

## Significação Musical: Heranças e Desafios

*Helder Filipe Gonçalves<sup>1</sup>*

### Resumo

Por vezes um ouvinte concebe uma narrativa, que “escuta” graças a aspectos rítmicos, melódicos, harmónicos e formais que uma música contém. Algumas vezes distancia-se da perspectiva oposta, a do compositor que eventualmente deseja que a escuta se “reduza” ao usufruto do som pelo som, das relações intrínsecas na música, sem extravasar para outros contextos. Mas, é certo que, pelo menos desde a Antiga Grécia, a questão da influência, da capacidade de a música mobilizar as emoções dos indivíduos será para muitos um dado adquirido. O carácter inefável da Música pode encontrar na nossa disposição momentânea – ou simplesmente na nossa condição humana – um aliado para a empatia, para a objectivação narrativa que muito tem intrigado musicólogos e, também, especialistas de outras áreas; isto para além de potenciar capacidades criativas em compositores ou outros artistas sonoros.

**Palavras-chave:** música; significação musical; musicologia; narrativa.

---

<sup>1</sup> Docente na UBI – Universidade da Beira Interior / PhD Candidate.

## A significação musical e o mundo actual

"É claro que a música... é um sistema de auto-regulação de transformações... É, talvez, mais evidente na música do que em outros contextos que a significação está presente nas relações, não nas coisas. Uma única nota não tem significado, mas os intervalos, os padrões, as mudanças em volume, ritmo e timbre, e acima de tudo os ritmos são os portadores primordiais de significação musical. Aqui falamos de significação musical no seu sentido mais fundamental, não no sentido lexical que faz lembrar Saussure e que passou para alguns autores que escrevem sobre música." (Monelle, 1992)

A ideia de que a música consegue ser agente de significação não é consensual, nem certamente algo que a musicologia actual ignore (antes pelo contrário!), como comprovam inúmeros textos publicados a este respeito. O modo como os indivíduos e as sociedades actuais se mobilizam face à música, nos mais variados contextos, instiga mesmo o interesse de especialistas em variadas áreas para o estudo de comportamentos e capacidades humanas face aos estímulos musicais. Como menciona Rubén Lopez Cano (2007), existe uma musicologia cognitiva que dialoga com "a linguística, a psicologia, a antropologia, as neurociências, a filosofia da mente, a inteligência artificial e a semiótica". Podemos dizer que esta é uma faceta da musicologia mais próxima de aspectos estéticos, que a coloca próxima de campos como o da musicoterapia, estudos da música em audiovisuais ou publicidade, entre outros. Assiduamente, esta faceta fomenta estudos laboratoriais de diversos tipos, umas vezes mais interessados no comportamento do sistema auditivo e do cérebro humano, outras vezes querendo destacar o rico repertório cultural que o ser humano traz consigo ou os "valores humanos" de que a música está impregnada (Cook, 2000). Esta interdisciplinaridade subjacente obriga a musicologia a não estar fechada ao estudo dos grandes compositores e/ou grandes artistas ligados à história da música, antes fomenta a abertura à percepção de que existe uma Música num sentido mais lato, rica em experiências próprias, mas muitas vezes também intercruzadas.

E é num sentido lato, o do significado, que se pode falar de Música. De toda a Música, que, como a linguagem, existe em qualquer cultura (Cook, 2000). Para Nicholas Cook só a este nível – o da significação – conseguimos ser abrangentes e de certo modo universais. Recuperando a sua metáfora (repetida por muitos autores), que aproxima música e linguagem, concordamos que para falar de um "alfabeto" musical teríamos de escolher um tipo de música de entre os vários existentes, cada um com a sua sintaxe própria. Indo ainda mais além, será a Música (a única) representação pura de várias realidades transcendentais, como defendiam filósofos como Rousseau, Schopenhauer ou Nietzsche? (Abbate, 1996). Ou será que a Música apenas consegue representar as propriedades dinâmicas dos sentimentos, como propunha Hanslick: não o objecto amado, por exemplo, nem mesmo o amor em si, mas só o elemento de movimento<sup>2</sup> (velocidade, força, intensidade variável) associado a esse ou outro sentimento?

