

UMA VISÃO PARADIGMÁTICA DA HISTÓRIA DO SIGNIFICADO MUSICAL E SEUS RECENTES DESDOBRAMENTOS

L. F. Oliveira*
J. Manzolli**

RESUMO: O objetivo deste artigo é sistematizar uma distinção entre três paradigmas que englobam a maioria das teorias sobre significado musical, numa perspectiva histórica. Em primeiro lugar, descrevemos o que chamamos de paradigma representacionista, no qual a representação era entendida como o conteúdo musical; em segundo lugar, passamos para o paradigma formalista, cujas teorias postulavam que o conteúdo musical é a própria forma; em terceiro lugar, apresentamos o paradigma sócio-construtivista, pelo qual se entende que o significado musical é decorrente de construções sociais. Depois, expomos, de maneira bastante breve, algumas teorias recentes, contrapondo-as aos três paradigmas que mencionamos. Estabelecemos, por fim, uma correspondência entre tais abordagens recentes e o modelo de significação que atualmente desenvolvemos, mostrando como eles remetem e, em certo sentido, superam os antigos paradigmas.

PALAVRAS-CHAVE: Significado musical; paradigma representacionista; paradigma formalista; paradigma sócio-construtivista.

ABSTRACT: *This paper aims to systematize a trichotomy among the theories on musical meaning in three paradigms, within a historical perspective. Firstly, we describe what we call the representationalist paradigm, in which the content of music was understood as it were a kind of representation; secondly, we go on to the formalist paradigm, whose theories postulated that musical meaning is the very form of music; thirdly, we present the social-constructivist paradigm, by which one can understand that musical meaning derives from social constructions. After that, we very briefly show some recent theories, comparing them with the three paradigms we mentioned. Finally, we establish a correspondence between such recent approaches and the model we have recently developed, showing how they are related to, and in a sense, go beyond those old paradigms.*

KEY-WORDS: *Musical meaning; representationalist paradigm; formalist paradigm; social-constructivist paradigm.*

INTRODUÇÃO

Discute-se o significado musical em quase todo texto sobre música, mesmo que de maneiras muitas vezes marginais e, ainda, que em poucos deles o termo apareça explicitamente. Frequentemente, assumem-se posturas que carregam com si um entendimento sobre o que é que a música significa e como se dá esse processo de significação. E não se trata de um fato recente; tais observações remetem a textos bastante antigos e podemos mesmo afirmar que a discussão do significado musical permeia toda a história da música ocidental. Inúmeras questões estão imbricadas no estudo do significado musical: a relação entre música e linguagem natural; as motivações para o fazer musical e as funções que a música exerce; a ontologia e a filogênese da música; a possível existência de universais musicais; aspectos psicológicos e neurológicos da escuta musical etc. Talvez, a complexidade resultante de tal imbricamento acabe por afastar a maioria dos pesquisadores de um domínio tão amplo e inóspito, no qual existem muito mais perguntas do que respostas satisfatórias. No entanto, recentemente, novos trabalhos têm-se aventurado na investigação específica do significado

* Doutorando, Programa de Pós-graduação em Música e Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora, UNICAMP, bolsista FAPESP, felipe@nics.unicamp.br.

** Dr, Programa de Pós-graduação em Música e coordenador do Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora, UNICAMP, jonatas@nics.unicamp.br.

musical, especialmente nas áreas tanto da ciência cognitiva e da neurociência quanto da filosofia e da estética.

Se, no mundo ocidental, muitas vezes torna-se difícil justificar teoricamente a existência da música, ainda que ela esteja presente em todo e qualquer lugar, em outras partes do globo ela parece estar mais integrada à prática da vida diária, ainda que em caráter cerimonial e religioso. A alta especificidade técnica e a sofisticação estética da música ocidental tornou-a um objeto fugidio e não suscetível a uma clara e distinta compreensão teórica; isso é evidente pelo tratamento dado à música em algumas das obras centrais da estética moderna – falar sobre música parecia gerar mais desconforto do que comodidade para muitos filósofos. Mas, isso não significa que a música e a filosofia não se correspondessem frequentemente. Na idade média, assim como no mundo antigo, a música possuía um papel de destaque e dialogava em igualdade de termos com todos os outros domínios epistemológicos; a música era parte da educação daqueles que se destinavam às atividades reflexivas.

No mundo antigo, a música era considerada como parte integrante do cosmos, e, como tal, associada com a matemática; as relações que governavam o mundo aplicavam-se, da mesma maneira, à música. Acreditava-se que a música tinha, também, a capacidade de alterar a conduta e a vontade dos homens, pela imitação que esta apresentava sobre as paixões e sentimentos. Essa tradição, que remonta a Aristóteles e a Platão, foi retomada e formou a base filosófica sobre a qual tratadistas como Santo Agostinho e Boécio elaboraram suas teorias musicais. Eles acreditavam na capacidade da música de dirigir o pensamento assim como o comportamento para certas direções. Tendo a música tal poder, somente deveriam ser aceitas na Igreja aquelas que se prestassem a conduzir o homem na direção da divindade e somente a música com texto era considerada como satisfatória nesse sentido. A questão da significação, portanto, era muito menos problemática então, visto que a música existia, para o homem medieval, como expressão sonora do texto sagrado, na prática que conhecemos atualmente como cantochão, retirando das palavras seus significados. Será justamente quando a música abandonar o domínio estritamente religioso que as questões sobre a sua significação começam a emergir.

