

A experiência do som como fundamento da pesquisa semântica em música

MARCOS NOGUEIRA

■ 290

Marcos Nogueira é Doutor em Comunicação e Cultura com tese intitulada “O ato da escuta e a semântica do entendimento musical”, Mestre em Música e Bacharel em Composição. Professor Adjunto do Departamento de Composição e do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, instituição em que desenvolve projeto denominado “A poética da mente musical”. Como pesquisador atua nas subáreas de Composição Musical, Teoria da Música e Educação Musical, tendo se dedicado, nos últimos dez anos, ao viés da pesquisa cognitiva aplicada à música. Desde 1987, atua regularmente como compositor, com participações em festivais e mostras de música de concerto contemporânea.

■ RESUMO

Este artigo propõe um contraponto entre teorias da experiência, aqui entendida como geradora dos modos de consciência que constituem os fundamentos do pensamento e da expressão humana. A partir disso, coloca-se num mesmo plano o poder específico da música para gerar sentidos e a capacidade humana de produzir pensamento. Esse paralelismo só é possível por considerarmos o referencial teórico das ciências cognitivas contemporâneas, a partir do qual a constituição de uma semântica da expressão musical parece plausível.

■ PALAVRAS-CHAVE

Semântica musical, objeto musical, metáfora conceitual, intencionalidade.

■ ABSTRACT

This paper proposes a counterpoint between theories of experience, understood here as the generator of modes of consciousness that constitute the foundations of thinking and human expression. Based on this, the specific power of music to generate meaning is placed in the same level as the human ability of thinking. This parallelism is only possible when the theoretical framework of contemporary cognitive sciences is considered, based on which a semantics of music expression seems plausible.

■ KEYWORDS

Music semantics, musical object, conceptual metaphor, intentionality.

291 ■

A pesquisa por uma semântica cognitiva da experiência musical pressupõe a pergunta inicial pela natureza da experiência do som, por meio da qual experimentamos a música. Em notável exploração da experiência humana do som e de seus produtos, tanto linguísticos quanto musicais, David Burrows voltou-se para a hipótese de que esta experiência originou um modo de consciência único que constituiria o fundamento de todo pensamento, assim como da expressão musical. Em *Sound, speech, and music* (1990), Burrows afirma que a evolução humana teria relação com a maneira como experimentamos o som, porque essa experiência nos livraria das amarras do mundo material, tornando possível o surgimento de modos de pensar, expressar e comunicar humanos: o que distinguiria o ser humano como espécie.

O presente trabalho tem início na discussão do percurso argumentativo de Burrows – que coloca num mesmo plano o poder específico da música para gerar sentidos e a capacidade humana de produzir pensamento – como ponto de partida para a constituição de uma semântica da expressão musical.

A experiência do som e a expressão humana

Segundo Burrows, uma apreciação do modo como experimentamos o som é essencial para entendermos tanto o poder expressivo da música quanto a capacidade humana para pensar e raciocinar. A vida seria, portanto, uma radiação em torno do corpo humano – como um centro – que sofre influência de forças experienciais. Nessa teoria o esquema de centro e periferia, entre um “eu” e um “outro”, manifesta-se em três “campos experienciais” (cf. BURROWS, 1990, p. 5-14) de ação interdependentes:

- o espaço físico (*campo 1*), o mundo material dado aos sentidos – sobretudo à visão –, no qual o corpo humano se encontra e no qual predominam as percepções dos padrões, dos limites, das semelhanças, das proximidades;
- o espaço mental (*campo 2*), os atos da mente também radicada no corpo, mas que toma os produtos do comércio do corpo que sente com o mundo material, para abrir-se à inclusão de passado, futuro e de outros “espaços”, ou seja, aquilo que está neste campo de ação não são dados sensoriais, mas imagens e conceitos, enfim, as substâncias imateriais que constituem as memórias e as expectativas;
- o sentido do *eu* difuso na consciência (*campo 3*), um espaço ilimitado cujo centro está em todos os lugares, o inconsciente sem particularidades.

Visão e audição são, como enfatiza Burrows, os meios cruciais pelos quais o ser humano transmite informação à distância. Ao considerar, entretanto, os contrastes fenomênicos entre as experiências visuais e auditivas, ele adverte que o som é muito menos atado ao domínio material do *campo 1* do que os objetos da visão. Estes últimos têm um sentido de solidez, clareza e objetividade, características notavelmente ausentes na experiência auditiva. Sendo assim, a visão diz mais respeito a coisas e objetos, enquanto a audição é mais interior e se volta mais para processos que para coisas. Burrows adverte que se a visão nos oferece fatos, a audição nos oferece rumores, pois a experiência do som é fundamentalmente equívoca, polivalente e indeterminada. O som, livre de materialidades, consiste em uma emanção em várias direções ao mesmo tempo. Enquanto a percepção simultânea de imagens superpostas é incomum na visão, esse é o papel essencial da audição.

Além disso, se a separação e a distância caracterizam a experiência visual – um processo que envolve uma ação corporal externa –, a experiência sonora é densa e conectada: “ver é como tocar, ouvir é como ser tocado. [...] Vemos o mundo como um nome e o ouvimos como um verbo” (BURROWS, 1990, p. 21, tradução nossa)¹. Enfim, estamos aqui muito próximos das proposições hegelianas acerca de uma “idealidade da música”, à medida que seus “materiais” são, sobretudo, mentais e a experiência do som é mais subjetiva, interna e pessoal que a visão – o que faz da música uma porta de entrada no domínio mental metasensorial (*o campo 2*). Tudo isso contribui profundamente para o nosso sentido de estarmos vivos no mundo; sons temporalizam e vivificam a inércia do mundo inaudível: “o silêncio é uma morte, porque som é movimento e o movimento é um aspecto inalienável da vida” (ibid., p. 22, tradução nossa)². E o pensamento é fundamentalmente uma forma de movimento.