A história da música oscila entre momentos em que o aproveitamento referencial de alguns signos sonoro-musicais é umas vezes pretendido, outras completamente rejeitado; oscila

---

<sup>2</sup> Hanslick é coincidente com a citação de R. Monelle, que valoriza o ritmo como importante parâmetro associado à significação musical. Em muitos estudos, como os abaixo mencionados, os ritmos, pulsações e andamentos são factores predominantes para a explicação de concordâncias entre indivíduos.

entre momentos ou facções em que os compositores pretendem construir um significado extra-musical, outros para quem isto é impensável. Para os primeiros basta lembrar compositores programáticos como Berlioz ou Liszt; para os segundos compositores de música “pura” como Brahms ou Igor Stravinsky (mencionado aqui pela sua famosa assertividade a este respeito)<sup>3</sup>.

Actualmente é comumente mencionado o carácter polissémico da música, especialmente para quem, como Jean-Jacques Nattiez, aceita a ideia de que esta é pretexto para comportamentos narrativos por parte dos ouvintes. Até opiniões mais formalistas, como a de Adorno, de que “a música se apresenta a ela própria, tem-se a si própria como conteúdo” manifestam uma cedência, ao acrescentar que a música pode narrar (mas, faz notar, sem conteúdo narrativo) (Adorno, 1957, citado por Abbate, 1996). Quando Susanne Langer (1941, citada por Nattiez, 1987) afirma que a “música é um símbolo não consumado”, algo como um símbolo de uma qualidade sentida (Monelle, 1992), está a confirmar que as suas potencialidades como signo podem ser inefáveis, logo obviamente não referenciais. No entanto, a música está pronta a assumir uma “função representacional explícita, à mínima provocação” (Robinson, 1997) e por isso se adequa – e se completa, algumas vezes<sup>4</sup> – tão facilmente com o cinema, com o teatro, com a literatura, ou outras manifestações artísticas. Annabel Cohen diferencia as perspectivas que diversos autores salientam, como seja o facto de a música conseguir contribuir para “o reconhecimento de uma emoção, sem necessariamente se sentir essa emoção, o estabelecimento de um sentimento subjectivo e para o experienciar de reações afectivas intensas” (Cohen, 2001, p.880).

A experiência musical é frequentemente complexa e dificilmente explicável só através da linguagem, com a qual construímos metáforas para descrever o que ouvimos. “A semiose ou processo por meio do qual produzimos signos durante a cognição”, em música como noutras áreas, assenta num conhecimento do mundo, que pode ser “lógico ou proposicional, cinético-corpóreo ou emotivo, racional ou intuitivo” (Cano, 2007). Defende Cano que a música não é semântica, no sentido pretendido em determinada fase do estruturalismo, em que se procurou encontrar uma base linguística, uma espécie de dicionário de situações musicais, cada uma com o seu significado culturalmente aceite. A construção de um léxico de emoções<sup>5</sup> por parte de autores como Deryck Cooke (1959), é visto hoje em dia como uma perspectiva simplista e incorrecta de observar o fenómeno musical. Diz Cano que o significado musical “não está nas estruturas musicais nem na matéria acústica: emerge da interacção entre competências e circunstâncias e o que o ouvinte é capaz de fazer física e cognitivamente com determinada música em determinada situação” (Cano, 2007, p.6). Como mostra a citação inicial de Raymond Monelle, é nas relações tecidas entre os elementos musicais, mas também com a nossa competência, que descortinamos o que vai além do que seria o vazio de cada momento estático, se parássemos a música e a não deixássemos decorrer no tempo (Abbate, 1996).

---

<sup>3</sup> Não será de ignorar a informação fornecida por Aaron Copland, aluno de Stravinsky, de que a posição firme do seu professor seria apenas uma reacção ao facto de tanta gente insistir em atribuir (tantos) significados às suas músicas (Copland, 1972).

<sup>4</sup> Nietzsche, neste contexto, afirmaria que a música estabiliza, evitando assim os seus excessos dionisíacos (Abbate, 1996).

<sup>5</sup> No trabalho mencionado de seguida, de David Sonnenschein, é apresentada uma lista com “expressões acústicas de estados emocionais”, com origem no século XVIII.