Posteriormente, a própria complexificação estrutural que a música gradualmente foi sofrendo pelo desenvolvimento da polifonia foi a tornando um objeto que possuía um interesse além de sua função religiosa; ela passa a ter um interesse também voltado à beleza de sua própria estrutura. No renascimento essas características não foram alteradas nem dentro nem fora do domínio eclesiástico; mas, a música ainda era em grande parte vocal e, portanto associada à poesia. Na Idade Moderna, tal fato será acentuado com uma cada vez maior autonomia entre a música e as funções exteriores a ela atribuídas; é com o surgimento da música de concerto, ou seja, a música que serve apenas para ser ouvida, enquanto objeto artístico, que as grandes questões sobre seu significado começam a perturbar a mente dos teóricos e filósofos.

Será justamente sobre a música da Idade Moderna, especialmente a partir do período barroco, que este artigo se apoiará. Obviamente que, apesar de todas as conexões teóricas elencadas no primeiro parágrafo, nos limitaremos, na próxima parte deste artigo, a um âmbito bastante restrito, a saber, de uma descrição de caráter historiográfico do conceito de significado musical. Nesse sentido, apresentaremos uma separação entre os paradigmas que chamamos de representacionalistas, de formalistas e de construtivistas.

1. TRÊS PARADIGMAS DO SIGNIFICADO MUSICAL

As grandes mudanças no pensamento ocidental promulgadas a partir do século XV e XVI alteraram de maneira significativa a relação entre o homem e mundo e a forma pela qual aquele entende este. Ainda que existam grandes diferenças estruturais entre as músicas da Idade Média, da Renascença e do Barroco, uma característica parece ter sido mantida razoavelmente sem grandes alterações: a música como representação das paixões. Pode-se mesmo afirmar que tal fato remonta à antiga tradição grega, e que foi mantida de maneira constante em todo o pensamento musical ocidental. De fato, os tratados musicais medievos e renascentistas, em geral, apoiavam-se sobre as traduções dos antigos textos, como aqueles atribuídos a Aristóteles, Platão, Pitágoras, Ptolomeu, Plutarco etc. No período barroco, enquanto a teoria e a prática musicais alcançavam novos patamares, em termos de organização estrutural e composição musical, a representação das paixões continuava a ser entendida como o conteúdo musical.

A representação das paixões é o que caracteriza o que chamaremos de *paradigma representacionalista*; em oposição ao *paradigma formalista*, que será manifesto a partir da música do classicismo, onde existe uma primazia da forma musical por si própria. A outra distinção que apresentamos diz respeito às teorias sociológicas da música que surgiram no início do Século XX; chamá-la-emos de *paradigma sócio-construtivista*. Abaixo, discutiremos cada um desses paradigmas em separado, onde tentaremos explicitar em linhas bastante gerais como o significado musical era, então, entendido.

1.1 PARADIGMA REPRESENTACIONALISTA

Em quase que a totalidade dos escritos sobre estética musical, de uma forma ou de outra, assume-se como pressuposto o fato de que a música era a representação das emoções ou dos sentimentos. Grosso modo, a maioria dos tratados estéticos sobre música até então estudava a comparação das outras artes com a música, elencando similitudes e divergências desta com aquelas, principalmente nessa questão da capacidade e efetividade da representação das emoções por uma e por outras. O problema da representação dos sentimentos era sempre mais evidente quando se restringia à música instrumental, visto que a música vocal utilizava a linguagem verbal para descrever o que se quisesse; nesse último caso, a música representava sonoramente o que era explicitamente dito pelo texto, sendo que, assim, a questão era bastante amenizada. Tanto que, até o Século XVIII, a música era estudada e analisada numa perspectiva que a emparelhava à retórica; a teoria musical era a teoria retórica.

Característica comum a quase todos os compositores deste período [primeiro barroco, século XVII] foi o seu esforço no sentido de exprimirem, ou antes, de representarem, uma vasta gama de idéias e sentimentos com a máxima vivacidade e veemência. Este esforço constituía, de certo modo, uma extensão da música reservata renascentista. Os compositores, prolongando certas tendências já evidentes no madrigal dos finais do século XVI, procuravam encontrar os meios musicais de exprimirem afectos ou estados de espírito, como a ira, a agitação, a majestade, o heroísmo, a elevação contemplativa, o assombro ou a exaltação mística, e de intensificarem estes efeitos musicais por meio de contrastes violentos.