A experiência sonora nos conta que não estamos sós em nossa transitoriedade e contingência. A audição nos dá o primeiro sinal de nossa presença no mundo,

¹ No original: “Seeing is like touching, hearing like being touched [...]. We see the world as a noun and hear it as a verb”.

² No original: “Silence is a death, because sound is movement and movement is an inalienable aspect of life”.

gerando um sentimento de singularidade. Sendo assim, para Burrows o silêncio é menos experimentado como “vazio” do que como uma “presença negativa”. O som de fundo, aquela ubiquidade cotidiana que tratamos com aparente negligência, dá ao mundo uma “textura de microatividade”. Ele constitui

um tipo de protodiscurso cuja mensagem é que não estamos sós, que nosso fluxo de energia é respondido, confirmado, sustentado por outras energias que fluem em nosso entorno, que o mundo é um lugar onde pode ser estabelecido um diálogo de vitalidade. A música, hoje em dia, é usada tanto como objeto da atenção quanto como som de fundo, provendo uma previsível continuidade de animação para aliviar a ansiedade do silêncio, uma ansiedade que tem origem no medo da morte (BURROWS, 1990, p. 23, tradução nossa)³.

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

Aprofundando ainda mais sua análise, Burrows observa que tudo que diz respeito à relação do *sujeito* com o mundo – centro e periferia – pode ser expresso numa *representação vocal*. No caso do grito de dor, por exemplo, a resistência oferecida pela tensão das cordas vocais “substitui” a dor em si, e a compulsão para livrarmos dela assume a forma de pressão de ar contra um bloqueio, como se visássemos a expelir a dor. Contudo, o que de fato é expelido é um sonoro grito: um retrato de sofrimento. Burrows chama atenção para isto que considera uma “música primitiva” sempre disponível “quando decidimos usá-la para representar o encontro entre algo que parece se relacionar com nosso bem-estar e os nossos recursos de resistência vital para cuidar dele” (ibid., p. 31-32, tradução nossa)⁴. Essa “música pré-verbal” de sentimento é uma propensão oculta constante na fala e pode ser entendida mesmo por aqueles que não dominam o idioma ora empregado ou por quem ainda não o domina completamente – como é o caso de crianças com poucos anos de idade. Enfim, instintivamente submetemos a expressão vocal a uma musicalidade que se revela, sobretudo, na ondulação da melodia da fala, nas variações de intensidade e timbre dos fonemas vocalizados e no ritmo gerador dessa performance.

Em sua *Semiótica da canção* (1994), Luiz Tatit ressalta que os estudos linguísticos e semióticos sempre se dedicaram ao chamado “pensamento abstrato”. Mas

³ No original: “[...] a kind of protodiscourse whose message is that we are not alone, that our flow of energy is answered, confirmed, sustained by other energies flowing around us, that the world is a place where a dialogue of vitality can be established. Music nowadays is used at least as much for background as for foreground, providing predictable continuity of animation to alleviate the anxiety of silence, an anxiety that has its roots in the fear of death”.

⁴ No original: “[...] when we choose to use it for representing the encounter between anything that seems to bear on our well-being and our resources of vital resiliency for dealing with it”.

para ele há importantes estudos sobre a sonoridade da fala – que enfocam os fenômenos sonoros como traços paralinguísticos e tratam do ritmo, do acento e, sobretudo, da entonação –, que as teorias da língua tradicionalmente tenderam a desprezar. Embora tais trabalhos sejam bastante sugestivos quanto ao papel das modulações contínuas na configuração do sentido, para Tatit os fenômenos sonoros podem enfatizar e até mesmo suplantam a função intelectual da linguagem, mas nunca são empregados como meio eficaz de fixação e perpetuação do discurso do ponto de vista fônico: “isso, aliás, nem convém, já que o maior índice de eficácia de transmissão do conteúdo de um texto está exatamente na possibilidade de fazer economia de seu plano da expressão tão logo se complete a comunicação” (TATIT, 1994, p. 235). Ou seja, a fixação dos conteúdos abstratos não depende da conservação do som – sua expressão, em termos hjelmslevianos⁵.

Entretanto, recentemente a linguística cognitiva tem aproximado a experiência do discurso verbal da experiência musical, afirmando que a unidade primária da linguagem falada não é a frase ou a oração, que são unidades mais tipográficas. Em *Discourse, consciousness, and time* (1994), Wallace Chafe demonstrou que a unidade da fala seria uma *unidade de entonação*, uma espécie de contorno melódico vocal internamente delimitado por cesuras específicas – interrupções da vocalização provocadas por alguma restrição fisiológica. A identificação de unidades de entonação coerentes pode envolver algum ou uma convergência dos seguintes traços: mudanças de altura sonora, alongamentos e encurtamentos de sílabas ou palavras, mudanças de intensidade sonora, interrupções da vocalização com silêncios, variações tímbricas da voz ou ruídos diversos. O papel funcional dessas unidades na produção e na compreensão do “sentido linguístico” – pretendo reclamar outros tipos de sentido no presente trabalho – tira da estrutura gramatical o estatuto de suporte da linguagem, atribuindo-o a algo que se equivale, portanto, à expressividade musical.