Como forma de introduzir uma tabela que mostra as relações entre géneros musicais e os impactos físicos, mentais e emocionais em ouvintes, David Sonnenschein refere que a musicoterapia desenvolveu métodos de afetação da energia dos ouvintes através de diferentes tipos de música selecionados. Nessa tabela (ver *Figura 1*) podemos encontrar determinados tipos de generalizações que são aproveitados em inúmeros contextos. Sendo o seu livro acerca do *sound design* no cinema, obviamente que se centra nesta manifestação artística. Mas, além do aproveitamento destas associações no cinema e na musicoterapia, o autor considera que aquela generalização é uma visão coincidente com o que geralmente se pensa sobre este assunto. Existe da parte de Sonnenschein a ressalva de que existem exceções a esta generalização e que dentro de uma mesma categoria de estilo musical pode haver subtipos contrastantes.

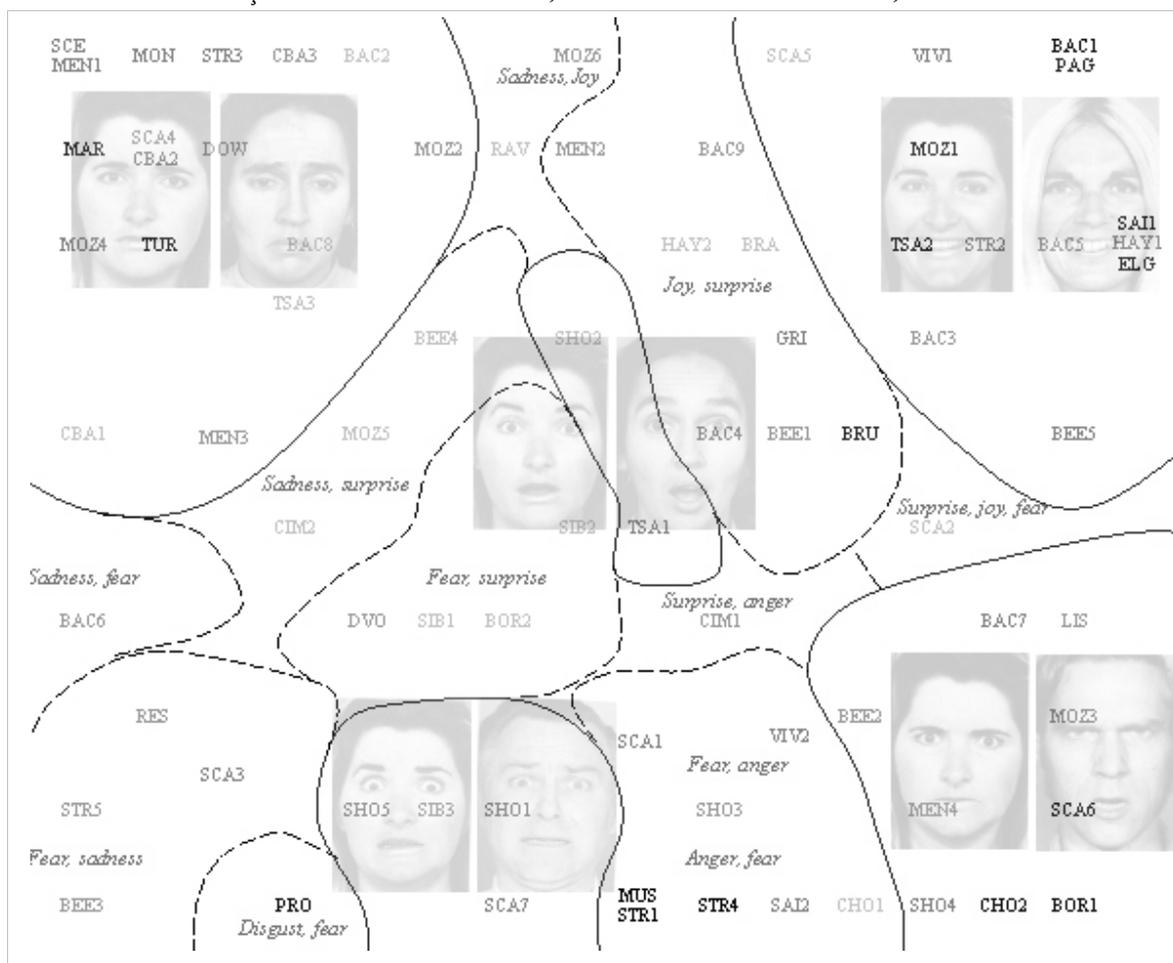
Na página anterior do mesmo volume, Sonnenschein apresenta, também, uma tabela de relações da autoria de Friedrich Marpurg (1718-1795). Numa das hipóteses, para quando a emoção que pretendemos é alegria, dá-se a indicação de que a expressão musical a usar se caracteriza por possuir um “andamento rápido, uma melodia triunfante e animada, timbres

