

Metáforas de Movimento Musical

Marcos Nogueira

Departamento de Composição – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro
mvinicionogueira@gmail.com

Palavras-Chave

Metáfora Conceitual, Sentido Musical, Tempo Musical

RESUMO

O artigo enfoca nossos dispositivos cognitivos mais comuns de espacialização metafórica do *tempo*, que estruturam nosso conceito de *mudança* temporal e que estão na base de nossa produção de sentido musical. A pergunta central é “como poderemos explicar nosso entendimento do movimento que percebemos como música, se na experiência da música estamos diante do intangível, de algo que não nos parece ocupar lugar algum no espaço físico onde ocorrem os movimentos?” A fundamentação teórica da pesquisa é circunscrita à semântica cognitiva e tem como referência principal a *metáfora conceitual*.

I. INTRODUÇÃO

Movimento é atividade vital. Por isso é um dos principais meios pelos quais aprendemos o sentido das coisas. É através do movimento de nossos corpos e dos objetos à nossa volta que o mundo adquire sentido. E movimento é algo sempre circunscrito a um meio ao qual está intrincado; não há movimento sem um espaço. Contudo, como poderemos explicar o nosso entendimento da música e do movimento que percebemos como música, se na experiência da música estamos diante do intangível, do imaterial, se o fenômeno acústico experimentado sensivelmente não nos parece ocupar lugar no espaço físico ao nosso redor? Em nossa experiência comum não percebemos o movimento das ondas sonoras como o de objetos descrevendo trajetórias espaciais. Enfim, a ausência da experiência visual na “cena auditiva”¹ e a tênue fisicidade do fenômeno acústico nos exige um alto poder de abstração para estruturarmos nossa percepção do fluxo sonoro-musical e conceitualizá-lo.

Os recentes avanços das ciências cognitivas vêm tornando cada vez mais consistente a ideia de que quanto mais complexas são nossas experiências com o abstrato, mais ricas serão as maneiras de conceitualizá-las e visualizá-las como provindo de outros domínios de experiência, sobretudo de domínios sensório-motores. Segundo propuseram George Lakoff e Mark Johnson em seu estudo seminal *Metaphors we live by* (1980), o mecanismo cognitivo que faz essa operação é a *metáfora conceitual*. 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 a partir de projeções metafóricas e, provavelmente, nenhuma metáfora pode ser compreendida ou adequadamente representada prescindindo de sua *base experiencial*. Neste artigo pretendo focar nossos dispositivos cognitivos mais comuns de espacialização metafórica do *tempo*, que estruturam nosso conceito de *mudança* temporal e que estão, portanto, na base da nossa produção de sentido musical.

II. TEMPORALIDADE E MOVIMENTO

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, p.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 “a-gora” como sujeito, recaímos em proposições sofisticadas.

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:

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 arasta. (COMTE-SPONVILLE, 2000, p.32)

Em *O ser-tempo* Comte-Sponville 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., p.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 conceituais 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 conceitual. Portanto, o sentido da questão depende de qual sistema conceitual estamos usando para compreendê-la. É essa é, particularmente, uma questão para a semântica cognitiva.

A questão central da experiência de 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 agora, o tempo representacional refere-se a eventos “passados”, tais como o tempo que uma música durou. Todavia, 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”. A reflexão acerca da natureza experiencial do tempo é um valioso contraponto para a investigação dos mecanismos cognitivos – parte do inconsciente cognitivo – que usamos para conceitualizar o tempo musical e para descrevê-lo em nossa experiência.

III. DA NATUREZA DO MOVIMENTO EM MÚSICA

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*. Lakoff e Johnson (1999) 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 consequentes 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; JOHNSON, 1999, p.138)

Por conseguinte, no contexto cognitivo *tempo* é um domínio conceitual 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, é dependente da nossa conceitualização incorporada do tempo em termos de 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, projetar os sentidos que conhecemos de domínios sensório-corporais para a esfera da abstração temporal, e para isso precisamos de *metáforas conceituais*. Como salientam Lakoff e Johnson, 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.

