

O ATO DA ESCUTA E AS METÁFORAS DE EVENTO MUSICAL

Marcos Nogueira
marcosnogueira@ufrj.br
Escola de Música da UFRJ

Resumo

A hipótese central da pesquisa que fundamenta o recorte apresentado nesta comunicação é a existência de uma estrutura abstrata pré-conceptual, originada de interações sensório-motoras, em torno da qual o sentido musical é organizado na forma de projeções metafóricas. Quando tais projeções são regulares, tornam-se comunicáveis. Procurou-se entender o modo de interação comunicacional em música, a partir de uma teoria da metáfora voltada para o processo cognitivo musical. Para tanto, aplicou-se uma semântica cognitiva das estruturas imaginativas do entendimento, mapeadas por Lakoff e Johnson, à formação do sentido musical.

Palavras-chaves: Semântica Musical – Metáfora – Ciências Cognitivas

Abstract

The research central hypothesis of this communication is the existence of a preconceptual abstract structure risen from sensory-motor interactions, around of which the musical sense is organized in form of metaphoric projections. When that projections are regular, become a communicable thing. This work aims to understand the communicational interaction in music, from a metaphor theory about the musical cognitive process. There was employed an application of cognitive semantics to imaginative structures of understanding, mapped by Lakoff e Johnson to the sense formation in music.

Key-words: Musical Semantics – Metaphor – Cognitive Sciences

A estrutura interna dos eventos

A experiência do *objeto sonoro* começa no reconhecimento de eventos sonoros. E se é na “sucessão” temporal dos eventos sonoros, que “ouvimos” movimento, precisamos estudar mais cuidadosamente as questões relativas a *causas*, *eventos* e *tempo*. Eventos e causas *musicais* – como também *estados* e *ações* envolvidos – exigem a atenção de quem experi-

menta os sons como *objetos musicais*. O espaço acusmático está sempre associado a uma causalidade virtual; na escuta musical os objetos sonoros agem uns sobre os outros e essa causalidade é experimentada tanto como algo de ordem pré-conceptual – um fluxo vital – quanto conceptual e proposicional – resultante de um alto grau de convencionalidade estilística. Quando a causalidade é experimentada como produto de formas estereotipadas, é percebida como inevitável. Nesse caso, parece-nos que um objeto sonoro não dá, meramente, origem ao objeto seguinte, mas que cria uma tal situação que faz seu sucessor significar uma resposta correta e, muitas vezes, previsível.

Os filósofos dedicaram-se, no curso da história, a uma variedade de teorias da causação – envolvendo conceitos tais como forma, propósito, força, condição, relação – cada qual com a sua própria lógica; e ainda assim todas essas teorias são reconhecidamente teorias da mesma coisa. O conceito literal esquemático dos raciocínios causais é: “causa é um fator determinante para uma situação”, seja a situação um estado, uma mudança, um processo ou uma ação. Georg Lakoff e Mark Johnson observaram que toda a riqueza de formas de raciocínio causal surge de duas fontes: um protótipo causal e uma grande variedade de metáforas para causação. Assim, o centro do nosso conceito de causação é o uso volicional que fazemos de nossa força corporal para mudar algo fisicamente: uma causação prototípica. Extensões desse protótipo dão origem aos casos em que uma causa abstrata é conceitualizada metaforicamente em termos de força física através da metáfora primária “causas são forças”. E em virtude da causa ocorrer antes do efeito no caso prototípico, surgem ainda metáforas como “precedência causal é precedência temporal”, “causas são correlações” ou “causas são fontes”.

Estruturamos tanto os movimentos dos nossos corpos quanto os eventos no mundo com uma mesma estrutura de evento que consiste, basicamente, de: estado inicial, início do evento, processo (aspecto central do evento) e estado final (resultante do processo). Algumas metáforas primárias são constituídas a partir desse modelo geral como estruturas inferenciais. Por exemplo, os estados são conceitualizados como “limites” no espaço; mudanças são conceitualizadas como “movimentos” entre localizações espaciais. Donde podemos concluir que nosso entendimento fundamental de *eventos* e *causas* vem de duas metáforas: a que conceitualiza evento em termos de *localização* e a que o conceitualiza em termos de *objeto*. Ambas têm como base as metáforas primárias “causas são forças” e “mudanças são movimentos”, que possuem um alto grau de convencionalidade em nossa experiência. La-

koff e Johnson fizeram o seguinte mapeamento do que denominaram “metáfora de estrutura de evento” em termos de localização:

