

Condições de um formalismo musical contemporâneo

Marcos Nogueira*

(Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Resumo

O artigo enfoca as principais questões que estiveram na base da constituição do formalismo musical emergente na segunda metade do século XIX, e desenvolve uma sucinta revisão da progressiva migração dessas teorias para o domínio da teoria da percepção e da psicologia cognitiva, transformando-se num dos tópicos centrais da pesquisa musical em ciência cognitiva contemporânea. A motivação deste estudo é ressaltar o flagrante desacordo entre o discurso analítico estruturalista, fortemente apoiado na ideia de autonomia do texto musical escrito e nas coerências formais que este pode revelar, e as preocupações dos precursores do formalismo musical, que sem exceção apontaram na direção de questões intimamente ligadas à experiência perceptiva do ouvinte. Pretende-se, portanto, contribuir com a fundamentação de um projeto de entendimento musical, que sem prescindir dos recursos das técnicas sintáticas, deve se radicar na pesquisa dos modos de percepção da forma e dos sentidos advindos desses processos.

Palavras-chave: cognição musical; formalismo musical; sintaxe musical; análise musical; memória.

* 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”, no campo da pesquisa cognitiva aplicada à Música. Como pesquisador atua nas subáreas de Composição Musical, Teoria da Música e Educação Musical, tendo se dedicado, nos últimos dez anos, à pesquisa em Cognição Musical. Atua regularmente como compositor, desde 1987, com participações em festivais e mostras variadas de Música de concerto contemporânea.

A música é baseada na capacidade humana de ouvir sequências de meros sons de maneiras muito variadas, por exemplo: ouvir um fluxo rítmico, ouvir dois fluxos rítmicos simultâneos, ouvir um contorno melódico, ouvir uma melodia como repetição variada de outra já ouvida, ouvir acordes como agregados de sons, ouvir um tipo de confluência de fluxos rítmico-melódicos como fechamento conclusivo etc. Antes de constituírem conteúdos, propriamente, esses “modos de escuta” são entendimentos de formas *nos* sons. Podemos alegar que o apelo essencial de uma obra musical é ser um “texto sonoro” (composto de toda sorte de agrupações sonoras), a partir do qual tem lugar uma experiência – antes de tudo, não-proposicional e não-representacional – que atualiza seu valor musical. Proponho a seguir uma sucinta revisão das condições de emergência dos discursos sobre os dispositivos formais que geram os sentidos da obra musical – do formalismo oitocentista à semântica cognitiva contemporânea – e que desse modo determinam seu valor.

O formalismo nascente

112

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

Segundo Dufrenne,

em lógica, as regras que realizam a formalização [...] são interiores ao sistema, portanto a lógica é, para si mesma, o seu próprio fundamento e se produz a si mesma, enquanto que em arte as regras são exteriores ao objeto: servem para produzir uma forma que não se basta a si mesma (Dufrenne, 2002, p. 151).

Para a psicologia da forma, forma é uma configuração que distingue um objeto – ou um complexo de objetos – ao separá-lo de um *fundo* indiferenciado. E se o fundo é o *horizonte* do sentido, é a figura que o dá. A forma está atada, pois, a um *conteúdo* de sentido. Se de um lado poderíamos dar ao termo “forma” um sentido aristotélico – como essência do ser –, de outro o pensamento moderno privilegia, como adverte Dufrenne, outro sentido: aquilo que situa o ser “em relação a um conjunto de entidades ligadas por alguma relação constante” (p. 153). Tais entidades são, portanto, semânticas, portadoras de sentido menos por natureza que por artifício.

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

Se os objetos estéticos das artes plásticas tornam, de diversos modos, visível o espaço, em música a realidade tangível desaparece desse espaço. Entretanto, como descreveu Susanne Langer em seu *Sentimento e forma*, a esfera da experiência continua inteiramente preenchida:

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

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

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

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

guinte, a “música instrumental” passava a ser considerada uma retórica particular que como toda retórica tencionava, de algum modo, persuadir seus ouvintes.