Assim, a música deste período não era escrita em primeira instância para exprimir os sentimentos de um artista individual, mas sim para representar os afectos num sentido genérico. Para a comunicação destes afetos foi surgindo pouco a pouco um vocabulário de recursos ou

figuras musicais. Já em 1600 alguns teóricos musicais tentavam classificar e sistematizar estes recursos, mas essa tarefa foi realizada principalmente a posteriori. Foram, em particular, os teóricos alemães que analisaram e designaram as figuras musicais por analogia com as figuras e liberdades da retórica. (GROUT & PALISCA, 1994, p.312) (grifos dos autores)

Mas para se garantir, ainda que muitas vezes em grau menor de importância, a autonomia e a validade expressiva da música pura, muitos filósofos e teóricos musicais postulavam que ela era uma linguagem dos sentimentos, que não deveria ser entendida pela razão, mas pelos seus próprios meios; que ela era análoga, mas não igual à linguagem na relação entre conteúdo e forma.

Kant considerava a música uma linguagem das emoções, e Hegel a chamava de uma linguagem do sentimento. Os estatutos da literatura e da história antigas que faziam semelhantes asserções têm sido repetidos tão frequentemente que dispensam novas descrições. A história do pensamento ocidental também é plena de declarações que ligam a música às emoções, meramente humanas durante o século XVIII, e mesmo místicas, transcendentais, ou metafísicas durante o Movimento Romântico. No século XVIII, Rousseau na França, Marpurg e Mattheson na Alemanha, Burney na Inglaterra, vários filósofos empiristas na Escócia, concordavam todos que a música era uma arte em movimento. E, no século XIX, Kierkegaard, Schumann, e Wagner pensavam nela como uma linguagem dos sentimentos. Schopenhauer, Pater, e, neste século, escritores como Conrad e filósofos como Croce, nos seus diferentes modos, falavam da música como um tipo de iluminação através da emoção. (SCHUELLER, 1953, p.345)¹

Pela citação acima podemos confirmar nossa suposição de que a representação das paixões foi sempre um dos temas centrais da estética musical; e ainda o é, de certa maneira. Não era apenas aos sentimentos e às paixões que a música almejava representar. Inúmeros contextos extra-musicais também foram temas de composições. Como já mencionamos acima, o problema da representação, ou melhor, da sua efetividade, surge da ausência do texto, como na música instrumental. Quando a música está associada ao texto, a representação pode ser facilmente verificável e entendida, desde que o ouvinte compreenda a língua empregada. O Exemplo 1 nos mostra um caso típico de representação extra-musical, no qual J.S. Bach, num estilo bastante vivaldesco, representa cortinas se rasgando, pedras rolando, túmulos se abrindo e a terra tremendo, na parte 34 da Paixão Segundo São João BWV 245 (numeração em acordo com a Edição Bärenreiter). Ao se compreender o texto, as estruturas musicais passam imediatamente a fazer sentido enquanto representação musical de tais eventos. Porém, poderia um ouvinte que não compreende a Língua Alemã dizer o que tal passagem está a representar musicalmente?

Tomemos outro exemplo na mesma obra; mas, agora não mais se tratará da representação de um evento, porém de um sentimento propriamente dito. É bastante conhecida a passagem na qual o evangelista menciona o choro de Pedro ao ser encarado por

¹ “Kant called music a language of the emotions and Hegel called it a language of sentiment. The statements in ancient literature and history which make similar assertions have been repeated so often that they hardly need retelling. The history of western thought also is full of statements linking music with the emotions, merely human ones during the eighteenth century, and even mystical, transcendental, or metaphysical ones during the Romantic Movement. In the eighteenth century, Rousseau in France, Marpurg and Mattheson in Germany, Burney in England, several empirical philosophers in Scotland, all agreed that music is a moving art. And, in nineteenth century, Kierkegaard, Schumann, and Wagner thought of it as a language of feelings. Schopenhauer, Pater, and, in this century, writers like Conrad and philosophers like Croce in their different ways spoke of it as a kind of illumination through emotion.” (SCHUELLER, 1953, p.345)

Jesus, após tê-lo negado três vezes, conforme o Exemplo 2 apresenta. Novamente cabe a pergunta: poderia um ouvinte sem compreender o texto cantado pelo evangelista entender tais compassos como um choro de arrependimento?

Estamos falando, especificamente, dos seis últimos compassos, a partir da indicação de *adagio*. Justamente sobre a palavra *weinete*, que significa chorar em alemão, Bach elabora uma passagem com as duas vozes, o solista e o baixo do contínuo, em movimentos cromáticos e suspensão, ao mesmo tempo. Em termos das figuras retóricas, encontram-se nesses poucos compassos *passus* e *saltus duriusculus* e *circulatio* (conf. Bartel, 1997). Os primeiros são, por analogia, os movimentos cromáticos e os saltos dissonantes; o último é uma elaboração de uma nota por uma movimentação em seus graus vizinhos, e, nesse caso, também cromáticos.

klei - det, der Vor-hang reißt, der Fels zer-fällt, die Er-de beb't, die Grä-ber

adagio

spal - ten, weil sie den Schöp-fer schn er - kal-ten, was willst du dei - nes Or - tes tun?