Burrows sugeriu que a iniciativa mais distintiva da espécie humana é a sua “sólida colonização” do território do som, linguística e musicalmente. O mundo do conceito e do pensamento (*o campo 2*) teria somente se tornado possível devido à natureza sonora da fala⁶. A experiência sonora na forma de palavras faladas rejeita a restrição do horizonte do “aqui e agora” para incluir também passado e futuro, uma vez que o som da fala tem notável poder de fazer o ausente fortemente presente. A

⁵ O modelo semiológico do linguista dinamarquês Louis Hjelmslev (cf. HJELMSLEV, 1991) é um desenvolvimento da teoria bilateral de Saussure. Saussure entendeu um signo como constituído de dois lados, significante e significado, assim como também distinguiu forma de substância. Hjelmslev renomeou significante e significado como, respectivamente, “plano da expressão” e “plano do conteúdo”, cada um dos quais considerado em dois estratos (forma e substância), dando lugar ao quadrinômio: “substância da expressão”, “forma da expressão”, “substância do conteúdo” e “forma do conteúdo”. Na análise de Hjelmslev, um signo é uma função entre duas formas, a forma do conteúdo (a organização formal dos significados) e a forma da expressão (o modo como se pronuncia uma forma gráfica ou se escreve uma forma fônica). Contudo, toda função signíca é também manifestada por duas substâncias: a substância do conteúdo e a substância da expressão. A substância do conteúdo é a manifestação psicológica e conceitual do signo. A substância da expressão é a substância material na qual o signo é manifestado. Esta substância pode ser um som, como nas línguas mais conhecidas, mas pode ser qualquer suporte material como, por exemplo, gestos manuais ou quaisquer simbologias.

⁶ Em seu *O nascimento da tragédia*, Nietzsche já propunha que a “canção popular”, introduzida na literatura por Arquiloco, se nos apresenta como espelho musical do mundo, como melodia primordial agora à procura de uma aparência onírica simultânea que vai se exprimir na poesia. Dessa forma, a linguagem imita a música. A palavra, a imagem, o conceito buscam agora uma expressão análoga à música, sofrendo o poder desta. A poesia do lírico não exprime nada que já não se encontre na sua música incitadora, e por isso torna-se impossível, com a linguagem, alcançar por completo o simbolismo universal da música (cf. NIETZSCHE, 1992). Se entendermos essa “canção popular” menos como expressão musical que como *pathos*, origem da voz e do canto, estaremos também próximos de Rousseau.

abstração e a generalização podem ser características de símbolos dirigidos a qualquer um dos sentidos, mas os símbolos formados no som podem ser utilizados com mais fluidez. Ou seja, geralmente podemos articular e perceber mudanças de estado no meio sonoro mais rapidamente do que o fazemos em relação aos padrões de luz: “as experiências de pensar e ouvir têm mais em comum do que as de pensar e ver” (BURROWS, 1990, p. 54, tradução nossa)⁷. Talvez seja o distanciamento combinado do campo linguístico e do mundo dos objetos que permita à música um “acesso direto” ao inconsciente (*o campo 3*).

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

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

“Corpo” pode referir, ao menos, a três coisas: (a) todo corpo material que participa na produção de som; (b) planetas e estrelas, à medida que são um paradigma para o movimento de todos os corpos e dão forma à “harmonia das esferas”; e (c) o

⁷ No original: “The experiences of thinking and hearing have more in common than do those of thinking and seeing”.

corpo humano enquanto participante no processo musical ou na produção do fenômeno sônico⁸:

se se quer produzir um som necessita-se de várias coisas, isto é, de vários corpos. Aristóteles sintetiza uma antiga noção (pitagórica) quando afirma que para produzir som é necessário um golpe de uma coisa contra outra. [...] Um terceiro corpo que não é sólido é o meio em que ocorre o golpe. Normalmente, é o ar, mas a água poderia ser uma possibilidade, e encontram-se somente dificuldades em um vácuo. [...] Esse mesmo esquema foi também usado para certos corpos em movimento, quais sejam os planetas. [...] a noção de Aristides de movimento corporal seria mal compreendida se nela não se incluísse esse nível mais alto. [...] Se mais do que um instrumento corpóreo desempenha uma função na produção do som, sejam eles corpos inanimados ou “órgãos” de um corpo humano, incluindo os órgãos da voz, então o corpo humano tem um papel particular em música e no seu fundamento material. [...] [A voz humana] é reservada para gênero humano, entretanto, para dar forma à questão do som, para fazer dele um transportador para o logos, uma vez que essa forma pode aparecer tanto como linguagem quanto como música (RIETHMÜLLER, 1994, p. 153-154, tradução nossa)⁹

■ 296

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

⁸ Lembro aqui que em sua transposição da filosofia grega para a cultura latina, Boecius produziu seu *De institutione musica* – um dos volumes de uma série de tratados sobre o *quadriivium* –, obra que influenciou a teoria da música por quase toda a Idade Média. Nele Boecius diz de três tipos de música: a *Musica mundana* (ou cósmica) que provém das formas e dos movimentos das “esferas” e que é sonora, ainda que inaudível; a *Musica humana* que emana de uma combinação inaudível de alma, mente e sentidos corporais humanos; e a *Musica instrumentalis* que é a música realmente sonora, dada ao ouvido.

