

Semântica do entendimento musical: o viés comunicacional

Marcos Nogueira
Prof. Adjunto da Escola de Música - UFRJ
e-mail: mvinicio@centroin.com.br
web: www.marcosnogueira.com

Sumário:

O entendimento musical é uma atividade cognitiva inseparável da experiência da música. Nossa pesquisa pretende detalhar essa questão e investigar a aplicabilidade das teorias cognitivas do sentido num projeto de introdução à *semântica do entendimento musical*. Todo entendimento musical procede da comunicação da *experiência* e é a metáfora que desempenha papel crucial no modo como conceitualizamos nossa experiência e a dispomos comunicativamente. O que fazemos são descrições – que não são percepções – de percepções que assim podem sugerir motivos para a comunicação, sem se tornar comunicação. Assim sendo, a composição musical é crucialmente determinada pela maneira como participamos de sua comunicação, como a tornamos expressiva e como ela faz sentido para nós.

Palavras-Chave: Semântica musical, Composição, Metáfora, Teoria da comunicação.

Podemos apreender o sentido da música somente por meio de um ato de entendimento musical, e não por “atribuição de valor” como o faz a semântica objetivista. E o entendimento musical é, em termos globais, uma atividade cognitiva 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. Mas 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 as palavras de Roger 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. (1999: 235)

Nossa pesquisa pretende 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 (um estudo do movimento em música), no nível de sintaxe musical (um estudo da forma musical) e no nível emocional. Todos os níveis exigem entendimento, que procede da comunicação da *experiência*.

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. Assim sendo, 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, dessa ordem mais puramente icônica do sentido musical podemos nos deslocar para a esfera da sintaxe, e assim aprofundar a nossa experiência da forma em música, em seus diferentes níveis de apreensão. 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 esvaír 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.

Se a experiência do objeto intencional da escuta musical envolve, em nosso sistema conceitual, 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*. Os efeitos emocionais da experiência do objeto musical, que encontramos em certos pensamentos, por incluírem *sentimentos* completariam a teoria da metáfora, segundo o projeto de Paul Ricoeur. Por isso, semântica do entendimento musical aqui proposta depende do estudo das emoções, em razão de os sentimentos completarem a imaginação em sua função esquematizadora. 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 dessas descrições 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 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. O emprego da metáfora em música é, pois, bastante extensivo, abrangendo as três categorias semânticas musicais acima propostas.

Todavia, podemos aceitar a existência de dois tipos de descrições metafóricas em música: as indispensáveis e as gratuitas (puramente retóricas). 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 Stephen 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, em vez 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 é 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. 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.

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. Nas palavras de 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” (1977:28). 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 como, entre outros, as artes – “comunicações” aparentemente imotivadas e espontâneas –, vêm cada vez mais desafiando a pesquisa semântica. Nesse sentido,

se encararmos 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”.

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-conceitual que pode ou não avançar para um nível conceitual.

Niklas Luhmann destacou que como só a mente é capaz de perceber, 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 conceituais e não-conceituais. Desde Kant, há um pensamento sobre arte que diz respeito à comunicação não-conceitual. 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. Desse modo 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”.

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

- Baecker, Dirk, 2003. 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. 9-23.
- Davies, Stephen, 1994. *Musical meaning and expression*. Ithaca: Cornell University Press.
- Luhmann, Niklas, 1994. How can the mind participate in communication? In: Gumbrecht, Hans U. & Pfeiffer, K. Ludwig (ed). *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press. 371-387.
- Ricoeur, Paul, 1977. *The rule of metaphor*. Toronto: University of Toronto Press.
- Scruton, Roger, 1997. *The aesthetics of music*. New York: Oxford University Press.