Exemplo 1. Arioso da Paixão Segundo São João de J.S. Bach.

Mattheson, por exemplo, em seu bastante conhecido *Der Vollkommene Capellmeister*, publicado em 1739, menciona, possivelmente derivando tal fato da teórica cartesiana encontrada n'As Paixões da Alma, que intervalos estreitos expressam a angústia, como os *passus duriusculus* do exemplo acima. Se aceitarmos o fato de que tal melodia cromática, ou tais *passus duriusculus*, expressem angústia, podemos dizer que a música, neste caso, representa bem o sentimento que Pedro sentiu, ao chorar (lembrando que a música apóia-se sobre a narração do evangelista). Nesse caso, mesmo sem compreender o texto, o ouvinte familiarizado com o sistema tonal poderá perceber que se trata de uma passagem angustiante e tensa, mas, nos parece que isso se deve tanto à tensão harmônica resultante dos retardos entre as linhas do baixo e do solista quanto ao cromatismo das melodias.

Exemplo 2. Recitativo 12c da Paixão Segundo São João de J.S. Bach.

De fato, Bach emprega com bastante propriedade, especialmente na primeira parte da Paixão Segundo São João, a tensão harmônica como efeito que sublinha expressivamente passagens mais dramáticas do texto. Acordes de sétima diminuída, principalmente pela constituição simétrica de seus intervalos que não requerem preparação e permitem múltiplas resoluções, quando estas são efetivamente feitas, assim como acordes de sétima de dominante na terceira inversão, constituem-se como os recursos favoritos para tal sublinhar expressivo. A análise da parte do contínuo desta obra revela com clareza tal procedimento. Mas, ainda permanecem as perguntas: Não são tais recursos harmônicos subservientes ao texto do recitativo? Conseguiria um ouvinte que não compreende o alemão apreender tais representações? Estariam, portanto, de fato, sendo representadas as paixões ou tratar-se-ia de um mero recurso dramático?

Outro fato interessante, que merece análise, é a crença vigente à época de que cada tonalidade expressava um ou mais afetos em particular. O próprio Mattheson nos oferece uma tabela de correlação entre tonalidades e afetos. Se voltarmos ao *adagio* do recitativo do Exemplo 2, podemos verificar que existe uma interessante modulação que parte de um acorde de sexta e quinta em Sol maior até atingir, cromaticamente, a tonalidade de Fá sustenido menor. Segundo Mattheson, a tonalidade de Fá sustenido menor representava a aflição, o abandono, a solidão, a misantropia. Ora, a *aria* que se segue trata justamente do sentimento de Pedro, descrito pelo evangelista no recitativo mencionado. Dessa forma, parece que as motivações para uma tal modulação não foram meramente musicais; parece plausível se

afirmar que a escolha das tonalidades desta obra visava representar as paixões de acordo com esta crença; ou ao mesmo, existiria, parece, um caráter simbólico, entre determinados afetos e certas tonalidades. (Mas para que existisse esse caráter simbólico seria preciso que a correlação se tornasse perceptível para o ouvinte. Por exemplo, existe uma relação possivelmente simbólica entre a palavra ‘Cruz’, e termos derivados, e o intervalo de segunda menor, que já aparece no primeiro compasso da Introdução. Toda vez que essa palavra é pronunciada tal estrutura intervalar é associada; essa iteração da correlação torna a arbitrária correspondência efetiva e perceptível, assumindo um caráter simbólico.) Mas no caso do simbolismo das tonalidades, não é fácil postular que o ouvinte leigo perceba por quais tonalidades a obra transita, para perceber quais afetos estão sendo representados, simbolicamente. A não ser que se entenda que cada tonalidade é, em sua natureza, diretamente e não arbitrariamente correlacionada a certos afetos; dessa maneira o caráter expressado por cada uma delas, e representado deliberadamente pelo compositor, seria naturalmente apreendido pelo ouvinte. Ainda, existe toda uma problematização sobre tal crença derivada da evolução dos sistemas de afinação, mas essas questões nos afastariam muito do objetivo central deste artigo.