⁹ No original: “If one wants to produce a sound, one needs various things, that is, various bodies. Aristotle synthesizes an old (Pythagorean) notion when he states that a stroke of one thing against another is necessary to produce sound [...]. A third body that is not solid is posited as the medium through which the striking takes place. This is normally air, but water would also be a possibility, and difficulties are only encountered in a vacuum. [...]. This same scheme was also used for certain bodies in motion, namely the planets. The goal of Aristides's music theory, the harmony of the world, is found in his third book, and his notion of body-motion in the matter of music would be misunderstood if one did not include it in this higher level. [...]. If more than one solid-bodied instrument plays a role in producing sound, whether these are lifeless bodies or instead parts, appendages, and “organs” of a living human body, including the organs of the voice, then the human body plays a particular role in music and its material foundation. [...]. [The human voice] is reserved for mankind, however, to give form to the matter of sound, to make it a carrier for logos, whereby this form can appear as either language or as music”.

Um esforço de aproximação da “superfície musical”, visando à descrição cognitiva da experiência da música, deve voltar-se, num primeiro momento, para a coisa a partir da qual, no ato da escuta, constituímos o seu *objeto*. A discutida “idealidade da música”, com seus “materiais” essencialmente mentais (porta de entrada especial para o *campo 2* de Burrows), tanto quanto o alto grau de subjetividade intrínseca a toda experiência do som, deve nos levar às perguntas sobre onde se encontra o objeto musical que nos proporciona a sua experiência, e sobre como o constituímos imaginativamente.

A condição do objeto musical e seu sentido

A análise musical, enquanto disciplina moderna, espelhou-se, desde o seu advento, na separação cartesiana operada sempre que pensamos a obra musical como um objeto específico do “mundo externo” e, portanto, distinto de nós enquanto sujeitos da percepção e do conhecimento. Todavia, a partir do arcabouço teórico que os estudos de Husserl – de quem foi um dos primeiros alunos – lhe proporcionaram, o fenomenologista Roman Ingarden, que se notabilizou por sua estética da obra literária, mostrou que o *status* ontológico do objeto musical é uma questão mais complexa do que se havia considerado desde o advento da modernidade.

Em seu ensaio sobre o problema da identidade da obra musical, concluído em 1957, mas somente publicado em 1966 – correspondendo a uma parte do segundo volume dos estudos de estética dedicados a pintura, arquitetura, música e cinema –, Ingarden põe em questão a ideia da obra musical enquanto *objeto* determinado: a obra é a sua performance, a sua partitura, a sua gravação? Onde está a obra musical? Como pode existir algo que não tem identidade material (física) – a obra é o que ouvimos ou tentamos ouvir *em* uma sequência de sons quando a ouvimos como música – nem é mental (pertencente à consciência), e existe mesmo quando ninguém manifesta qualquer interesse consciente por ele?

Iniciando sua ontologia do objeto da experiência musical, Ingarden assinala que uma obra é algo moldado por um compositor num esforço criativo, durante certo período de tempo. Por isso, esse objeto não pode ser considerado um objeto “ideal”, como cogitariam alguns filósofos – talvez tomando como referência os objetos da investigação matemática. Aquilo que é moldado não existia antes, mas a partir do momento em que passa a existir, de algum modo existe independente da *execução*¹⁰ ou de qualquer interesse de alguém. Além disso, o objeto musical não é parte da experiência consciente nem do seu criador, nem de seus ouvintes, pois continua a existir quando o compositor deixa de existir ou quando o ato de escuta cessa.

Tal objeto não se identifica, pois, com as suas *execuções*. Como queria Ingarden, a obra é uma coisa, a execução, outra. Apesar dessa diferença, a *performance* de intérpretes-executantes (cantores, instrumentistas, difusores) *parece-se* com uma obra particular, e é nisso que repousam, normalmente, os atributos dessa performan-

¹⁰ No presente artigo darei ao termo “execução” não apenas o sentido da decodificação e da sonorização de textos musicais – a ação mediadora dos intérpretes-executantes, que demanda certas qualidades tais como uma disposição especial no contato com a materialidade da música e que assim pressupõe uma habilidade técnico-ideativa congênita, espontânea e desenvolvida –, mas lhe darei o sentido da ação de fazer com que textos musicais, sejam eles escritos ou sonoros (estes em suporte ou performance) produzam, dialogicamente, um efeito real – inluo, portanto, o ato da escuta (uma execução “interior”).

ce – ao apreciarmos performances distintas de uma determinada obra, e em condições distintas, ouvimos ainda assim a mesma obra.

Se a voz foi metaforicamente estendida para compreender coisas como instrumentos musicais, a conversação foi estendida para o engajamento musical coletivo; nesse caso, a *performance* pode ser vista como um convite à participação dialógica de outrem. Tomamos de Paul Zumthor sua acepção do termo “performance”. Esse termo antropológico relacionado com as condições de apresentação e de experiência denota, portanto, uma ação comunicativa: “refere-se a um ponto no tempo que é experienciado como o presente e pela presença concreta de participantes que estão diretamente incluídos na ação” (ZUMTHOR, 1993, p. 218). Cumpre advertir que conquanto Ingarden empregue o termo “performance” para referir a ação exclusiva de instrumentistas e cantores, no presente estudo darei ao termo um sentido mais amplo. Todo texto estético, na medida em que se vise a transmiti-lo a um público, tem sua *criação, transmissão, recepção, conservação e repetição* – as “cinco operações que constituem sua história”, descritas por Zumthor, em seu *La lettre e la voix* (1987) – realizadas por via sensorial; quando coincidem *transmissão* e *recepção*, assim como em certos casos também *criação*, temos uma situação de performance.