Se o movimento musical deve ser algum tipo de movimento metafórico que ocorre num espaço metafórico, há uma estrutura e uma lógica metafóricas do movimento que dão origem aos sentidos musicais. Partindo dessa teoria, ainda em desenvolvimento, para estudarmos detalhadamente a experiência de movimento em música será necessário esquematizar os modos nos quais experimentamos e conceitualizamos qualquer tipo de movimento no domínio sensório-motor: a) vemos objetos se movendo (outros sentidos, como a audição, participam dessa experiência acrescentando informações importantes, mas nossa percepção de objetos em movimento é principalmente visual); b) movemos nossos corpos e os objetos; e c) sentimos nossos corpos sendo movidos por forças.

Antes, contudo, de estudarmos os três sistemas metafóricos resultantes dessas experiências básicas com o movimento, cumpre observar as estruturas básicas para orientação temporal e duração. A metáfora mais constante 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. Seu *mapeamento*² básico é:

- objetos são *tempos*
- a localização do observador é o *presente*
- o espaço à frente do observador é o *futuro*
- o espaço atrás do observador é o *passado*
- o movimento dos objetos para além do observador é a *passagem de tempo* (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p.142)

São comuns expressões linguísticas como: “temos muito trabalho *pela frente*” ou “os problemas foram deixados *para trás*”. Entretanto, se essa metáfora de orientação de tempo tem, por um lado, um domínio-fonte espacial, por outro nada refere a movimento, propriamente. Numa variação importante dessa metáfora central de orientação temporal 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 assim 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*.

Examinando o primeiro sistema metafórico de espacialização do tempo que entende “tempos” metaforicamente como *objetos movendo-se em direção a um observador estático*, observamos que esse esquema espacial específico inclui: 1)um observador imóvel voltado para uma direção fixa; 2)uma sequência de objetos, movendo-se em direção e para além do observador, da frente para trás; e 3)objetos moventes conceitualizados como tendo frentes e estando “de frente” para sua direção de movimento. Mapeando essa metáfora no domínio da experiência musical (metáfora da *música em movimento*) temos:

domínio-fonte/domínio-alvo

movimento físico/movimento musical

- objetos físicos são *objetos* musicais
- movimentos físicos são *movimentos* de objetos musicais
- velocidade de movimento é *andamento* musical
- a localização do observador é o *presente* dos objetos musicais
- objetos à frente do observador são objetos musicais *futuros*
- objetos atrás do observador são objetos musicais *passados*
- trajetória de movimento físico é *contorno* musical
- interrupção temporária de movimento é *cesura* no contorno musical
- recorrência de movimento na mesma trajetória é *repetição* musical

Quero salientar que nessa metáfora os objetos musicais, como é típico de objetos físicos em movimento, são conceitualizados como algo voltado – de frente – para a sua direção de movimento, nesse caso o ouvinte. Na metáfora da *música em movimento*, portanto, objetos musicais têm “frente” e “costas” metafóricos: objetos futuros estão seguindo um objeto, objetos passados estão sendo seguidos por um objeto, e a localização do observador é o ponto de referência para objetos seguintes e precedentes.

O segundo sistema metafórico de espacialização do tempo musical é baseado no movimento dos nossos corpos no espaço. Aqui o observador não é estático, ao contrário, move-se de uma localização a outra no espaço. É esta estrutura de domínio-fonte que dá origem ao mapeamento no qual objetos musicais são localizações espaciais e o movimento do observador (ouvinte) determina o processo de mudança temporal. Expressões como “em que compasso o clarinete entra?” ou “estamos chegando à codá” originam-se desse sistema metafórico. Proponho o seguinte mapeamento para o que podemos denominar metáfora de *cena musical*:

domínio-fonte/domínio-alvo

espaço físico/espaço musical

- o observador em movimento é o *ouvinte*
- o caminho a ser percorrido é o *fluxo* de objetos musicais
- distância percorrida pelo observador é *quantidade de fluxo* decorrido
- localizações no caminho do observador são *objetos* musicais
- a localização atual do observador é o objeto musical *presente*
- o caminho já percorrido é o fluxo musical *já ouvido*
- o caminho à frente do observador é o fluxo musical *ainda não ouvido*

- trechos do caminho são *seções da forma* musical

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. Cumpre aqui frisar a observação perspicaz que Mark Johnson fez, recentemente, em seu *The meaning of the body*: a experiência da repetição em música, ou seja, a de percorrer um mesmo caminho musical pela segunda vez, embora seja algo que fazemos sempre *em um tempo diferente* “é tão poderosa que pode realmente nos fazer sentir como se estivéssemos experimentando *o mesmo tempo* outra vez” (JOHNSON, 2007, p.251).