Mas, além disso, pode ser que o emprego dos recursos composicionais por Bach visasse gerar o efeito da *pathopoeia*: uma passagem musical que provoca fortes emoções, através do cromatismo ou outro recurso, no ouvinte. Isso nos remete novamente a teoria platônica da mimese: a música imita uma paixão, que é imitada por aquele que “se move junto com ela”, lembrando que para Platão, música, poesia e dança eram associadas (SCRUTON, 1997, p.118). Essa idéia tem sido retomada com bastante força nas pesquisas mais recentes sobre significado musical, como por exemplo, em Meyer (1956), o próprio Scruton (1997), Huron (2006), para mencionarmos apenas alguns, deixando de lado uma boa quantidade de corroborações na área de psicologia da música. Mesmo na obra de Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, de 1856, pilar central da estética musical formalista, admite-se que a música cause emoções – seria bastante anti-intuitivo negar tal fato –, porém, ao mesmo tempo, existe uma recusa em aceitar a representação dos sentimentos como o próprio conteúdo musical.

1.2 PARADIGMA FORMALISTA

Como vimos, a idéia da música como representação ou estimulação dos sentimentos era tão forte e tão amplamente aceita, chegando mesmo a parecer auto-evidente para alguns, que foi requerido um esforço bastante intenso para se estabelecer uma oposição teórica a este respeito.

A referida obra de Hanslick é a primeira manifestação teórica que procura discutir e analisar o citado pressuposto representacionista, verificando como e em que se constitui o belo musical. De fato, Hanslick aponta uma série de razões para se abandonar tal pressuposto e se iniciar uma postura teórica fundamentada na análise das estruturas formal-musicais, exclusivamente; é a partir dessa nova perspectiva que se pode falar em formalismo musical. Enquanto que as teorias estéticas anteriores colocavam na representação das paixões o objetivo último da música, a teoria hanslickiana, ao eliminar tal objetivo, volta-se apenas para os elementos formal-musicais, colocando-os, ao mesmo tempo, como meio e fim da obra musical. Não que Hanslick negue toda e qualquer relação da música com os sentimentos, ele apenas destitui esta relação do foco principal do estudo estético da música, porém admitindo, como já vimos, que tais relações acompanham a apreciação estética da música, como

fenômeno secundário, sobre o qual não se poderia fundar de maneira segura nenhuma teoria estética.

Ao se voltar exclusivamente para a forma e para a estrutura musicais, encontrar-se-á terreno sólido para o desenvolvimento de uma teoria que poderia se apoiar sobre aspectos objetivos da manifestação musical. Assumindo este argumento, Hanslick acreditava poder escapar dos problemas decorrentes da subjetividade que dominava as teorias estéticas anteriores e, supostamente, assegurar a validade de suas afirmações através deste caráter mais científico; o autor chega mesmo a defender que a investigação musical deveria se espelhar na prática das ciências naturais, assumindo implicitamente a postura defendida no positivismo de Comte (para um debate mais aprofundado do embate entre positivismo e romantismo na música do século XIX confira SUPIČIĆ 1969).

Idéias como as de Hanslick, no entanto, só foram possíveis após um maior desenvolvimento da teoria realmente musical, e não mais retórica, que se deu durante o século XVIII. Por exemplo, o *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, foi publicado em por J.P. Rameau em Paris, em 1722; o *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, de C.P.E. Bach, em 1780 já estava na sua terceira edição. Essas obras, como várias outras que culminaram posteriormente no formalismo musical, decorrem da gradativa mudança paradigmática decorrente de obras filosóficas do Século XVII, como *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la verité dans les sciences*, escrito por René Descartes em 1637, ou *An Essay Concerning Human Understanding*, de John Locke, publicado em 1690 – tais obras, além de também influenciarem o pensamento composicional do Século XVIII, especialmente a partir do classicismo, resultaram em uma nova postura teórica, filosófica e pedagógica na área de música, dentro dos vieses tanto racionalista quanto naturalista do Iluminismo.

Em resumo, no século XVIII conviveram práticas composicionais e teorias musicais diferentes, umas que se mantinham vinculadas às antigas doutrinas da representação das paixões e outras que buscavam uma nova perspectiva, que buscavam entender a música em seus próprios termos, numa perspectiva que a compreendia como fenômeno racional, mas cujos princípios poderiam ser reduzidos a causas naturais. Um exemplo típico é a tentativa de explicação da tríade perfeita menor a partir do método pitagórico da divisão do monocórdio, ou, posteriormente pela estrutura acústica da Série Harmônica; ou seja, tentava-se reduzir uma entidade tonal, portanto sintática, arbitrária, a uma explicação causal natural. O mesmo procedimento foi empregado em inúmeros outros casos, como da distinção ente consonância e dissonância etc. Grosso modo, reduzia-se também, dessa forma, o significado musical a causas naturais.

Mas Hanslick, em seu sexto capítulo, refuta o naturalismo do Século XVIII, e afirma que o Belo musical não é fenômeno ou propriedade natural; a música deve ser entendida em seus próprios meios, sem reduções naturalistas nem analogias lingüísticas; e isso vale tanto para “uma severa fuga de Bach ou o mais devaneante noturno de Chopin”, diz ele (p.83). Ele postula, dessa forma, algo como uma inteligência ou compreensão musical per se, não lingüística e não referencial, mas que como Meyer nos diz, caem na dificuldade e necessidade “*de explicar como uma sucessão abstrata, não referencial de tons se torna significativa*” (1956, p.4)².