■ 298

Assim, a performance é um ponto privilegiado no tempo no qual um texto é experimentado – atualizado. Como vemos, tanto Ingarden quanto Zumthor distinguem “obra” e “texto”. O texto é um suporte objetivo, ou seja, a “base ôntica” do objeto estético, cujo sentido global não pode ser reduzido à soma dos efeitos particulares de sentido evocados por cada uma de suas partes. Em contraste, “a obra é o que é poeticamente comunicado (texto, sons, ritmos, elementos óticos). O termo inclui a totalidade das características da performance” (ZUMTHOR, 1993, p. 219). Sua origem então está no elo entre as condições textuais e as condições sócio-corporais.

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

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

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

¹¹ No original: “This process is made up of complex physical acts (for example, fingers striking piano keys, the vibration and resonance of strings, the vibration of the air) and mental acts by the performer (as, for example, his consciousness of the acts he is performing, his control over them, his listening to his own performance and being affected by the composition)”.

Da constatação de que o objeto musical não é um objeto “ideal” não sobrevém sua condição de objeto “real”, uma vez que os âmbitos desses dois conceitos não cobrem todos os objetos. Ter duração, por exemplo, não equivale a ser real: “embora uma obra musical seja um objeto que persiste no tempo, ela não é ‘temporal’ no mesmo sentido que suas performances específicas. [...] enquanto as performances são processos, a obra musical como tal não é um processo” (ibid., p. 16, tradução nossa)¹². Segundo Ingarden, todos os movimentos da obra ela mesma existem conjuntamente em um todo completo e, ao contrário de suas performances particulares, a obra não possui uma localização espacial definida. Donde a obra difere de todas as suas possíveis performances, embora sejam as similaridades entre obra e performance, que nos permitem dizer de *uma performance de certa obra*.

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

Em um ponto podemos concordar imediatamente: um produto musical não é existencialmente independente das experiências conscientes de seu compositor. Pode ser que não seja mesmo de todo existencialmente independente das experiências conscientes de seus ouvintes. Se por isso concordássemos com o sentido acima do termo “subjetivo” [...], então teríamos de reconhecer que nesse sentido uma obra musical é “subjetiva”. Mas ainda assim não há razão para afirmar que ela é algo mental ou elemento de alguma experiência consciente (INGARDEN, 1986, p. 26, tradução nossa)¹³.

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

Percepções não são objetos que foram determinados qualitativamente. Sendo assim, percepções auditivas não são sons, notas, acordes ou melodias, nem mesmo os atributos qualitativos destes, tais como altura e timbre ou um contorno melódico. Notas e melodias nos são dadas como objetos de uma performance individual. Quando percebemos a melodia auditivamente, explica Ingarden, experimentamos

¹² No original: “Although a musical work is an object enduring in time, it is not “temporal” in the same sense as its specific performances. [...] while the performances are processes, the musical work as such is not a process”.

¹³ No original: “On one point we can agree at once: a musical product is not existentially independent of its composer’s conscious experiences. It may be that it is not even fully existentially independent of its listeners’ conscious experiences. If we were therefore to agree to the above sense of the term “subjective” [...] then we would have to acknowledge that in this sense a musical work is “subjective”. Still, on this basis there is no reason to assert that it is something mental or an element in some conscious experience”.

uma multiplicidade de dados e seus aspectos auditivos. Por outro lado, nosso ato perceptivo contém uma *intenção* determinada, relacionada à melodia; uma intenção que não é um conteúdo imediatamente presente do ato de percepção, mas sim algo por nós designado. Trata-se, portanto, de algo que pertence à consciência, é mental, mas difere radicalmente da melodia ouvida: essa intenção

não tem as propriedades possuídas pela melodia e pode vir a ser conhecida num modo totalmente diferente de uma melodia: ou seja, ela pode ser dada numa percepção imanente, reflexiva (não por qualquer definição uma experiência sensível), enquanto a melodia individual agora ocorrente é dada objetivamente em uma experiência sensível não-reflexiva, exterior, isto é, naquela que faz uso do conteúdo ou dos dados que estamos experimentando (INGARDEN, 1986, p. 32, tradução nossa)¹⁴.

Ingarden rejeita igualmente a confusão da obra musical com a sua *notação* – a partitura. Aquilo que torna uma folha de papel impresso a partitura de uma obra musical particular é tão-somente sua função de simbolizar certos objetos determinados ou processos. Para ele, qualquer engano nesse sentido é consequência do postulado da redução de todos os objetos a coisas materiais ou a processos mentais. Primeiramente, um signo musical impresso não é a mancha de tinta no papel; objetos materiais como esse não possuem, estritamente, propriedades imateriais como a função de *significação*, uma vez que esta é *intencional*, é aplicada ao signo num ato de consciência subjetivo. Um objeto físico “pode apenas ser uma base ótica de um signo, este que é ele próprio o produto de uma operação consciente subjetiva que lhe concede, exatamente, a função intencional” (ibid., p. 36)¹⁵. A partitura ela mesma é uma coisa física, enquanto os signos que criamos por meio de operações subjetivas são produtos que transcendem tais operações. Assim sendo, se um signo é diferente do objeto que designa, a partitura não é a obra por ela designada. Sua conexão ótica é uma correlação convencional. Para Ingarden, se plausível, a redução da obra à notação deveria, ao menos, exigir uma correlação isomórfica que nem mesmo ocorre. Obra e partitura possuem características próprias e distintas: a obra inclui aspectos sonoros e é determinada por propriedades rítmicas. Além disso, uma obra musical pode, simplesmente, ser ouvida sem a ajuda da partitura¹⁶. Muitas vezes, a obra sequer é constituída num ato de notação; é o caso, por exemplo, das obras originadas de atos intencionais criativos cujas intenções são realizadas durante a performance pelo próprio compositor – uma improvisação. Enfim, a notação é um modo de revelar os desejos (ou parte deles) do compositor de como a obra deve ser.