Eduard Hanslick, um dos mais influentes críticos de música de sua época, primeira voz a se insurgir contra esse predomínio retórico, denuncia, em seu modesto tratado *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) – o “manifesto” de uma primeira estética musical fundada exclusivamente em princípios formais – que as teorias vigentes são menos o resultado de convicções pessoais que a expressão de um pensamento que se tornara comum. E faz algumas citações a título de ilustrar esse domínio: Marburg, em 1750, diz que “o objetivo que o compositor deve antepor a seu trabalho é o [...] de descrever os movimentos da alma, as inclinações do coração, segundo a vida”; Engel, em 1780, afirma que “uma sinfonia deve conter a apresentação de uma paixão que, no entanto, se reflita em múltiplos sentimentos”; Michaelis, em 1800, declara que “música é a arte de exprimir sentimentos através da modulação dos sons. É a linguagem das paixões”; Hand, em 1837, sustenta que “a música representa sentimentos. Cada sentimento e cada estado de espírito têm em si, e igualmente na música, seu som e seu ritmo especiais”; Thiersch, em 1846, de modo semelhante, reafirma que “a música é a arte de exprimir ou provocar sentimentos e estados de espírito por meio da escolha e da união de sons” (Hanslick, 1989, p. 26-29).

115

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

a opinião generalizadamente propalada de que a música deva “representar sentimentos”. É inconcebível que queiram deduzir disso a “exigência de uma absoluta falta de sentimento na música”. A rosa exala perfume, mas seu “conteúdo” não é “a representação do perfume” [...]. Não se trata de uma discussão ociosa opormo-nos expressamente ao conceito de “representar”, pois é dele que se derivam os maiores erros da estética musical. “Representar” algo envolve sempre a idéia de duas coisas distintas e separadas, em que uma só está relacionada à outra através de um ato particular e expresso. (Hanslick, 1989, p. 9)

A essa sua proposição fundamental negativa Hanslick contrapôs, entretanto, outra positiva. Para ele a beleza da música é especificamente musical, inerente aos sons e sem qualquer relação com pensamentos extramusicais. E se a proposição inicial, negativa, preponderou, sendo duramente repelida pela crítica de sua época, isso se deveu, entre outros fatores, ao prestígio que começavam a usufruir os novos gêneros românticos que intensificavam, cada vez mais, as influências da estética kantiana. Entre esses gêneros estão o *poema sinfônico*, que chegava a um nível de excelência com Franz Liszt, rejeitando, mais do que nunca, a autonomia da música – uma vez que se apresentava como um poderoso artifício musical de evocação de imagens –, e a “música do futuro”, título de uma corrente estética que surgia como homônima de uma obra teórica de Richard Wagner, de 1860, e que teve como principais produtos artísticos *Tristão e Isolde* e a famosa tetralogia operística wagneriana.

Enfim, entre a estética idealista e a fenomenológica (husserliana) surge um formalismo musical renovador, mas ainda intimamente vinculado ao dualismo idealista que opunha as “coisas da mente” às “coisas em si” (a realidade objetiva). De acordo com essa nova face da estética musical idealista, portanto, o entendimento da natureza da música não tem como foco seus efeitos, suas possíveis conexões com os domínios extramusicais. Ao contrário, o valor da música é intrínseco e os únicos efeitos musicalmente relevantes seriam aqueles que resultam da percepção das qualidades estritamente objetivas da estrutura musical – qualidades, entretanto, relativamente despidas do *noumenon* kantiano, ou seja, qualidades que se afastam daquilo que se opõe, dualisticamente, aos objetos sensíveis da experiência. O projeto inicial de uma “escuta estrutural” manteve assim a mútua exclusividade dos domínios subjetivo e objetivo.

Hanslick tentou juntar forma musical e conteúdo musical numa única expressão. Ele viu a essência da música como algo virtual, um movimento de formas invisíveis, dadas ao ouvido em vez de à visão. Não são objetos do mundo real; são elementos numa ilusão puramente auditiva. A esfera em que os sons musicais “se movem” é uma esfera de pura duração, esta que não é um fenômeno real, pois é radicalmente diferente do tempo em que decorre nossa vida prática. A duração

musical é uma imagem daquilo que poderia ser denominado “tempo experimentado” – a passagem da vida que sentimos à medida que as expectativas se tornam agora e agora. E esses movimentos são propriamente o conteúdo da música. Hanslick vê então num engajamento puramente emocional com a música uma atitude ingênua, uma vez que a música não representa ou expressa sentimentos; tese que o leva a propor uma beleza musical objetiva. Para ele, o que rege a contemplação musical pura é a imaginação, mas não uma imaginação reduzida a entendimento e sentimento; seu lugar está entre os domínios “lógico” e “patológico”.

