento da autora, considere-se o caso de uma melodia, como mostrada na *Figura 1*. Dizemos que determinada passagem melódica caminha por graus conjuntos ou por saltos. Com isso, as experiências do ato de andar ou de saltar estariam presentes. Ao mesmo tempo, o percurso melódico de um momento inicial e seu desfecho cadencial permite os esquemas metafóricos de saída e chegada ao objetivo (origem–percurso–objetivo)—o mesmo se aplica a uma progressão harmônica. Na *Figura 1*, *Pas De Deux* do Ballet *Quebra Nozes* de Tchaikovsky, os esquemas percurso, verticalidade, origem e objetivo, movimento, ciclo e contenção (*container*), encontram correspondência na escala descendente da melodia do violoncelo. Os pontos de saída e chegada delimitam o âmbito desse percurso e engendram as metáforas musicais de espaço, tempo, força, movimento. Depois de estabelecidos, esses limiares, ou periferias, permitem ser contraídos ou estendidos. A metáfora de expansão é exemplificada na *Figura 2*, na qual o limiar da melodia escalar é sentido como sendo expandido para o registro mais grave do espectro sonoro. Nessa passagem os marcos limiares anteriormente estabelecidos pelos pontos de saída e chegada da melodia (escala descendente) são ouvidos como conduzidos, ou forçados a alargarem-se pelo movimento descendente dos instrumentos graves—trombone, tuba, violoncelo e contrabaixo.

Figura 1: Tchaikovsky, *The Nutcracker*, *Pas De Deux*, comp. 1- 13, partes das Cordas.

²⁰ Understanding how tonal convention reflects bodily experience can give us insight into the novel metaphorical meanings of a musical work.



Figura 2: Tchaikovsky, *The Nutcracker, Pas De Deux*, comp. 41- 43.
Expansão do âmbito sonoro conduzindo a percepção de extensão dos limiars do esquema contençaõ.

A Figura 3 é extraída do artigo de Brower e exemplifica a possibilidade de ler os esquemas corpóreos de contençaõ, aninhamento (*nesting*) e centro e periferia, a partir da convençaõ musical do ciclo de quintas (cf. Brower, 2000, p. 349).

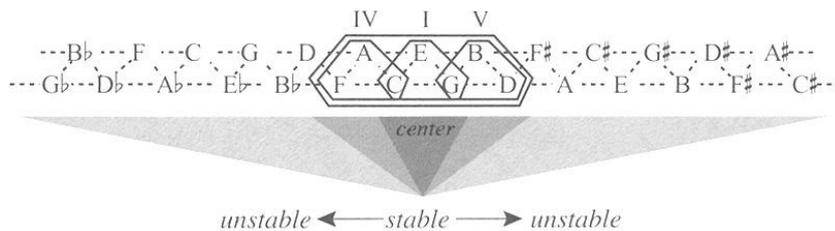


Figura 3: Construçaõ metafórica dos esquemas de contençaõ e aninhamento a partir da convençaõ teórica do ciclo de quintas.

Na Figura 3, existe a disposiçaõ linear de dois ciclos de quintas sobrepostos. Tomando-se a nota *Dó* como centro, haveria maior instabilidade harmônica nas suas periferias, o que demonstra como a metáfora centro-periferia poderia ser lida dentro de uma convençaõ musical. Do mesmo modo, está presente o esquema de contençaõ, pois as notas, intervalos, tríades, graus, entre outros elementos, são lidos como contidos neste esquema. Similarmente, as tríades indicadas *Fá-Lá-Dó*, *Dó-Mi-Sol*, e *Sol-Si-Ré* estão abrigadas (ou aninhadas) no interior de um sistema maior, justamente o ciclo de quintas. A autora propõe também ler os esquemas de equilíbrio, estabilidade e instabilidade como resultantes do poder de atraçaõ para o centro do sistema.