¹⁴ No original: “It does not have the properties possessed by the melody, and it can come to be known in a totally different way from a melody: that is to say, it can be given in a immanent, reflective perception (not by any definition a sense-experience) while the individual melody now occurring is given objectively in a non-reflective, outer sense-experience, that is, in one which makes use of the content or data we are experiencing”.

¹⁵ No original: “[...] can only be an ontic base of a sign, which itself is the product of a subjective conscious operation that grants it just such an intentional function”.

¹⁶ No curso da história da notação musical, assistimos a uma permanente desproporção entre o número limitado de fruidores aptos à leitura fluente do texto musical escrito e a imensa maioria do público potencialmente visado pela música. A “leitura” da partitura nunca constituiu uma prática autônoma. Manteve-se até os nossos dias como esquema operatório – e mesmo incompleto – destinado aos intérpretes-executantes, mas não aos intérpretes-ouvintes. A partitura não é capaz de oferecer uma representação do objeto estético tal como é percebido na experiência da música, propriamente: trata-se de um simulacro de *escritura*.

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

A obra musical, todavia, enquanto objeto estético – e não apenas enquanto “sinal acústico complexo”, uma aglomeração de fenômenos sonoros – não inclui somente sua base sonora, mas também elementos cuja natureza não é puramente sonora. Talvez o elemento não-sonoro mais relevante da obra musical seja o *movimento*, algo que se manifesta no desdobramento dos construtos sonoros como um fluxo musical. Trata-se, no entanto, de um movimento específico, apreendido exclusivamente na escuta, e que se dá no tempo qualitativo da obra musical, constituindo uma *espacialidade* especificamente musical – outro elemento não-sonoro. Para Ingarden, portanto, movimento e espaço fenomênicos estão ligados à identificação dos construtos sonoros e à questão da continuidade, sobre o que aparecem *formas* (elementos não-sonoros heterogêneos e acumulativos, que têm culminância num ordenamento racional da obra musical), qualidades emocionais (distintas dos sentimentos que executantes e ouvintes experimentam sob influência da obra que ouvem¹⁷) e *representações*.

Devido à imperfeição dos procedimentos notacionais em música, o texto escrito da obra musical possui *vazios*¹⁸. – ou “áreas de indeterminação” – que só podem ser preenchidos na *execução*. Por conseguinte, tal imperfeição não é superada, como explica Ingarden, por uma *gravação* da obra musical – um *texto* sonoro da obra –, pois o que é gravado não é a obra ela mesma, mas certos efeitos resultantes de ondas sonoras emitidas pelas fontes sonoras utilizadas na performance. Na reprodução da gravação – uma segunda performance –, aquilo que é realizado é tão-somente um sistema de ondas sonoras que torna possível a percepção da performance gravada da obra: uma vez mais, portanto, a base sonora da obra. E somente atos de consciência apropriados podem fazer com que essa base designe as qualidades de valor estético da obra. Além disso, por haver vazios no texto elaborado pelo compositor – isto é, por nele haver aspectos não especificados – as performances de

¹⁷ Isso mostra que Ingarden rejeita a tese de que as qualidades emocionais manifestam-se na obra musical tão-somente como uma mera projeção dos próprios sentimentos do ouvinte sobre a obra.

¹⁸ Roman Ingarden, em *Das literarische Kunstwerk*, retoma o quadro de referência fenomenológica de determinação dos objetos, para descrever o modo como a obra de arte nos é dada. Cada objeto real, diz, é “total e univocamente determinado” e “no seu modo de ser não assinala qualquer *ponto de indeterminação*”. A *unidade* formada por todas as determinações do objeto somente é desfeita quando da ação discriminatória de um sujeito cognoscente que apreende e separa *intencionalmente* as determinações de sua concreção original. Tais operações cognoscitivas do sujeito são ilimitadas e por muitas que sejam as determinações captadas de um dado objeto, até certo ponto continuam *sempre* por apreender ainda outras determinações. Por conseguinte, “nunca podemos saber por um conhecimento originário realizado numa multiplicidade finita de atos, como é que determinado objeto é constituído sob todos os aspectos” (cf. INGARDEN, 1965).

uma mesma obra variam. A partir de seus atos de consciência – sua *execução* – o ouvinte, de algum modo, preenche parte dos “vazios” encontrados na performance (ou gravação) da obra, num processo de concreção de qualidades que já pertencem idealmente à obra.