Estados são localizações (interiores de regiões limitadas no espaço).
Mudanças são movimentos (para dentro ou para fora de regiões limitadas).
Causas são forças.
Causação é movimento forçado (de uma localização para outra).
Ações são movimentos auto-ativados.
Dificuldades são impedimentos para mover.
Liberdade de ação é ausência de impedimentos para mover.
Propósitos são localizações desejadas (destinações).
Meios são caminhos (para destinações).
Eventos externos são objetos que exercem força.
Atividades propositadas de longo-prazo são jornadas.
(1999:179)

Seu domínio-fonte é a nossa experiência cotidiana de “movimento no espaço”; o domínio-alvo é o domínio dos eventos. O mapeamento acima apresenta, pois, o nosso entendimento comum da estrutura interna dos eventos e mostra o uso que fazemos do nosso conhecimento de movimento no espaço, proveniente da experiência de movimento do nosso próprio corpo e das percepções de outros movimentos no mundo físico.

A fim de demonstrar a abrangência desse mapeamento na sua aplicação à experiência musical, propomos a escuta de alguns trechos musicais extraídos de *Akira* (2001) – obra para flauta e piano –, seguindo cada um dos quatro primeiros itens (metáfora por metáfora) do mapeamento apresentado.

Estados são localizações

Por “localização” entendemos o interior de região limitada no espaço – portanto separado do exterior –, com extensões e dimensões diversas. Não podemos conceitualizar estados sem as características de interior, de exterior e de delimitação de uma região no espaço. Essa metáfora conceptual é, portanto, central para o conceito de estado. Cada uma das expressões metafóricas aqui empregadas contém um sentido espacial e um sentido relacionado a estados. A evidência de polissemia envolve substantivos geométricos como *ponto*, *linha*; adjetivos como *alto*, *grande*, *maior*, *denso*; e advérbios como *acima*, *aqui*, *atrás*, *fora*, *perto*, *através*. Exemplos de expressões lingüísticas podem ser: “ela está em *profunda* melancolia”, “todos reconhecem que é um *grande* problema” ou “estamos *longe* do acordo”.

Apresentaremos a seguir uma possível expressão lingüística para um trecho musical, procurando enfatizar as evidências de polissemia em questão. Evitamos por ora ressaltar os elementos referentes à dimensão temporal da experiência musical, destacando somente as metáforas de localização vertical (o eixo *grave-agudo*) e de camadas sobrepostas (o eixo à *frente-atrás*). Somos seres físicos e não escapamos da influência da gravidade que fundamenta as palavras “cima” e “baixo”. A metáfora “agudo é para cima” compartilha as organizações espaço-temporais recorrentes – ou seja, as *bases experienciais* (resíduos persistentes de experiência) – da metáfora conceptual “mais é para cima”, que correlaciona quantidade e verticalidade. Por exemplo, vibrações *mais* intensas produzem sons *mais* “agudos”, e para produzirmos com nossos corpos sons *mais* “agudos” fazemos *mais* esforço; sendo assim, “agudos são altos, graves são baixos”. Por isso, a principal propriedade sonora envolvida na metáfora de localização vertical é a *altura*. Nosso conceito de objetos sonoros mais à frente ou mais atrás utiliza ainda uma outra projeção metafórica do domínio visual: a metáfora primária “claro é à frente” – que fundamenta o sistema figura-fundo. Na experiência musical correlacionamos, portanto, clareza e proximidade; e as principais propriedades sonoras envolvidas na metáfora de camadas sobrepostas são a *intensidade* (“mais forte é à frente”) e o *timbre* (que contribui para a separação de eventos).

Cumpra ainda chamar atenção para o uso freqüente da *metonímia*¹ na descrição da música. Habitualmente, falamos da música de instrumentos – incluindo-se nesses a voz humana –, tomando o próprio instrumento pelos objetos sonoros e agrupações produzidos (“o produtor pelo produto”) ou pelas ações executivas do intérprete que o utiliza na performance (“o objeto por seu usuário”) – a flauta subiu, a flauta parou, a flauta atacou firmemente. Eis uma expressão para o trecho musical do EXEMPLO 1:

No segmento inicial, a flauta parte da *região média* para alcançar o *ponto* mais *alto* e nele permanecer até ser interrompida pelo *profundo* ataque do piano. *Aí* tem início um segmento mais *denso*, composto desses mesmos golpes de piano na *região grave (baixa)* e de um *bloco* iterativo, também do piano, que persiste no *registro médio* e no *fundo*, sobre o qual duas *linhas* concorrentes, uma no piano e outra na flauta, atingem, pouco a pouco, o *ponto culminante*, *perto* do final do segmento. A partir *daí*, a *textura* rarefaz-se e um último segmento tem uma nova apresentação da flauta, que atinge agora seu *limite grave*.