Por fim, o terceiro sistema de metáforas a ser focado é o baseado em nossa experiência de movimento físico em que entidades (forças naturais) como o vento, a água, a gravidade nos move de um ponto a outro no espaço. Na presente discussão a força metafórica é a própria música que nos move, enquanto ouvintes, de uma localização-estado para outra. Refiro aqui o movimento dos estados de tensão e distensão que completam o conjunto de recursos perceptivos com os quais estruturaremos nosso entendimento da música. Trata-se, pois, da metáfora de música como *força em movimento* que inclui em seu mapeamento:

domínio-fonte/domínio-alvo

força física/tensão musical

- localizações são *estados emocionais*
- movimento entre localizações é *mudança* de estado emocional
- forças físicas são *causas* de mudanças de estado emocional
- movimento forçado é *causação* de mudança de estado emocional
- intensidade da força é *grau de efeito* musical

Na experiência da música reconhecemos duas formas gerais de causação, quais sejam, o movimento forçado precedido pela força ou acompanhado da força sem a qual não teria ocorrido. Citamos, no primeiro caso, a organização fisiológica recorrente que pode ser percebida como *base experiencial* comum às orientações “dentro-fora” e “acima-abaxo”: a alternância respiratória. A estruturação dessas experiências sensório-motoras assim constituídas envolve, além de separação e diferenciação, também causação, implicando restrição e alternância. É comum, por exemplo, 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 de orientação gravitacional os movimentos descendentes são, normalmente, mais fáceis e nos parecem naturais; isso combinado com metáforas conceituais como “mais é para cima” produz o conceito de que os níveis paramétricos mais

“altos” – sobretudo (porém não apenas) de 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) pode ser observado em diversos aspectos da experiência da “sintaxe musical”: forças inerciais em música estão imediatamente associadas à percepção de proximidade e similaridade de eventos consecutivos, que derivam *continuidade*; a experiência física do magnetismo pode ser metaforizada na conceitualização de centralidade tonal, que envolve, entre outros aspectos, similaridades harmônicas; a experiência de equilíbrio corporal imposta pelo efeito da gravidade sobre nossos corpos pode ser projetada metaforicamente na experiência de expectativa de simetrias e paralelismos na estrutura musical.

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendo que o aprofundamento da pesquisa dos sistemas de metáforas conceituais que estão na base do nosso entendimento de movimento e tempo musicais abre perspectivas reais para a descrição dos processos interpretativo e composicional, uma vez que tornam possível uma aproximação inédita da experiência da forma musical. A expressão musical usa os mesmos recursos sintáticos e semânticos subjacentes a todo sentido. Todavia, a música explora esses recursos de um modo próprio muito especial que suscita sentidos para as coisas que não emergem de outras experiências práticas da vida cotidiana. Tendo em vista os estudos já empreendidos no âmbito da semântica cognitiva contemporânea, creio que uma apreensão mais consistente do movimento vital que experimentamos em música, a partir da teoria da metáfora conceitual e de seus recentes desdobramentos, pode estruturar uma nova teoria do entendimento musical.

NOTAS

1. Conceito desenvolvido por Albert Bregman em seu *Auditory scene analysis* (1999).
2. O termo deve ser aqui entendido como um conjunto sistemático de correspondências entre os elementos constituintes dos domínios fonte e alvo envolvidos numa projeção metafórica. Portanto, conhecer uma metáfora conceitual é conhecer o conjunto de mapeamentos aplicáveis ao parelhamento de domínios em questão.

REFERÊNCIAS

- BREGMAN, Albert S. *Auditory scene analysis: the perceptual organization of sound*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- COMTE-SPONVILLE, André. *O ser-tempo: algumas reflexões sobre o tempo da consciência*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- JOHNSON, Mark. *The meaning of the body: aesthetics of human understanding*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- _____. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.
- PARRET, Herman. *A estética da comunicação: além da pragmática*. Tradução Roberta Pires de Oliveira. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.