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

O conceito de “concretização” – a atualização da obra – rompeu com o conceito tradicional da arte como mera *representação*. Não visamos à concretização “enquanto tal”, mas sim à obra ela mesma. Em geral, não tomamos sequer consciência da sua diversidade em relação a cada concretização. Apesar disso, a obra é essencialmente distinta de todas as concretizações efetivadas por intérpretes-executantes ou intérpretes-ouvintes, e é somente através destas que se manifesta e se explicita: a obra nunca é, de fato, *realizada*, mas *concretizada*. Ingarden vê nisso razão suficiente para considerarmos a obra que é designada por sua base ôntica – uma partitura ou uma gravação – um objeto *puramente intencional*. E ao atribuir à obra musical o caráter de “objeto intencional” da percepção musical – e aceitar a proposição de que nenhum objeto puramente intencional é real, mas que a existência de objetos intencionais implica a existência de certos objetos reais –, Ingarden está enfatizando que a obra musical persiste como algo que podemos criar apenas intencionalmente e não em realidade: “este objeto, enquanto puramente intencional, não é nem puramente a experiência perceptiva na qual é dado nem uma experiência que designa criativamente o objeto, e nem mesmo qualquer parte ou elemento dessas experiências. É somente algo a que essas experiências referem; não é nem mental nem subjetivo” (ibid., p. 120-1, tradução nossa)¹⁹.

Donde o objeto intencional da experiência da música pode ser identificado somente por meio de *metáforas*. Identificá-lo no mundo material é identificar os aspectos sonoros desejados pelo compositor e atualizados na performance ao se produzirem os eventos sonoros. A performance é uma tentativa de determinar a base ôntica do objeto intencional de uma experiência musical ao atualizar os aspectos mais relevantes de um dado padrão sonoro. E as metáforas musicais são, por sua

¹⁹ No original: “This object, as purely intentional, is neither purely the perceptual experience in which it is given nor an experience that creatively designates the object nor yet any part or element of these experiences. It is solely something to which these experiences refer; it is neither mental nor subjective”.

vez, uma verdadeira descrição de fatos não materiais – que não são sequer fatos sonoros – e não podem ser simplesmente eliminadas da descrição da música, uma vez que definem o objeto intencional da experiência musical. Sem as metáforas não há descrição da experiência musical. Abandonando a experiência de um “espaço musical”, por exemplo, eliminaríamos a ideia de orientação em música, notas deixariam de se mover em direção a outras, nenhum salto melódico seria maior que outros, nem mesmo haveria saltos. A experiência da música não envolveria nem melodia nem movimentos texturais. A essencialidade metafórica do discurso sobre a música, enfim, reafirma sua condição de estar além do mundo estritamente *material* dos sons.

As qualidades musicais não são inferidas de uma experiência musical nem mesmo invocadas na explicação dessa experiência. São elas percebidas através da ativação de nossa *imaginação*, que implica a transferência de conceitos de outra ordem para o “campo de força” musical. A isso Roger Scruton ainda acrescentou que as qualidades musicais são, “como todo objeto de percepção imaginativa, submetidos à vontade” (SCRUTON, 1997, p. 94, tradução nossa)²⁰. Posso então supor a existência de um conteúdo não-conceitual da experiência, uma vez que é possível que algo se ofereça à percepção sem, contudo, poder ser conceitualizado por quem o percebe. E é assim que atribuímos estatuto de conteúdo às coisas da ordem não-conceitual.

Metáforas visam a descrever algo por meio de similaridades, operando-se uma transferência de sentido de um contexto para outro – segundo a própria origem grega do termo. Aprendemos os predicados “angular”, “áspero” ou “alegre” aplicando-os àquilo que é literalmente angular – segundo, particularmente, a visão –, áspero – segundo, sobretudo, o tato –, ou alegre – de acordo com nossa percepção de estados psíquicos; então transferimos os predicados para coisas que não são, e mesmo não podem ser angulares, ásperas ou alegres – tais como a música. Considerando as hipóteses de Burrows e Ingarden, cabe então perguntar pelo papel do *corpo* – este que radicaliza a vinculação entre som e subjetividade na constituição do objeto musical – no processo de concretização das obras musicais enquanto *objetos intencionais*.

303 ■

A inevitável incorporação do sentido musical

Nas últimas décadas desenvolveu-se uma pesquisa seminal acerca do papel crucial do corpo na atividade cognitiva, que ofereceu ainda mais validade à antiga insistência fenomenológica nos fundamentos corporais da atividade musical. Dentre outros pesquisadores e filósofos vinculados às ciências cognitivas contemporâneas, Mark Johnson vem, mais especificamente, desde o seu *The body in the mind* (1987), advertindo que se trata de um profundo equívoco a ideia de um corpo humano como mero recipiente para a mente, tendo em vista que a experiência corporal desempenha papel constitutivo na aquisição de conhecimento. A partir disso tornam-se comuns os trabalhos que enfatizam o caráter incorporado da mente: o *corpo está na mente*. Johnson salienta que o tradicional projeto “objetivista” vê o mundo como algo constituído por uma estrutura independente do processo pelo qual as pessoas o constroem. Contudo, o conhecimento humano não seria um espelho de uma “realidade externa”, mas algo constantemente construído e modificado.

²⁰ No original: “Like every object of imaginative perception, they are subject to the will [...]”.

A semântica definida como relação entre representações simbólicas e realidade objetiva (independente da mente) analisava o sentido e a razão sem levar em conta estruturas não-proposicionais tais como *imagens*, *padrões esquemáticos* e *projeções metafóricas*, não consideradas essenciais para o sentido, embora sejam componentes do entendimento. Essas mesmas estruturas, antes desconsideradas, são, contudo, centrais para a semântica cognitiva. Ainda que sejam estruturas não-proposicionais, são atadas a conteúdos proposicionais e desempenham um papel crucial na compreensão daquilo que é significativo – para a semântica cognitiva o sentido *linguístico* é apenas um caso especial de significância.