² “*of explaining the manner in which an abstract, non-referential succession of tones becomes meaningful*” (MEYER, 1956, p.4).

1.3 PARADIGMA SÓCIO-CONSTRUTIVISTA

Até aqui, vimos dois paradigmas que aparentemente são mutuamente exclusivos do significado musical, um que se foca sobre a representação das paixões na música e outro que o reduz à própria estrutura musical. No entanto, em nosso entendimento, ainda existe uma terceira via teórica, mais recente, sobre o significado musical: o construtivismo-social. Nos remetemos aqui diretamente a obra de Theodor Adorno e seus seguidores, que defendem um musicologia de inclinações sociológicas, e que, nas questões sobre significado musical, postulam que o entendimento da música é um processo necessariamente guiado por mecanismos sócio-culturais. Mais ainda, nas palavras de Adorno, no artigo “*On the Social situation of music*”, (apud Cook, 2001, p.172): “[a música] apresenta problemas sociais através de seu próprio material e de acordo com suas próprias leis formais – problemas que a música contém em si mesma, dentro das mais profundas células de sua técnica”³. Ou seja, a música expressa, de alguma forma, em suas estruturas, as dinâmicas e processos da vida social dando a impressão de que os significados musicais, construídos socialmente, são inerentes à própria estrutura musical.

Parece existir, portanto, alguma conexão entre estruturas musicais e significados construídos socialmente; em geral, atribui-se à homologia ou à metáfora esta função de ligação entre os distintos domínios. Pois bem, contexto social e interpretações socialmente determinadas de obras de arte existem e devem estar sob escrutínio, mas isso não responde como tais conexões, sejam metafóricas ou homológicas, se remetem a tais obras de arte. De que forma se dão tais relações e quem ou o que as determina? Dizer-se que uma determinada peça musical homologicamente ou metaforicamente remonta um processo social, como a luta entre gêneros, ou o embate entre esta e aquela classe social, nos parece ser muito mais uma atribuição, uma interpretação arbitrária do que uma relação de necessidade ou exclusividade.

É evidente que grupos sociais e culturais distintos apresentam formas distintas de ver e lidar com o mundo, incluindo os objetos que nele se encontram. É evidente também que, sendo assim, uma mesma obra pode ser entendida por pontos de vista divergentes e até mesmo antagônicos. Portanto, onde está o significado, na estrutura musical ou na estrutura social?

Não estamos negando que aspectos sociais e culturais possam exercer papéis determinantes no processo de significação, mas sim que não se pode limitar tal processo a questões de ordem nem exclusivamente sociais nem exclusivamente formais; mais ainda, que não se pode garantir nem assumir a validade das correspondências homológicas ou metafóricas entre uma interpretação de caráter sociológico e uma peça musical, simplesmente porque as duas se adequam. O que queremos dizer, é que múltiplas interpretações podem igualmente bem ser colocadas sobre uma determinada peça musical, ou obra de arte em geral, sem que exista a garantia de que tal atribuição seja, de fato, pertinente ou exclusivamente pertinente; nada garante tal fato.

Em certo sentido, voltamos aos problemas do paradigma representacionista. Se nele a correspondência ente afetos ou paixões e estruturas musicais não se sustenta firmemente, neste a correspondência entre interpretações construídas socialmente e as mesmas estruturas musicais enfrenta a mesma dificuldade. Na verdade, com exceção do paradigma formalista que reduz o significado a estrutura musical, os outros dois se assemelham quanto à dificuldade em estabelecer como a correspondência se dá.

³ “[music] presents social problems through its own material and according to its own formal laws—problems which music contains within itself in the innermost cells of its technique” (ADORNO apud COOK, 2001, p.172).

2. PERSPECTIVAS RECENTES

Em 1956, Leonard Meyer, em seu livro *“Emotion and meaning in music”*, separa as teorias do significado musical em duas vertentes: absolutistas e referencialistas. Os primeiros entendem a música por suas próprias estruturas, podendo ou não negar a existência de emoções decorrentes da escuta musical; os segundos entendem a música na perspectiva da representação de eventos ou paixões. Nesse sentido, as categorias de Meyer se equivalem aos nossos paradigmas formalista e representacionista. No entendimento do autor, o termo ‘formalismo’ implica na exclusão da reação emocional à música das teorias. Nós não vemos tal termo nesse sentido; o termo formalista implica em uma ênfase do estudo na forma musical, mas não nega que a música desperta emoções, como vimos anteriormente (*“A forma pura (a construção sonora), contraposta ao sentimento como pretense conteúdo, é precisamente o verdadeiro conteúdo da música, é a música mesmo, ao passo que o sentimento provocado não se pode chamar nem de conteúdo, nem de forma, mas de efeito prático.”*, HANSLICK, p.119-120).