Justamente a possibilidade da ocorrência de cruzamentos entre domínios corpóreos, conceituais, intramusicais, entre outros, durante o processo de mapeamento e correspondência de padrões, me parece uma sugestão profícua, pois retira o caráter unilateral contido nas propostas de outros autores. Assim, o processo de significaçãõ engloba as características das estruturas sonoras postas em relaçaõ na obra musical que, por sua vez, são percebidas e correspondidas com os padrões cognitivos armazenados na memória, padrões estes resultantes da experiênciã corpórea.

Note-se que para Johnson, o aprendizado corpóreo é pré-conceitual, ou seja, o processo cognitivo tem seu ponto de partida na experiência corpórea, pois é necessariamente vivenciado no corpo antes de ser transferido metafóricamente e, finalmente, apreendido intelectualmente. Por exemplo, os conceitos de equilíbrio e de alcance, bem como as sensações térmicas, são necessariamente percebidos primeiramente no corpo, para depois virem a formar os respectivos conceitos aos quais fazem referência. Já escalas e harmonias são abstrações teóricas e podem ser aprendidas na teoria antes de serem vivenciadas experimentalmente. Podemos, sim, vivenciar corporalmente um intervalo de oitava, sem saber tecnicamente do que se trata um intervalo em distância de 12 semitons, o que incidiria nos esquemas de distância de Johnson, permitindo falar em alcance, acima e abaixo, perto e longe, por exemplo. Todavia, não é condição *sine qua non* a experiência corpórea para a formação cognitiva do conceito de escala. A escala pode ser aprendida intelectualmente sem que a pessoa saiba ao menos cantá-la. No entanto, ao congregarmos os padrões corpóreos com os conhecimentos conceituais, convencionais, resultantes do processamento analítico de informações, abriríamos a possibilidade para a integração das esferas cognitivas por meio da “migração” das metáforas construídas nesses diferentes domínios. Entendo este aspecto como uma união possível entre os tipos de compreensão musical fenomênica e intelectual de modo a explorar outra vertente para a significação musical, mas que carece ainda de mais experimentações por parte dos estudiosos do campo da cognição musical.

Cognitivismo

Lakoff e Johnson, no curso de suas pesquisas, notaram como sendo uma característica genérica de inúmeros contextos culturais as metáforas “feliz é para cima” e “triste é para baixo”. Esse aspecto sugeriu-lhes tratar-se de metáforas incorporadas e universais²¹. Similarmente, o repertório musical está repleto de exemplos de peças tristes em tonalidade menor, e vice-versa. Como se explica essa percepção de tristeza? Retornando ao início deste texto, Peter Kivy discute duas proposições que intentam compreender esse fenômeno perceptual: emotivismo e cognitivismo. Logicamente, estas teses não se aplicam somente à percepção de tristeza, mas a todos os tipos de sentimentos despertados pela música. No emotivismo a explicação sugerida é que

²¹ Como citado por Brower (2000): Lakoff and Johnson (1980) have noted the cross-cultural pervasiveness of the generic metaphors HAPPY IS UP and SAD IS DOWN, suggesting that these metaphors are both embodied and universal. (p. 374)

“a música é triste, em virtude de excitar tristeza nos ouvintes”. No cognitivismo, “a música é triste, em virtude de possuir tristeza como qualidade que nós podemos ouvir na música, não que nós a sentimos em nós mesmos” (Kivy, 1989, p. 154)²². Em seu entendimento, a música não tem a propriedade de induzir a emoções, porque se trata de uma coisa desprovida da capacidade de sentir, e somente aquilo com capacidade de sentir pode exprimir e incitar sentimentos.