Enfim, aquilo que o Hanslick objetivista quer enfatizar é que a natureza própria da música e os sentimentos que ela pode provocar no ouvinte são coisas distintas. Sentimentos são atributos dos seres humanos e não da música, e mesmo que esta os possuísse não significa que desse modo representaria sentimentos: a beleza musical é ouvida, não conceitual. A música poderia representar as qualidades dinâmicas dos sentimentos, mas não os sentimentos como tais. E essa sua frágil condição representacional estaria fundada nas congruências e analogias que emergem das similaridades estruturais. Ou seja, ao apresentar qualidades formais dinâmicas percebidas como similares às qualidades dinâmicas dos estados emocionais, a música se tornaria uma expressão representacional, mesmo que considerada sua limitada capacidade referencial.

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

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

Sua visão objetivista da experiência o levou a cunhar o termo “movimento ideal”. Nem as semelhanças da música com o movimento físico, nem o seu impulso para mover concorreriam para a sua beleza. Gurney enfatiza que o movimento da música não é literal, mas estritamente musical: por compartilhar mente e sentido a experiência musical é “ideal”. Assim, o “movimento ideal” é uma beleza absolutamente única, sem paralelos extramusicais. Segundo ele, a forma musical é a forma melódica, e a melodia não pode ser reduzida aos seus componentes “lineares” (espaciais) ou rítmicos (temporais); consiste de uma unidade indissolúvel de ritmo e altura sonora. A tendência de considerar forma e movimento como coisas distintas impede, explica Gurney, que entendamos o “movimento” em música no sentido de produtor de uma forma: o movimento ideal é uma forma que cria um sentido de contínuas antecipação e expectativa. O fenômeno da melodia seria, pois, uma sequência de impressões auditivas sucessivas que de algum modo elevam-se a uma simples impressão que compreende todas elas. Aí está o ponto mais relevante para Gurney, ao examinar as características da forma melódica: a coerência mínima entre as notas componentes. Em suas palavras,

cada elemento recai definitivamente em seu lugar certo como uma parte obviamente essencial do conjunto tal como ele é; risque ou altere uma nota aqui ou ali e o que era um conjunto orgânico é então quebrado em fragmentos mais ou menos incoerentes; ou se em algum caso excepcional ele mantém uma coerência satisfatória, por se tornar uma outra coisa

é reconhecido como outro conjunto. Se notas menos distinguidas são escolhidas para omissão, a melodia pode realmente reter uma coerência como um fantasma do seu caráter [*self*] inicial; mas usualmente falharia em dar uma noção de seu verdadeiro caráter a uma pessoa que a tenha ouvido primeiro na forma mutilada. (Gurney, 1966, p. 92-93)

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

Outra importante questão na teoria de Gurney diz respeito à relação de expressão e impressão musicais. O termo “expressão” é empregado, geralmente, com dois sentidos: para dizer que a música é expressiva – isto é, que ela tem expressividade – ou para dizer que a música (um compositor ou um intérprete) expressa algo. Entretanto, para Gurney o segundo caso não é uma questão de “expressão”, propriamente, já que expressão envolve uma relação transitiva entre duas coisas separadas. Uma coisa não expressa, portanto, seus próprios atributos; a coisa os tem. A expressão musical tem lugar quando “um sentimento particular em nós mesmos é identificado com um caráter particular em um trecho particular da música” (p. 313). Se os nossos sentimentos são atributos exclusivamente humanos, a expressão musical provoca alguma relação entre a música – que não “possui” sentimentos – e os sentimentos humanos. A música pode, pois, expressar algo que está fora dela, mas não suas próprias qualidades. No exemplo de Gurney, a música pode possuir a qualidade de “simplicidade”, porém nem a expressa nem isso tem a ver com um sentimento de simplicidade do ouvinte.

No outro sentido do termo “expressão”, a música é expressiva se primeiramente for impressiva. Segundo Gurney, o belo musical tem sempre como traço característico a impressividade, não a expressividade. Se Hanslick negou à música

um “conteúdo emocional” específico, Gurney, por sua vez, aceitou que a música possua uma “expressão emocional” razoavelmente definida – conexões entre partes da forma musical e estados emocionais extramusicais. Porém essa “expressão emocional” da música não teria relação com a beleza musical. Sua preocupação é negar que a beleza musical – sua impressividade – seja a mesma coisa ou dependa da expressão da emoção. Se Gurney já era tributário de Kant quando descreveu as “artes da apresentação” – inspirado na descrição kantiana da imaginação como “faculdade da apresentação” –, ele está agora novamente muito próximo da afirmação kantiana de que a beleza incorpora regras que não podem ser articuladas. Além disso, a “beleza” para Gurney é, como também diz a *Crítica do juízo*, uma questão de prazer menos com a sensação do que com a forma.