O sentido que Johnson atribui ao termo “esquema” – derivado da acepção original kantiana – é de estrutura não-proposicional de imaginação, enfatizando os padrões incorporados de experiências significativamente organizadas. *Esquemas de imagem* (“esquemas incorporados”) não são estruturas abstratas predicativas, não são imagens mentais “ricas”; em vez disso, são estruturas que organizam nossas representações em um nível distinto de operações cognitivas mais geral e abstrato do que aquele em que formamos imagens mentais particulares.

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

A condição de possibilidade da projeção metafórica a partir de um esquema é, pois, uma *identidade*, uma correspondência entre as experiências do *domínio-alvo* – por exemplo, “alcançar um propósito” – e do *domínio-fonte* – por exemplo, “o movimento ao longo de um caminho”. O isomorfismo entre a estrutura do emparelhamento e a estrutura da metáfora permite-nos entender um propósito abstrato nos termos da experiência física do movimento ao longo de um caminho. Esse entendimento é de tal modo espontâneo, que não o notamos. Todas essas estruturas e padrões são uma questão de *imaginação*. Não há experiência significativa sem imaginação e por isso ela desempenha um papel central em nosso entendimento. Se quisermos nos afastar dos efeitos restritivos de dicotomias como mente e corpo, razão e imaginação, ciência e arte, devemos explorar o papel da imaginação na construção do sentido, no entendimento, na razão e na comunicação.

No programa das ciências cognitivas a objetividade das relações de sentido e das estruturas de inferência racional não está ligada somente a conteúdos proposicionais objetivistas: “a imaginação é uma atividade de estruturação penetrante por meio da qual adquirimos representações coerentes, padronizadas e unificadas. É indispensável para a nossa capacidade de fazermos sentido de nossa experiência,

para fazê-la significativa” (JOHNSON, 1990, p. 168, tradução nossa)²¹. Se a atividade imaginativa foi considerada “irracional” pela tradição, o foi porque o sentido era a relação entre signos e suas referências; era, propriamente, o “modo de apresentação” da referência. Sentidos, conexões conceituais, padrões de inferência e demais aspectos da racionalidade eram distinguidos das particularidades da incorporação humana por seu caráter universal e independente. Portanto, apreender um sentido era um ato de pensamento e não um ato de imaginação de uma mente individual.

Nenhuma descrição de sentido pode ser suficiente, uma vez que uma teoria do sentido deve incluir aspectos semânticos, emocionais, aspectos de atos de fala, contextuais e culturais. Uma teoria do sentido é uma teoria de como entendemos coisas. O sentido linguístico distingue-se por seu uso elaborado de categorias sintáticas, semânticas e de convenções de atos de fala. Palavras não têm sentido nelas mesmas, elas têm sentido somente para quem as usa para significar algo. Nesse caso, o sentido é sempre sentido para alguém, e envolve *intencionalidade* humana, já que pressupõe a capacidade de um estado mental (ou representação de algum tipo) estar dirigido a algum aspecto da experiência.

No caso da música, o problema para a teoria do sentido é explicar como um conjunto de sinais sem sentido proposicional, um conjunto de sons pode vir a ter sentido. A “extensão figurativa” que toma a forma de *projeção metafórica*, da esfera das interações corporais físicas para o domínio do entendimento musical é um dispositivo cognitivo potencialmente adequado à pesquisa do sentido dos objetos musicais e à fundamentação de uma semântica do entendimento musical. Como observou Burrows em sua teoria, a incessante experiência humana do som acaba gerando um tipo de “protodiscurso” que nos lembra, a todo instante, que não estamos sós no mundo, pois essa ubiquidade sonora parece nos responder e nos confirmar. Se a “música” difusa em nossa consciência – uma experiência de “música de fundo”, por exemplo –, como outras experiências que temos com as sonoridades do mundo, provê uma espécie de “continuidade de animação que alivia a ansiedade do silêncio”, também pode emergir dessa massa sonora ubíqua como *objeto estético*. Entendo que uma *semântica do entendimento musical* só poderá se constituir plenamente, quando reunir os dispositivos que revelem tanto o “objeto sonoro” quanto o “eu” confusos nesse único “objeto musical” que se oferece à nossa contemplação.

Referências

BURROWS, David. **Sound, speech, and music**. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1990.

CHAFE, Wallace. **Discourse, consciousness, and time: the flow and displacement of conscious experience in speaking and writing**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

_____. **Ensaio linguísticos**. Tradução de: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.

²¹ No original: “Imagination is a pervasive structuring activity by means of which we achieve coherent, patterned, unified representations. It is indispensable for our ability to make sense of our experience, to find it meaningful”.

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

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

_____. **The work of music and the problem of its identity**. Berkeley: University of California Press, 1986.

JOHNSON, Mark. **The body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination, and reason**. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia: ou Helenismo e pessimismo**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

RIETHMÜLLER, Albrecht. The matter of music is sound and body-motion. In: GUMBRECHT, Hans U.; PFEIFFER, K. Ludwig (ed.). **Materialities of communication**. Stanford: Stanford University Press, 1994, pp. 147-156.

SCRUTON, Roger. **The aesthetics of music**. New York: Oxford University Press, 1997.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção: melodia e letra**. São Paulo: Escuta, 1994.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a "literatura medieval"**. Tradução de: Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

■ 306