O que Kivy denomina como teoria emotivista é também chamada de teoria da excitação (*arousal theory*). Excitação não deve ser tomada na sua acepção sexual (geralmente, um dos sentidos imediatos comportado na língua portuguesa), mas sim como um estado fisiológico e psicológico de atenção, de estar consciente e pronto para reagir aos estímulos. Excitação, neste sentido, é o contrário de letargia e indica o grau de intensidade da motivação para responder ou agir aos estímulos percebidos. Por conta disso, ouvintes conscientes seriam afetados pelas invocações provenientes da música e movidos a sentirem aqueles sentimentos. Davies enfatiza que essa teoria possui um aspecto condicional: “a obra musical é triste, apenas se ela move seus ouvintes à tristeza” (Davies, 1994, p. 185)²³. Ao explicar sobre esta teoria, Davies oferece um exemplo bem ilustrativo de seus fundamentos. As cores, por exemplo, são propriedades dos objetos e são percebidas como tais em função dos respectivos comprimentos de onda que refletem. Por conta disso, todos aqueles que enxerguem irão perceber que a grama é verde, já que deixa refletir o mesmo comprimento de onda para todas as pessoas. Portanto, a cor verde é um atributo do objeto grama. Há objetos, por sua vez, que podem causar repulsa, asco ou mesmo inebriar certas pessoas. O exemplo oferecido por Davies é o óleo de linhaça, que pode causar vômito a alguns ou alucinação, a outros. No entanto, a reação causada pelo óleo de linhaça não é uma propriedade do próprio óleo, mas está nas pessoas que manifestam distintas respostas ao mesmo estímulo. Diferentemente da cor, a reação provocada pelo óleo não é unívoca, justamente por depender do sujeito, e não de uma qualidade intrínseca do objeto. No âmbito do emotivismo, percebemos, então, a cor verde da grama como atributo da própria grama; todavia, a recíproca não é verdadeira, no caso do óleo. Por sua vez, o caso da percepção da música, por encontrar-se na dependência de reações subjetivas, não poderia ser considerado como semelhante ao caso da percepção das cores. Já que a tristeza é produto de uma reação particular à

²² Music is sad in virtue of arousing sadness in listeners (what I call musical emotivism), or the view that music is sad in virtue of possessing sadness as a quality that we can hear in the music, not that we feel in ourselves (what I call musical cognitivism).

²³ A musical work is sad just if it moves its listeners to sadness.

música, não pode ser considerada como atributo da música em si. Corrobora essa afirmação o fato de que os ouvintes manifestam reações distintas à mesma obra musical. Esse fato é a base da crítica de Kivy ao emotivismo, que, por conseguinte, adota a explicação cognitivista para responder à pergunta: por que a música é triste?

O cognitivismo lida com semelhanças, com similaridades, com recordações. Por essa vertente a música será percebida como triste, se ela assemelhar-se, lembrar ou se parecer com uma pessoa triste, do mesmo modo que as feições do cão São Bernardo são identificadas como tristes por recordarem uma face humana triste. Deve ser observado que emotivismo e cognitivismo não são excludentes. Estas teorias admitem o mesmo fato, ou seja, de que os ouvintes se emocionam ao ouvir música; no entanto, propõem diferentes princípios para explicar o porquê de os ouvintes reagirem como reagem. Neste sentido, a visão cognitivista não nega a emoção sentida pela audiência na apreciação do *Pas De Deux* do Balé *Quebra Nozes* de Tchaikovsky; no entanto, rejeita a possibilidade de esta peça induzir a audiência à melancolia (o caráter predominante dessa obra).