Uma teoria formalista do sentido musical que se seguisse aos estudos idealistas de Hanslick e Gurney teria, inevitavelmente, que ultrapassar o quase-conceito do belo kantiano e enfrentar o problema da inconsistência do conceito de emoção. Seguindo Hanslick, Gurney rejeitou a ideia de expressão para a música, uma vez que a música não pode definir representação. Ambos, porém, entenderam que sentimentos são apenas efeitos secundários da música e, desse modo, não podem ser confundidos com o que a música é, propriamente. Portanto, reconheceram que a beleza da música, seu conteúdo, era a sua forma – que não é mera estrutura abstrata, mas uma coisa em movimento, talvez um simulacro de vida. Entretanto, o desejo de entender a organicidade musical e de alcançar a “essência” que repousa na força de unidade da forma os levou – sobretudo Gurney – a um impasse no seu compromisso com a estética idealista. A questão é saber como a forma musical dá origem e orienta os sentidos distintamente musicais. E isso envolve, inelutavelmente, uma faixa de sentimentos genuinamente musicais, de certo modo apontada por Gurney que, no entanto, não a investigou.

120

Escutando uma sintaxe

Em seu *Barulho*, poema publicado em 1987, Ferreira Gullar diz da imaterialidade dos poemas: “Todo poema é feito de ar [...] é sem matéria palpável

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

Qualquer pessoa pode identificar erros na *performance* musical mesmo quando está ouvindo uma música pela primeira vez. Todavia, desvios como “notas erradas”, por exemplo, parecem mais flagrantes em estilos musicais mais concisos, habituados ou estereotipados – tais como o estilo clássico para música de teclados, as árias operísticas românticas, o choro de Pixinguinha. Aquilo que nos torna capazes de detectar um erro de composição ou de *performance* não é algo da ordem da sonoridade, isto é, não é um efeito qualquer provocado por uma determinada combinação mais ou menos estranha de sons. O que torna possível o juízo tão preciso de que algum evento musical, em meio a tantos outros, é um fenômeno incorreto é a sintaxe, um conceito linguístico metaforizado.

Se o recorrente cotejo das propriedades da linguagem e da música tem escasseado nas últimas décadas do século XX, o emprego de “sintaxe” como termo técnico musical tem progressivamente aumentado, desde a teoria sintática – *Musikalische Syntaxis* (1877) – de Hugo Riemann – uma espécie de atualização dos textos de Rameau – até os tratados mais recentes baseados na gramática gerativa de Noam Chomsky. Em grande parte o termo mantém o sentido geral de conjunto de relações entre elementos na cadeia sonora – notas, acordes, células

melódicas, frases –, ou seja, retêm o sentido original grego de “ordem”, “arranjo”. Recentemente, porém, seu sentido vem sendo ampliado para dizer daquilo que rege a coerência das conexões a cada articulação da forma musical – como Gurney já desejara –, deixando para o termo mais tradicional “estrutura” apenas a referência a organizações musicais mais globais.

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

122

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

As ideias de Meyer constituíram uma teoria bastante influente no século XX, e pode ser considerada uma versão ampliada do incipiente formalismo de Hanslick e Gurney, com o qual mantém forte congruência. Meyer também esteve

convencido de que o sentido musical deve ser encontrado em uma forma que se move sonoramente, e de que há um tipo de resposta humana à música, que é especificamente musical. Para ele a expressão musical é função dos “desvios de expectativas”, os sentidos produzidos na experiência musical originam-se, ao menos em grande parte, nos processos de frustração de expectativas; e expectativas são produtos da nossa familiaridade estilística. O valor musical é reduzido, segundo seu pensamento, se: 1) uma obra ou trecho musical não provoca no ouvinte nenhuma expectativa ou permite inferir tendências; ou 2) prováveis desfechos formais não são alcançados diretamente ou mesmo nunca são percebidos.

Em música, de algum modo, sintaxe e estilo confundem-se, uma vez que só temos acesso a um “repertório de estruturas” através do modo como ele nos é apresentado. Quando um estilo se torna excessivamente estereotipado, o entendemos em termos de uma sintaxe “pura”, prévia a obra. Contudo, a música de arte¹ “pós-moderna” efetivou o predomínio dos estilos sobre as formas sintáticas cristalizadas, e isso nos põe na condição de ouvintes que não podem mais usar invariavelmente – como outrora – uma sintaxe aprendida para entender música. Não dispomos ainda de uma teoria mais consistente da forma e do sentido musicais que torne possível a nomeação precisa do que ocorre quando os sons musicais nos parecem inteligíveis, e é possível que não haja mesmo uma “gramática” geradora de um campo de força musical que reja nossa conversão de sons em música. Contudo, poderíamos alegar também que não é preciso conhecer a gramática de uma língua para identificar um poema como um produto inteligível dessa língua. Talvez, como o linguista e filósofo Noam Chomsky propôs, tenhamos um conhecimento tácito da língua, e nesse sentido podemos dizer também que temos um conhecimento tácito de música, expresso não em teorias, mas em atos de reconhecimento – de seres humanos se comportando coerentemente.