¹ Podemos dizer que uma *metáfora* é, antes de tudo, uma maneira de conceber uma coisa em termos de outra, com a função primária do entendimento. Há na metáfora dois domínios: o domínio-alvo, constituído pelo assunto imediato, e o domínio-fonte, no qual ocorre o raciocínio metafórico e que provê os conceitos-fonte usados nesse raciocínio. Uma *metonímia*, por outro lado, tem primeiramente uma função referencial, pois nos permite usar uma entidade para *representar* outra – há, pois, somente um domínio: o assunto imediato. Entretanto, a metonímia também provê entendimento porque nos permite enfocar mais precisamente um dos aspectos daquilo que está sendo referido.

EXEMPLO 1

Ad libitum

Flauta

Piano

Ad libitum

f

pp *mf* *f* *mf*

p *ff*

frullato *normal*

Tempo I ♩ 60

p *ff*

f *pp* *mf*

p

frullato *normal*

f

3

Mudanças são movimentos

Nessa projeção metafórica construída sobre a metáfora anterior conceitualizamos “mudanças de estado” como um movimento de uma região limitada no espaço para outra – ou mesmo para dentro ou para fora de uma região. Ou seja, se algo se move *da* localização A *para* a localização B, está antes *no* estado A e depois *no* estado B, e está ainda, em algum momento, *entre* as localizações-estados A e B. Processos, por sua vez, são conceitualizados em termos de movimento por uma seqüência linear de estados. Aqui a evidência de polissemia envolve verbos como *ir*, *sair*, *subir*; adjetivos como *móvel*, *estático*; e preposições como *de*, *para*, *em*, *entre*. Cada um desses termos tem assim um sentido no domínio de movimento espacial e outro sentido no domínio de mudança de estado. Alguns exem-

plos de expressões lingüísticas: “ela *entrou em desespero*”, “*passamos do limite* da tolerância” ou “ele *veio de* uma depressão”.

Espaço musical e movimento musical não são análogos de espaço e movimento do mundo físico. Mas quando experimentamos, por exemplo, o “subir” e o “descer” em música, podemos pensar em metáforas espaciais necessárias: podemos dizer até mesmo que se estamos ouvindo sons como música torna-se *necessário* que “ouçamos” movimento. Não há espaço *real* para sons, mas há um espaço fenomênico de sons musicais, mesmo que não possamos avançar desse espaço fenomênico para uma ordem espacial objetiva.

Propomos então uma outra expressão lingüística para o mesmo trecho musical acima discutido, e ressaltaremos as evidências de polissemia da metáfora “mudanças são movimentos” – que combinada com a metáfora “mais é para cima” produz movimentos ascendentes e descendentes. Chamamos atenção, entretanto, para a qualidade motora especial que têm as sucessões (pulsações) regulares de um “mesmo” evento sonoro, ou sejam, *ostinatos* são conceitualizados como movimento não por contraste qualitativo (mudanças de estado), mas por seu iterativo reaparecer. Por isso, se são entendidos especificamente neste mapeamento metafórico como ausência de movimento, eles recebem outro enfoque no mapeamento da metáfora de orientação de tempo, como veremos mais adiante neste estudo.

No segmento inicial, a flauta *parte da* região média *para chegar* à nota mais alta, e nela permanece até a *entrada* de um golpe do piano no registro subgrave, que inicia outra seção. Esse segundo segmento é *atravessado* pela repetição de um bloco (um ostinato), no piano, que *vai até* a última seção. Duas linhas *caminham* juntas e *progridem ascendentemente* para atingirem o clímax, após o qual a flauta *sai*. No segmento final, *entra* um novo fragmento linear da flauta, que *desce* até sua nota mais grave.