Kivy gastou muitas páginas (e livros) justificando sua escolha pela teoria cognitivista, porém essa justificativa é levada a cabo refutando a teoria da excitação, ou seja, apontando algumas inconsistências do emotivismo, sem oferecer qualquer explicação dos motivos pelos quais o cognitivismo estaria correto. Um de seus argumentos é que se a música de fato induzisse os ouvintes a estados de tristeza ou ódio, ninguém, por livre vontade, iria assistir os concertos desse repertório, pois ninguém quer ficar triste ou movido pelo ódio, isso seria uma contradição. Portanto, os ouvintes não rejeitam músicas que causam emoções desprazerosas, porque eles não as sentem de fato. Muitos dos críticos das ideias de Kivy, como Colin Radford, por exemplo, rebateram esse argumento levantando o seguinte ponto: se é uma contradição escolher ouvir músicas que causam emoções desprazerosas, então também dever-se-ia considerar como paradoxal a opção da audiência pelos filmes de horror, de fantasmas, de violência, que provocam terror e medo. No entanto, as pessoas deliberadamente escolhem assistir a esses filmes. Outro argumento de Kivy em favor do cognitivismo é que os estados emotivos possuem contrapartes físicas. Melancolia e tristeza induzem à perda de apetite, à reclusão; ódio e raiva provocam arroubos intempestivos, gritos, movimentos abruptos e coisas do tipo. Porém, segundo Kivy, as pessoas não se comportam dessa maneira nas salas de concerto ou em frente ao aparelho de som quando ouvem música que, supostamente, suscitaria a tais sentimentos. Esse argumento é rebatido pelo fato de

que as pessoas aprendem a reprimir seus sentimentos de modo a conseguirem viver em sociedade.

O cognitivismo propõe, então, que as emoções percebidas pelos ouvintes advêm do reconhecimento dessas emoções apresentadas na música. Sob meu ponto de vista, existem similaridades entre a forma, o caráter de estruturas, os enredos, ou seja, entre os elementos dinâmicos da música e o comportamento fisiológico humano. Essa proposição parece-me congrega as ideias de incorporação, isomorfismo e cognitivismo de modo a conduzir à compreensão e à significação musical. A seguir, passo a considerar essa conjectura à guisa de conclusão.

Considerações finais

Deparei-me com uma situação inusitada ao aplicar um teste para grupos de não iniciados em música. Tratava-se de um experimento que não possui relação com os assuntos aqui discutidos. O objetivo desse teste era verificar a associação entre música e imagem feita por pessoas sem conhecimento técnico ou qualquer instrução formal em música. Nesse teste, uma imagem era mostrada ao grupo participante e, logo a seguir, três fragmentos musicais. Os participantes tinham, simplesmente, que indicar qual dos três fragmentos ouvidos consideravam mais apropriados para a imagem que haviam visto. Para cada imagem eram oferecidas sempre músicas compostas em três estéticas diferentes, *grosso modo* descritas como: eletroacústica, clássica e popular. Como havia imagens abstratas, minha hipótese era que a maioria dos participantes associaria estas com as músicas eletroacústicas e as imagens figurativas, com as músicas tonais. O que me causou surpresa ao analisar os mais de 200 testes aplicados foi constatar que a escolha das músicas foi feita sem quaisquer tipos de distinção entre as estéticas em que foram compostas; mas antes, os participantes baseavam suas opções na dinâmica que atribuíam à imagem. Desse modo, uma imagem que entendiam como agitada, movimentada, como as mostradas na *Figura 4*, eram associadas ao fragmento musical mais agitado ou ruidoso, independentemente da estética ou da linguagem composicional. Imagens como as mostradas na *Figura 5*, foram interpretadas como calmas, paradas, e foram associadas a músicas com andamento lento, pouca movimentação.