123

¹ Aqui o termo refere os modos de expressão musical da cultura ocidental desvinculados de práticas e hábitos de gênero, cristalizados e funcionalizados socialmente, e que tematizam menos a comunicação do que a radicalidade da expressão.

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

124

Há notáveis paralelos entre a gramática gerativa transformacional dos trabalhos de Chomsky e a teoria da estrutura musical de Heinrich Schenker. Para este, haveria um único tipo de estrutura fundamental comum a todas as obras musicais “corretas”, que de certa forma nos revelaria algo sobre a natureza da nossa intuição musical. Como não há indícios de que Chomsky conheceu o trabalho que Schenker desenvolveu algumas décadas antes de sua teoria gerativa descrever a estrutura da linguagem, parece que essas teorias sintáticas surgiram de maneira similar, mas independentes, e exerceram forte influência nas pesquisas mais recentes sobre sintaxe musical.

Em virtude de a música ser um produto humano, podemos legitimamente supor que a estrutura da música deve nos contar algo sobre a natureza da mente humana que a produz. Todavia, não é possível tratar uma sintaxe musical como o processo psicológico exato que alguém usa para gerar um texto musical, visto que, antes de tudo, não há tal coisa que podemos considerar como única gramática para um dado conjunto de eventos musicais. Regras diferentes, configuradas de diferentes modos podem produzir corpos semelhantes de sequências

musicais. Portanto, a descoberta de uma determinada sintaxe viável para um texto musical observado não garante que esta sintaxe seja a que melhor descreverá o processo psicológico da geração da obra em questão. Além disso, como Sloboda observou, os indivíduos frequentemente violam as regras, as convenções formais que pareciam antes considerar. A geração psicológica das linguagens, ao contrário dos esquemas fechados gramaticais, é um processo mais amplo. A intenção de comunicar uma dada proposição é a motivação psicológica oculta na maior parte das expressões. Sendo assim, se o emissor “tiver boas razões para supor que será entendido mesmo sem usar uma gramática correta, ele poderá desconsiderar as convenções gramaticais. Em música, a intenção de transgredir as expectativas do ouvinte pode levar a uma comparável liberdade com a gramática” (Sloboda, 1999, p. 32).

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

125

a sintaxe é um veículo para a comunicação de conhecimento pelo mundo, e dado que o mundo permanece o mesmo tipo de lugar e o ser humano ocupante permanece o mesmo, ao que parece há pouco a ganhar e muito a perder com a diversidade e a rápida evolução da sintaxe. A música de arte, ao contrário, não tem essa função assim claramente definida. A sintaxe se torna, em si, um objeto da consciência estética, e a imposição por novidades convida à diversidade e à mudança. (Sloboda, 1999, p. 38)

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

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

A música é estruturada de modo que parte dos seus aspectos sonoros mantém suas configurações numa faixa de similaridade por algum tempo, até que em um dado momento alguns desses parâmetros mudam mais sensivelmente. Essas mudanças podem ter abrangência maior ou menor, dependendo do que é estabelecido no decorrer da própria obra como o “normal” do estilo vigente. Esses pontos de mudança comumente multiparamétrica são *limites*

formais, constituídos basicamente em dois níveis de experiência musical relacionados a processos da memória entendidos pela psicologia cognitiva como de curto-prazo e de longo-prazo. É necessário, entretanto, observar que como qualquer outro tipo de limite o seccionamento formal da música apresenta graus diferentes de precisão. Ou seja, como os limites entre seções e subseções das obras musicais correspondem a mudanças mais sensíveis, o que estabelece a coerência interna dos segmentos é a sua relativa constância paramétrica. Por isso, enquanto a configuração de uma seção ou segmento particular de uma música se mantém, segundo o estilo, num relativo grau de constância, o limite é adiado.