Nicholas Cook, em seu recente artigo *“Theorizing musical meaning”*, de 2001, apresenta uma classificação também em duas vertentes: formalistas e construtivistas-sociais. Tal classificação se assemelha bastante aos dois últimos paradigmas que descrevemos, sendo que o autor não faz menção específica à questão da representação na música. Sendo assim, nossa classificação tripartida abarca de maneira mais abrangente o conjunto de teorias relacionadas ao significado musical, sem se opor nem a Meyer nem a Cook; na verdade acreditamos que nossa classificação complementa ambas. Acreditamos que nossa classificação paradigmática reflete três diferentes enfoques históricos sobre o entendimento do significado musical, conforme apresentado na Figura 1, abaixo.

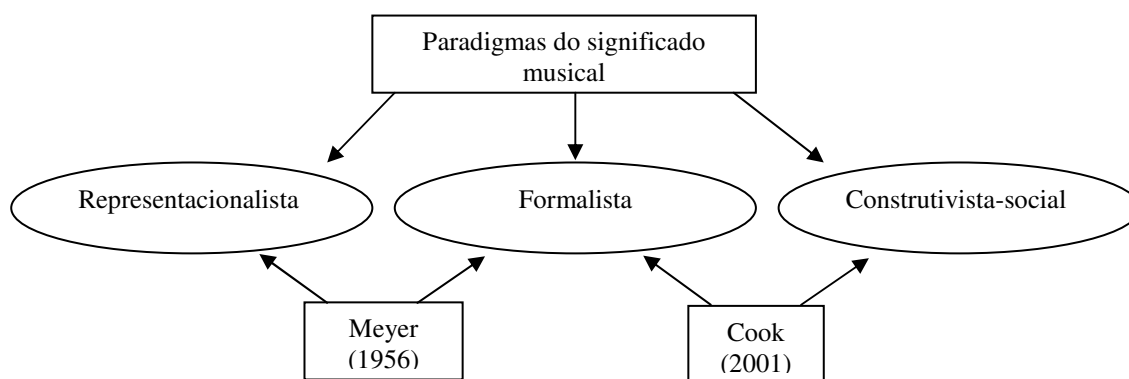


Figura 1. Três paradigmas do Significado Musical.

No entanto, em nosso modelo teórico do processo de significação musical (conf. OLIVEIRA, 2007), que discutiremos de maneira muito sucinta abaixo, relaciona as três categorias como diferentes e não mutuamente exclusivas formas do processo de significação; ou melhor, em nosso modelo substituímos os três paradigmas históricos por um sistema triádico, conforme a Figura 2.

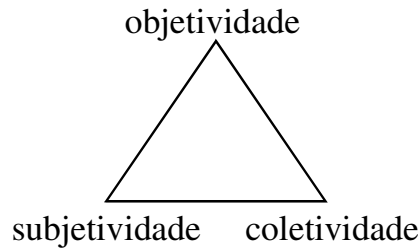


Figura 2. Sistema triádico das instâncias envolvidas no processo de significação.

Tal processo pode ser determinado em maior ou menor grau pela estrutura formal da obra, ou pela relação idiossincrática entre ouvinte e obra, ou em interpretações coletivas de uma obra; ou seja, coloca-se em foco ou nas estruturas da obra, ou nas reações emocionais e associações extra-musicais, ou nas influências sociais e culturais; o foco encontra-se ou na obra, ou no indivíduo ou na coletividade. Mas, ressaltamos que tais focos não são mutuamente exclusivos, e, de fato, todas as três instâncias parecem estar operando concomitantemente no processo de significação.

O modelo de Meyer é dividido em três processos: *hypothetical Meaning*; *evident meaning*; *determinate meaning*. O processo básico empregado por Meyer no seu modelo de significado é a geração de expectativas, de acordo com os princípios da Gestalt, numa perspectiva fenomenológica. Na experiência da escuta musical, hipóteses são geradas (*hypothetical meaning*) e confrontadas com a obra (*evident meaning*); posteriormente, já numa perspectiva não experiencial, existe um processo distinto, que opera conscientemente sobre um objeto (*determinate meaning*). Nas palavras de Meyer (1956, p.38): “*Dos primeiros pode ser dito que envolvem uma experiência significativa, o último envolve saber-se o que tal significado é, considerando-o como algo objetivo na consciência*”⁴.

O modelo de Cook (2001) apresenta semelhanças com Meyer, principalmente na separação do processo em duas etapas distintas: *potential meaning* e *actualized meaning*. O significado potencial é pré-lingüístico, uma relação fenomenológica com a música, é a potencialidade para uma relação significativa com a música, que é restrita mas não determinada pela estrutura musical; o significado realizado é o aspecto explícito da experiência musical, uma interpretação lingüística do significado potencial, possuidora de aspectos históricos e sociais. O que Cook almeja é um caminho seguro para se passar entre Scylla e Charybdis, uma perspectiva intermediária entre as teorias (neo-)hanslickianas e (neo-)adornianas; isto é, considerar que forma e interpretação social são igualmente importantes no processo de significação. Da mesma forma, Meyer busca uma construção teórica que o permita considerar tanto os aspectos referenciais quanto os formais. Abaixo, na Tabela 1, sintetizamos tais teorias, juntamente com a nossa.