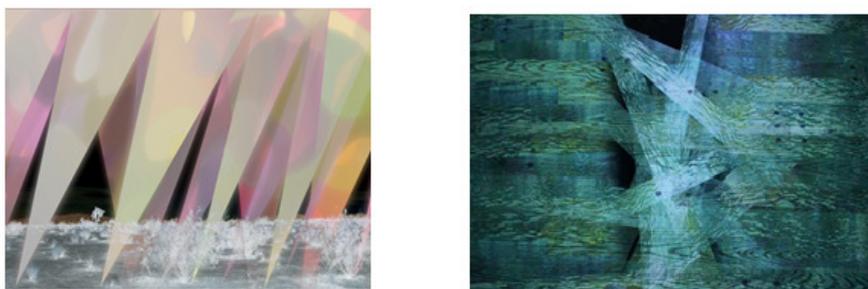


Figura 4: Imagens consideradas como “agitadas” pelos participantes



Figura 5: imagens consideradas como “calmas” pelos participantes

Ao refletir sobre essas constatações, penso também nos apontamentos de Kivy ao afirmar que a música não tem o poder de agir como o causador das emoções ou de que a contraparte física não se faz presente na reação emotiva supostamente disparada pela música, e que a explicação para esse mecanismo é o reconhecimento, ou seja, a cognição, pela audiência, da proposta embutida na música. Todavia, proponho a seguinte indagação: e no caso das pessoas que ainda não possuem a faculdade mais desenvolvida desse conhecimento musical, como as crianças, por exemplo. Trabalhando em teatro, presenciei diversas vezes as crianças manifestando as reações comportamentais que Kivy, corretamente, admite corresponderem às emoções envolvidas. Certa vez, no início de uma peça teatral, ainda com as cortinas fechadas (porém com as luzes já em penumbra), ao tocar uma música de caráter misterioso, sons bem graves, longos, em andamento muito lento, como o chamado estilo *night music* de Béla Bartók, flagrei na plateia algumas crianças se dando as mãos, rostos estampando apreensão, respiração ofegante, e outras coisas do tipo. De onde tiraram o reconhecimento ou reação? Do aprendizado cultural? De experiências e metáforas corpóreas? De isomorfismos com padrões de suas próprias experiências pessoais? Nesta mesma linha de raciocínio, levanto outra indagação: se a música não tem a capacidade de afetar as pessoas, como explicar o transe? Certamente, se poderia arguir que se trata de uma indução ou condicionamento psicológico particular dos adultos. No entanto, e principalmente, como refutar a propriedade indutiva da música quando se têm em mente as canções de acalanto?

Os bebês se põem a dormir, pois são induzidos a um estado de repouso pelas canções. Trata-se, em minha opinião, da contraparte fisiológica para o estímulo sonoro. Contudo, ainda carece de uma explicação de como isso acontece.

Tomando-se em análise as canções de acalanto: por que estas são compostas em andamento lento, articulação majoritariamente em *legato*, frases, semifrases e motivos separados entre si e entoados com pouca intensidade? A resposta é óbvia: porque não é fácil colocar alguém para dormir com sons intensos e agitação. No entanto, prefiro pensar que se trata de um procedimento de acomodação fisiológica. A dinâmica e o caráter da música de acalanto são similares ao comportamento fisiológico do corpo humano em estado de repouso. Batimentos lentos, respiração suave, e assim por diante. Permitiria adiantar-me e propor que muitas das convenções tonais anteriormente consideradas fundamentam-se em metáforas corpóreas, que por sua vez, têm por base isomorfismos corporais (ou comportamentais). Desse modo, abre-se a possibilidade para a associação entre as propostas sugeridas por Brower, Johnson e Langer.

Mesmo Kivy, torna possível essa conjectura, ao admitir que a atribuição de certas qualidades musicais (lutuosas, pesarosas ou rai-vosas) a determinadas passagens musicais resulta da percepção de algum tipo de semelhança ou “afinidade entre a música e o caráter lutuoso ou irado das pessoas, característicos de suas aparências, de seus comportamentos, ou dos sons expressivos que elas proferem” (Kivy, 1989, p. 168)²⁴. Contudo, o que Kivy nega é a explicação desse fato por meio do “modelo de fusão”, também chamado de simpatia. Neste modelo propõe-se a projeção psicológica do sujeito que percebe para o objeto da percepção. Essa transferência, por conseguinte, faz com que as emoções do sujeito sensível acabem por ser consideradas como pertencentes ao objeto não sensível. Nas palavras de Kivy, ao perceber a tristeza nas feições do cão São Bernardo ou no contorno da música, eu sinto a tristeza, que então eu projeto psicologicamente para estes objetos (no caso, o cachorro ou a música), processo que me levará a perceber a tristeza como uma qualidade objetiva dos objetos (Kivy, 1989, p. 169). O problema que se apresenta reside no fato de o cognitivismo depender de conceitos, portanto, é uma etapa posterior da significação musical. Entendo que os comportamentos fisiológicos das pessoas são a base para a realização da projeção psicológica proposta no modelo de fusão, pois se o ouvinte não percebê-los, não poderá projetá-los, e para poder identificá-los é