Se entendermos que a sintaxe linguística tem como funções básicas o controle da carga informativa e a mediação das relações expressas, a analogia com uma sintaxe da música emerge mais facilmente, uma vez que o propósito principal de uma organização musical é controlar e ordenar o fluxo de eventos sonoros. Os eventos sonoros individuais podem ser organizados em hierarquias, e as organizações hierárquicas (sistemas) são modelos musicais convincentes, porque provêm um dispositivo pronto para controlar o fluxo de eventos, contribuindo para a constituição de uma sintaxe. No presente trabalho, então, definirei sintaxe como conjuntos de relações entre padrões identificáveis. Essa é uma definição bastante ampla e inclui tanto a tradição de regras para o uso de padrões funcionais em estilos musicais particulares quanto as relações entre padrões desenvolvidos unicamente nas obras individuais – a essência estilística do repertório artístico musical da pós-modernidade. Os parâmetros da textura musical, tais como a altura (e suas extensões harmônicas), o ritmo e os variados elementos de densidade, são aspectos por meio dos quais os padrões são identificados e relacionados entre si. A nossa habilidade para identificar um padrão como similar a outro, ainda que ocorram em momentos distintos é a essência da sintaxe musical. Como observou o compositor Bob Snyder em seu *Música e memória* (2000), é, portanto, com *categorização* e *memória* que criamos uma sintaxe, e isso é a condição de muitas formas de comunicação.

A memória que forma

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

128

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

temporal passa a ser uma construção intencionada, promovida pela consciência; um produto de um desejo de ordenação. Para Bachelard, a experiência de nossa duração passada fundamenta-se num eixo racional, sem o qual “nossa duração se desmancharia”. A memória, assim, não revela a ordem temporal, que tem de se basear em outros princípios de ordenação: a lembrança de nosso passado é uma coisa, a lembrança de nossa duração, outra. Ou seja, mais importante do que a duração dos eventos é a sua ordenação. E toda intuição do futuro “é uma promessa de ações que não leva em conta a duração dessas ações; essa intuição se limita a imaginar a sucessão e a ordem dos instantes ativos” (Bachelard, 1994, p. 39).

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

Basta examinar de perto qualquer das imagens da continuidade, para ver sempre as hachuras do descontínuo. [...] No plano musical, por exemplo, será necessário mostrar que aquilo que faz a continuidade é sempre uma dialética obscura que evoca sentimentos a propósito de impressões, recordações a propósito de sensações. Em outras palavras, será necessário provar que o contínuo da melodia, que o contínuo da poesia, são reconstruções sentimentais que se aglomeram para além da sensação real [...]. Assinalemos antes de mais nada esse refluxo da impressão que vai do presente ao passado e que vem trazer ao ritmo, à melodia, à poesia, a continuidade e a vida que lhe faltavam em sua primeira produção. [...] A continuidade do tecido sonoro é tão frágil que *um corte num local determina por vezes uma ruptura em outro local*. Dito de outra forma, a ligação gradual não é suficiente; essa ligação parcial está condicionada por uma rede ampla de solidariedades, por uma continuidade de conjunto. Na verdade é preciso *aprender* a continuidade de uma melodia. Não a *ouvimos* num primeiro momento; é muitas vezes o reconhecimento de um tema que traz a consciência de uma continuidade melódica. Aqui como alhures o reconhecimento se dá antes do conhecimento. [...] E é assim que a poesia, ou mais genericamente a melodia, *dura* porque *retoma*. A melodia joga dialeticamente consigo mesma; ela se perde para se reencontrar; sabe que se reabsorverá em seu tema inicial (p. 105-106).

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

Devo aceitar o ponto de vista apresentado pelo neurocientista Gerald Edelman, segundo o qual o que chamamos de *consciência* não existiria sem memória. Contudo, o termo “memória” tem sido empregado em contextos muito diversos, chegando até mesmo a ter sua significação operacional ameaçada. Na perspectiva neurofisiológica atual, a memória é um atributo dos neurônios capaz de alterar o poder da atividade conectiva (sináptica) que estes mantêm entre si, aumentando o número de conexões e desdobrando-as no tempo. Isso porque nessas conexões ocorrem mudanças químicas que provêm em uma sobrevida à atividade em si. Assim sendo, diz-se que a memória pode ser entendida como uma característica virtual de toda célula nervosa.

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

A memória assim definida é, pois, associativa, inexata e capaz de uma notável generalização – tudo o que o armazenamento replicativo de um computador não é. Em geral, aceita-se a ideia de que o cérebro, ao menos em suas funções cognitivas, está fundamentalmente preocupado com representações e que aquilo que é mantido na memória é também algum tipo de representação. Assim sendo, a memória pode ser considerada depositária de mudanças que podem, se

devidamente acessadas, recapturar uma representação e agir sobre ela. Desse modo, atos aprendidos são consequências de representações que armazenam procedimentos definidos ou códigos.