Causas são forças e causação é movimento forçado

Se “mudanças de estado” são entendidas como movimentos de uma região limitada para outra, “mudanças de estado causadas” são entendidas como “movimentos forçados” de um estado para outro. Diversas causações abstratas são expressas por verbos de movimento forçado como *trazer*, *puxar*, *levantar*, *conduzir*, *atirar*, cada qual com a sua lógica relativa a uma forma particular de movimento forçado. A evidência de polissemia reside no fato de que cada verbo tem tanto um sentido no domínio de movimento forçado quanto um sentido causal. É, portanto, a relação sistemática entre as lógicas de movimento forçado e de causação, que provê a evidência inferencial: um movimento forçado é precedido ou

acompanhado de uma força, sem a qual não teria ocorrido; uma mudança de estado é precedida ou acompanhada pela ocorrência de uma causa, sem a qual não teria ocorrido; então a lógica da causação “é” a lógica do movimento forçado, nos termos das metáforas em questão. Exemplos comuns de expressões lingüísticas: “a conversa os *conduziu* a um acordo” ou “o incidente *mexeu* com a sua vaidade”.

Na experiência da música reconhecemos as duas formas gerais de causação, quais sejam, o movimento forçado precedido pela força ou acompanhado da força sem a qual não teria ocorrido. Há uma organização fisiológica recorrente, que é uma base experiencial comum aos *esquemas de imagem* para as orientações “dentro-fora” e “acima-abaixo”: a alternância respiratória. A estruturação desses esquemas de imagem assim constituídos envolve, além de separação e diferenciação, também causação, implicando restrição e alternância. Essa projeção metafórica está na base da nossa conceitualização de movimento forçado precedido pela força que o determina. É comum entendermos um evento musical que contraria um outro anterior – oposição efetivada por qualquer atributo sonoro, seja de altura, intensidade, timbre, densidade, etc. –, como tendo nesse evento anterior a sua causa. Além disso, devemos observar que na nossa experiência da orientação gravitacional, movimentos descendentes são, normalmente, mais fáceis; isso combinado com a metáfora “mais é para cima” produz o conceito de que os níveis mais “altos” de parâmetros particulares – sobretudo (porém não apenas), da altura – estão relacionados com os pontos de “maior tensão” das obras musicais, tensões que devem ser “resolvidas” com o “abaixamento” dos valores paramétricos envolvidos.

O segundo caso de movimento forçado (acompanhado da força) é encontrado tanto na experiência da “sintaxe musical” – quando entram em ação os princípios de *proximidade* e *similaridade*, assunto do quarto capítulo deste trabalho – quanto na metáfora de camadas sobrepostas (o eixo *à frente-atrás*). Como vimos, nossa conceitualização de distância de eventos sonoros pode empregar a metáfora conceptual “claro é à frente”. Assim, se uma mudança de estado no evento musical é entendida como movimento e esse movimento é forçado “para frente” ou “para trás” por uma força contínua, há uma causa que é outro evento sonoro. Propomos abaixo uma nova expressão lingüística para o trecho do EXEMPLO 1:

No segmento inicial, a idéia da flauta tem um caráter altamente suspensivo, resultante da combinação de movimento em direção ao extremo agudo, de reforço progressivo de intensidade sonora e de retenção de fluxo nas notas finais. O ataque subsequente do piano, no registro subgrave, *responde* a esse acúmulo de expectati-

va gerado pela flauta, com um contraste de registro equivalentemente incisivo. O novo segmento aí iniciado apresenta um elemento repetitivo que o atravessa inteiramente, e a incidência de células melódicas do piano e da flauta *mantém* esse ostinato em segundo plano, enquanto persistem.

Primeiras conclusões

A metáfora de estrutura de evento em termos de localização é uma das mais usadas em nosso sistema conceptual, uma vez que dispõe os meios fundamentais de conceitualização de nossos conceitos básicos, como os de causa, estado, mudança, ação, propósito, etc. Nossa experiência de movimento através do espaço é, pois, a base para vários sistemas de metáforas que definem diversas lógicas de causação e por meio dos quais entendemos eventos, causas e ações propositadas. Se existe uma estrutura abstrata pré-conceptual, originada de interações sensório-motoras, em torno da qual o sentido musical é organizado na forma de projeções metafóricas, quando tais projeções tornam-se regulares e habituadas, tornam-se comunicáveis. Assim, pode-se concluir que a música compensa a sua ineficácia na comunicação *para* a percepção com um notável sucesso em comunicar *a* percepção propriamente.

Referências bibliográficas

- CASEY, Edward S. *Imagining: a phenomenological study*. Indianapolis: Indiana University Press, 2000.
- LAKOFF, George. Cognitive semantics. In: Eco, Umberto, Santambrogio, Marco & Violi, Patrizia (ed.). *Meaning and mental representations*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.