²⁴ The mournful or angry quality of a musical passage is the result of some perceived affinity between it and the mournful or angry features of people—features of their appearance, or their behavior, or of the expressive sounds they utter.

preciso que possua o conhecimento a respeito dessas qualidades, entendimento este que é construído por meio das metáforas corpóreas sugeridas por Johnson, já que se trata de conhecimentos pré-conceituais, vivenciados no corpo antes do intelecto.

Concordo com Davies (1994) que a associação entre música e movimento não é arbitrária, mas natural. As pessoas dançam, porque o movimento da música convida e motiva à dança, ou a qualquer tipo de movimento (talvez o mesmo se possa dizer do transe). A relação é natural, pois se fundamenta em características fisiológicas humanas. Depois de agirem no âmbito das metáforas corpóreas irão criar os conceitos que, ao fim, serão objeto de reconhecimento como propõe a teoria cognitivista. No plano das significações a música atua como controlador, pois suas estruturas dinâmicas gerenciam as associações e correspondências promovidas pela nossa imaginação.

A correspondência entre padrões musicais e características comportamentais ou fisiológicas foi, inclusive, atestada experimentalmente. Pesquisadores²⁵ demonstraram que os cantores realizam os mesmos padrões fisiológicos, quando solicitados a interpretar caracteres musicais distintos. Por exemplo, quando requisitados a realizarem determinada passagem de modo a representar o sentimento "ódio", todos os cantores participantes do experimento executaram a referida passagem com intensidade forte, articulação bem destacada, ataques bem pronunciados, muitos acentos dinâmicos, diminuição de duração dos valores das notas. Essas são características similares às reações comportamentais de quando a pessoa sente o ódio. O mesmo tipo de correspondência se dá no caso de outras emoções. "Afeto" é interpretado com andamento lento, sem grandes modificações de intensidade, articulação *legato*, sem ataques, e assim por diante. Indicando a similaridade com os estados fisiológicos decorrentes de quando a pessoa sente essa emoção. Estudos como estes explicam também a canção de acalanto anteriormente comentada.

De modo sumário, seria possível (e demonstrável²⁶) admitir que reconhecimento e imaginação atuariam na percepção de emoções na escuta musical. O movimento ou dinâmica musical seria responsável por controlar e induzir as percepções de similaridade e correspondência entre padrões dinâmicos da música e os padrões fisiológicos. O reconhecimento dessas correspondências responderia por uma das partes da construção da significação musical. Neste sentido poder-se-ia aventar uma resposta para a constatação de Johnson para o fato

²⁵ Ver, por exemplo, Juslin & Laukka, 2003; Sundberg, 1982; Gabrielsson & Lindström, 2001.

²⁶ Cf. Cox, Arnie. *Embodying Music: Principles of the Mimetic Hypothesis*. In: *Music Theory Online*, Vol. 17, No. 2, 2011. Disponível em: www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.2/mto.11.17.2.cox.html

universal de movimento ascendente representar alegria e descendente, tristeza, pois se trata de movimentos similares aos comportamentos corporais das pessoas que se encontram nestes estados emotivos. O aprendizado contextual, por sua vez, gerenciaria a outra parte do processo de significação, pois a criação de conceitos promove classificações que fornecem, durante a escuta, o arcabouço intelectual para a compreensão musical. Meyer expõe este último ponto da seguinte maneira: “embora as experiências com os fenômenos possam ser peculiares, o peculiar é quase sempre qualificado por e compreendido em termos de uma classe conceitual. Essa é uma das razões por que compreender e responder a diferentes estilos de música depende do aprendizado” (Meyer, 2001, p. 343)²⁷. E dessa maneira fecha-se o ciclo que vai da percepção à construção da significação em música.