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

Representação implica atividade simbólica, um tipo de atividade que se encontra no centro de nossas experiências linguísticas semânticas e sintáticas. Por isso, é fácil pensar que se o cérebro pode repetir uma *performance*, então representa. No entanto, em seu *A Universe of Consciousness*, Edelman e Tononi advertem que não há mensagem pré-codificada no sinal e que por essa razão – entre outras – a memória no cérebro não pode ser representacional. É, de outro modo, um reflexo de como o cérebro mudou sua dinâmica de modo a permitir a repetição de uma *performance*. Assim, a memória não-representacional resulta do jogo seletivo que ocorre entre as atividades neuronais, os vários sinais recebidos do mundo, o corpo e o cérebro em si. As alterações sinápticas que se seguem afetam as futuras respostas do cérebro particular para sinais semelhantes ou distintos. Essas mudanças, enfim, “refletem-se na habilidade para repetir um ato mental depois de algum tempo, apesar de uma mudança de contexto, por exemplo, ao ‘recuperar’ uma imagem” (Edelman e Tononi, 2000, p. 95). A ênfase dada aqui à repetição “depois de algum tempo” está relacionada à habilidade característica da memória em recriar um ato separado por certa duração do sinal original. E ao sublinharem a “mudança de contexto” os autores demonstram

estar atentos para uma propriedade essencial da memória no cérebro: a *recategorização construtiva* empreendida durante a experiência, mais do que a pura replicação de uma prévia sequência de eventos.

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

132

A coerência, tanto nos agrupamentos mais rudimentares, como eventos simples e pequenas células, quanto nos agrupamentos frásicos – com valor sintático mais definido –, é estabelecida com notável influência dos fatores de agrupação descobertos pelos psicólogos da *Gestalt*. O primeiro deles, o *princípio de proximidade* exprime que eventos próximos no tempo, dentro dos limites de uma “memória de curto-prazo”,² tenderão a ser agrupados. Em seu *Auditory Scene Analysis*, Albert Bregman,

² Um modelo corrente da psicologia cognitiva para a memória, revisado recentemente pelo psicólogo Harold Pashler, em *The Psychology of Attention*, consiste de três processos mais funcionais que estruturais: a *memória sensorial* – imitativa, repetidora –, que é um processamento primário de extração de caracteres dos estímulos sonoros; a *memória de curto-prazo*; e a *memória de longo-prazo*. O primeiro processo produz uma espécie de “imagem” auditiva pré-conceitual (a persistência sensorial de um som como memória “ecóica”), enquanto os demais são memórias conceituais categorizadas. Enfocando a memória auditiva estritamente musical, podemos entender que cada um desses três processos funciona em diferentes níveis temporais de cognição musical: o nível de constituição dos *eventos* sonoros, o nível de constituição dos *elementos estruturais* (contornos melódicos, células rítmicas etc.) e o nível de constituição da *forma*. Os três processos acima citados não funcionam, de fato, independentes um do outro.

um especialista em percepção auditiva humana, observa, no entanto, que não é a proximidade absoluta que conta, mas as proximidades relativas. O segundo fator, o *princípio de similaridade*, estabelece que o reconhecimento de semelhanças entre os eventos sonoros promove sua agrupação. Podemos ouvir similaridades em quaisquer dos parâmetros sonoros, pois o que constitui similaridade é algo muito diverso e pode incluir altura, intervalos de altura, intensidade, timbre, duração, articulação (tipo de ataque) etc. Bregman observou que a proximidade refere ao domínio espacial e quando dizemos que duas alturas são próximas, estamos empregando uma metáfora espacial.

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

Por fim, o terceiro fator de agrupação é o *princípio de continuidade*, uma extensão dos princípios anteriores. A continuidade estabelece que quando uma série de eventos tem os valores significativa e continuamente alterados em uma direção particular e em graus equivalentes, os eventos tenderão a formar agrupamentos. Ou seja, um movimento consistente em uma única direção tende a perpetuar-se nessa direção, o que não deixa de ser uma proje-

ção da ideia de similaridade. Assim sendo, um conjunto de notas tenderá a formar um agrupamento melódico (sobretudo, incisivos) no âmbito da chamada memória de curto-prazo, se os movimentos consecutivos (ao menos a maior parte deles) de uma para outra nota apresentarem a mesma direção e intervalos de natureza compatível, e se os eventos rítmicos (cada nota articulada) correspondentes forem separados por um intervalo de tempo relativamente uniforme.