Meyer (1956)	Cook (2001)	Oliveira & Manzolli (2007)	
Hypothetical Meaning	Potential Meaning	1 st order meaning – Abduction	Experiencial (online)
Evident Meaning		– Induction	
Determinate Meaning	Actualized Meaning	2 nd order meaning – Deduction	Objectification (offline)

Tabela 1. Comparação entre teorias recentes do Significado Musical.

⁴ “The former may be said to involve a meaningful experience, the latter involves knowing what that meaning is, considering it as an objective thing in consciousness.” (MEYER, 1956, p.38)

Nosso modelo é compatível tanto com Meyer quanto com Cook; distinguimos entre um significado, ou melhor, um processo de significação, fenomenológico, experiencial, pré-linguístico, que chamamos de primeira-ordem e outro, de segunda-ordem, que opera conscientemente e deliberadamente sobre representações mentais decorrentes do processo de primeira-ordem, numa perspectiva lingüística, inclusive (conf. OLIVEIRA, 2007). Acreditamos que a grande diferença com as teorias anteriores é que empregamos os três tipos de raciocínio, conforme postulado por Peirce⁵, a saber, raciocínios abdução, indutivo e dedutivo, como os mecanismos operantes no processo de significação musical, com uma grande ênfase na abdução. Entendemos que a obra se mostra ao ouvinte apenas como possibilidades; ela não mostra o que ela é, apenas o que pode ser. E o que ela pode ser depende também da relação que se estabelecerá entre o ela e o ouvinte, relação esta que é dependente do conjunto de hábitos de escuta que este possua, que são, por sua vez, determinados tanto individualmente quanto socialmente. A abdução é a criação das hipóteses que o ouvinte faz, de acordo com seus hábitos de escuta, sobre as estruturas que ouve; as hipóteses são então testadas indutivamente sobre o desdobrar das estruturas musicais, sendo confirmadas ou não; posteriormente, ou ouvinte pode deduzir, deliberadamente, um conjunto de propriedades que descrevem lingüisticamente a experiência. Portanto, a significação musical não é determinada exclusivamente nem pela obra, nem pelo ouvinte, nem pelos fatores sociais, mas pela coexistência destes num processo dinâmico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, estabelecemos uma separação entre os três paradigmas que, consideramos, sintetizam a história do significado musical. Eles foram predominantes sobre momentos diferentes da história da música, sem que houvesse, grosso modo, teorias híbridas. Depois mostramos em que sentido eles são correlacionados com as algumas perspectivas mais recentes sobre o assunto, que já buscavam posturas intermediárias. Por fim, mostramos como nosso modelo abarca elementos e características, de maneira não exclusiva, dos três paradigmas, substituindo-os em um sistema triádico que considera que tanto aspectos objetivos quanto subjetivos e coletivos participam do processo de significação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACH, J.S. *Johannes-Passion BWV 245*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1973.

BARTEL, D. *Musica poetica: musical-rethorical figures in German baroque music*. London: University of Nebraska Press, 1997.

COOK, N. *Theorizing musical meaning*. **Music Theory Spectrum**, Vol.23, 170-195, 2001.

GROUT, D.J. & PALISCA, C.V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994.

⁵ Nos baseamos especialmente em inúmeros textos encontrados nos “*Collected Papers de C.S. Peirce*”. Em Língua Portuguesa, destacamos as descrições das três formas de inferência encontradas em Santaella, 2004.

HANSLICK, E. *Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

HURON, D. *Sweet anticipation: music and the psychology of expectation*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006.

MEYER, L.B. *Emotion and meaning in music*. Chicago: Chicago University Press, 1956.

OLIVEIRA, L.F. *Raciocínio abdutivo e a emergência do significado musical*. In: Broens, M.C. & Gonzalez, M.E.Q. *Encontro com as Ciências Cognitivas V*. São Paulo: Editora UNESP, 2007. [no prelo]

PEIRCE, C.S. *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. Vols. I-VI. In: Hartshorne, C. & Weiss, P. (eds). Cambridge: Harvard University Press, 1931-1935.

SANTAELLA, L. *O método anticarteseano de C. S. Peirce*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

SCHUELLER, H.M. *Correspondences between music and the sister arts, according to the 18th century aesthetic theory*. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol.11, No.4, Special Issue on the Interrelations of the Arts, pp.334-359, 1953.

SCRUTON, R. *The aesthetic of Music*. New York: Oxford University Press, 1997.