Referências

- Brower, Candace. (2000). A Cognitive Theory of Musical Meaning. In: *Journal of Music Theory*, Vol. 44, No. 2, pp. 323–379.
- Cook, Nicholas. (1990). *Music, Imagination, and Culture*. Oxford: Clarendon Press.
- Corrêa, Antenor Ferreira. (2013). Relações de Conformidade e de implicação em obras brasileiras pós-tonais. In: *Actas del Undécimo Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música. Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM)*, Buenos Aires. (ISBN 978-987-9870-9-4), Vol. I, No. 1, pp.87-95. Disponível em: http://www.sacom.org.ar/actas_eccom/vol_1-1%20_2daPag.html
- Corrêa, Antenor Ferreira. (2014). *Análise Musical como Princípio Composicional*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.
- Davies, Stephen. (1994). *Musical Meaning and Expression*. Ithaca: Cornell University Press.
- Debellis, Mark. (1995). *Music and Conceptualization*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Debellis, Mark. (2005). Conceptual and Nonconceptual Modes of Music Perception. *Postgraduate Journal of Aesthetics*. Vol.2, nº 2, pp. 45-61.
- Deutsch, Diana. (1980). Music Perception. *The Musical Quarterly*, Vol. 66, No. 2, pp. 165-179. Oxford University Press.
- Deutsch, Diana (Ed.). (1982). *The Psychology of Music*. San Diego: Academic Press.
- Deutsch, Diana. (2001). Psychology of Music. In: *Grove Music Online*.

²⁷ But, though experiences of phenomena may be peculiar, the peculiar is almost always qualified by, and comprehended in terms of, a conceptual class. This is one of the reasons why understanding and responding to different styles of music depends on learning.

- Gabrielsson, Alf & Lindström. (2001). The influence of musical structure on emotional expression. In: Juslin, Patrik & Sloboda, John. *Music and Emotion: theory and research*. Oxford: Oxford University Press, pp. 223–248.
- Juslin, Patrik., & Sloboda, John (org.). (2001). *Music and Emotion: theory and research*. Oxford: Oxford University Press.
- Juslin, Patrik., & Laukka, Petri. (2003). Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? In: *Psychological Bulletin*, Vol. 129 (5), pp. 770–814.
- Kivy, Peter. (1989). *Sound Sentiment: an essay on the musical emotions*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kivy, Peter. (1990). *Music Alone: philosophical reflections on the purely musical experience*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kramer, Lawrence. (2002). *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press.
- Levinson, Jerrold. (1997). *Music in the Moment*. Ithaca: Cornell University Press.
- Meyer, Leonard. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Meyer, Leonard. (1973). *Explaining Music – essays and explorations*. California: University of California Press.
- Meyer, Leonard. (1994). *Music, the arts, and ideas*. Chicago: University of Chicago Press.
- Meyer, Leonard. (2001). Music and Emotion: distinctions and uncertainties. In: Juslin, Patrik & Sloboda, John. *Music and Emotion: theory and research*. Oxford: Oxford University Press, pp. 341–360.
- Renero, Adriana. (2009). Experience and Consciousness: enhancing the notion of musical understanding. In: *Crítica, Revista Hispanoamericana de Filosofia*. Vol. 41, No. 121, pp. 23–46.
- Scruton, Roger. (1997). *The Aesthetics of Music*. New York, Oxford University Press.
- Scruton, Roger. (2009). *Understanding Music: philosophy and interpretation*. London: Continuum.
- Sundberg, J. (1982). The perception of singing. In: Deutsch, Diana (Ed.). *The psychology of music*. San Diego: Academic Press, pp. 59–98.
- Tan, Siu-Lan., Pfordresher, Peter., & Harré, Rom. (2010). *Psychology of Music: from sound to significance*. New York: Psychology Press.