A forma, em música, já pode ser conhecida em qualquer agrupamento no âmbito da memória de curto-prazo, mas só se realiza estruturalmente a partir das agrupações com duração superior ao tempo limite desse estágio de memória. Na base de seu conceito estaria a impossibilidade de ser percebida imediatamente por não se encontrar encerrada num presente consciente; requer sempre a mediação de eventos simples, agrupamentos e figurações frásicas, para então se constituir de representações categorizadas na memória de longo-prazo. E somente a confrontação de diferentes materiais neste nível formal da experiência musical, sobretudo auxiliada por certo grau de repetição (redundância) através da memória de longo-prazo, nos conduziria ao reconhecimento de uma forma musical. Assim, ao ouvirmos uma peça musical inteira somos aptos a formar entendimentos das relações entre suas diferentes partes, fazendo com que os eventos retornem à consciência da memória de longo-prazo, que é inconsciente. “Nossas memórias de longo-prazo *precisam* ser inconscientes: se estivessem todas em nossa consciência, não haveria lugar para o presente” (Snyder, 2000, p. 69).

134

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

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

Considerações finais

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". Donde enquanto a nossa experiência da música é regida pela expectativa, há tempo e impressão de passagem de tempo. O instante crítico e, muitas vezes, relativamente distinguível situado na elisão do esvair da impressão de tempo e o limiar da pura redundância, da repetição apenas como refluxo do passado, é uma linha divisória crucial para as decisões composicionais e interpretativas: é o instante fundamental que concentra a própria essência temporal e artística musical.

Entendo que questões como esta que, de um modo ou de outro, vêm há muito sendo abordadas pelas várias correntes formalistas na literatura musical, precisam ocupar um lugar central na pesquisa atual sobre os sentidos da música. Quanto menos o discurso musical e o discurso sobre a música forem regidos por padrões sintáticos cristalizados, e quanto mais se organizarem considerando o caráter indeterminado, lacunar e ambíguo da experiência da música, mais próximos estarão da pesquisa dos modos de escuta, que enfatizam a experiência *incorporada*³ da música e os

³ A ciência cognitiva reabriu algumas questões centrais da filosofia. Como disciplina que estuda os sistemas conceituais, tem como alguns de seus principais postulados que a mente é inerentemente incorporada, que o pensamento é em grande parte inconsciente, e que os conceitos abstratos são altamente metafóricos. Nesse contexto teórico dizer que os concei-

dispositivos de conceitualização do objeto musical. Esses novos vieses da pesquisa da forma e da sintaxe musicais correspondem a um número cada vez mais significativo de estudos do sentido musical. Creio que uma semântica do entendimento musical fundada nos últimos desdobramentos da neurociência, das teorias da percepção e na pesquisa em cognição musical, em geral, brevemente nos oferecerá novos recursos teóricos para a abordagem do sentido da obra musical, avançando especialmente na direção mais ousada do projeto dos primeiros formalistas, qual seja a que se distancia do pensamento lógico, aproximando-se da percepção.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *A dialética da duração*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A evolução criadora*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

136 BREGMAN, Albert S. *Auditory scene analysis: the perceptual organization of sound*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.

CHOMSKY, Noam. *Aspectos da teoria da sintaxe*. Trad. José António Meireles e Eduardo Paiva Raposo. Coimbra: Arménio Amado, 1978.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

EDELMAN, Gerald. *Bright air, brilliant fire: on the matter of the mind*. New York: Basic Books, 1992.

_____. *The remembered present: a biological theory of consciousness*. New York: Basic Books, 1989.

EDELMAN, Gerald; TONONI, Giulio. *A universe of consciousness: how matter becomes imagination*. New York: Basic Books, 2000.

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

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

tos e a razão são *incorporados* é enfatizar o papel fundamental que desempenha o nosso sistema sensorio-motor na produção do conhecimento.

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

_____. *Music criticisms*. Ed. Henry Pleasants. New York: Dover Publications, 1988.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Atônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2.ed., 1995.

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

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

MEYER, L. *Music, the arts, and ideas: patterns of predictions in twentieth-century culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

_____. *Style and music*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1989.

_____. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University Chicago Press, 1956.

NOGUEIRA, Marcos. *Comunicação em música na cultura tecnológica: o ato da escuta e a semântica do entendimento musical*. (Tese de doutorado). Rio de Janeiro: ECO-UFRJ, 2004.

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

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

SCHENKER, Heinrich. *Free Composition*. Trad. Ernst Oster. New York: Longman, 1979.

SLOBODA, John A. *The musical mind: the cognitive psychology of music*. New York: Oxford University Press, 2000.

SNYDER, Bob. *Music and memory: an introduction*. Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press, 2000.