TABLE 5-2 PHYSICAL, MENTAL, AND EMOTIONAL IMPACT OF MUSICAL GENRES	
Genre	Impact
sacred, hymns, gospel, shamanic drumming	grounding, deep peace, spiritual awareness, transcend and release pain
Gregorian chants	regular breathing, openness, lowered stress, contemplation
New Age	expansion of space and time, calm wakefulness, gentle detachment from the body
slower Baroque (Bach, Vivaldi)	security, precision, orderliness
Classical (Mozart, Haydn)	lightness, visionary, regal, three-dimensional perception
Romantic (Tchaikovsky, Chopin)	emotion, warmth, pride, romance, patriotism
Impressionist (Debussy, Ravel)	feelings, dream images, day dreaming
African American — jazz, blues, Dixieland, reggae	joyous, heartfelt feelings, sly, playful, ironic
Latin — salsa, rumba, samba	sexy, heartpounding, body stimulating
big band, pop, country/western	centered, feeling of goodness, contained movement
rock	aggressive movement, building or releasing tension
heavy metal, punk, rap, hip hop, grunge	animating the nervous system, rebellious behavior

**Figura 1** – Tabela que associa diferentes tipos de música a impactos físicos, mentais e emocionais em ouvintes (Sonnenschein, 2001, p.109)

agradáveis e harmonia mais consonante”. Mas podemos recuar mais no tempo, como veremos, para encontrar (outras) reflexões deste tipo.

Atualmente vários trabalhos de investigação se têm centrado no estudo destas relações: como as músicas influem no nosso estado de espírito, e como metaforicamente podem ser associadas a este ou aquele sentimento. O exemplo a seguir apresentado é retirado de um estudo da autoria de Kari Kallinen, que propõe audições musicais de diferentes compositores, desde John Dowland a Igor Stravinsky, passando por outros como C. Monteverdi, J. S. Bach, C. Saint-Saens ou D. Shostakovich. Para além do mapeamento metafórico alcançado, que podemos verificar abaixo, o estudo verifica que o facto de os participantes possuírem ou não formação musical não influi significativamente na distribuição das emoções mencionadas<sup>6</sup>. O estudo constata igualmente que, para obras mais recentes, de autores não tonais, não existe uma tão imediata conformidade de opiniões (Kallinen, 2005). Iremos, mais à frente, tentar refletir acerca destas relações com sentimentos, ou até com narrativas, no caso da música



**Figura 2** Mapa que organiza a localização de excertos musicais consoante as dimensões emotivas básicas, após estudo com ouvintes (Kallinen, 2005: 386).

electroacústica, servindo-nos da análise dos tipos de escutas mais predominantes na nossa sociedade, segundo autores como Delalande (1998) ou Aranda (2004).

Após o fim, já longínquo, de um protagonismo social e cultural exclusivo – no âmbito musical – da agora intitulada música erudita, e após o desenvolvimento da sociedade moderna, eis que encontramos música nos mais diversos locais, para as mais diversas funções. Isto

<sup>6</sup> Outros estudos, como o de Tillmann & Bigand (2004), chegam também a esta conclusão.

acontece no cinema, no automóvel<sup>7</sup>, no hipermercado, na consola de jogos, na sessão de musicoterapia, nos anúncios de TV, na ópera, no ballet, no concerto, e em quase todos os locais por onde passamos. Com este bombardeamento sonoro, quase global, desenvolveram-se formas de catalogar as músicas, de destringer o que é esteticamente interessante do que não o é, e desenvolveram-se diversas áreas especializadas de estudo. Mais uma vez, o não fechamento num determinado tipo de música, é um traço a salientar na sociedade actual. Empresas de publicidade, por exemplo, dedicam-se a estudar o modo de reforçar a imagem do seu produto, ou de conseguir chamar a atenção para um novo lançamento, através de sons e música<sup>8</sup>.

Jerrold Levinson (1997) salienta o papel do ouvinte para a percepção de eventuais sentimentos que podem ser associados à música. Como Bernstein, quando refere características das metáforas – literárias e/ou musicais – aponta para a necessidade de, por abstracção, se extrair a essência de determinada característica expressiva ou sentimento. No seu texto, Levinson cita John Hospers ao dizer que - clarificando o sentimento que lhe interessa abordar – a “tristeza em música é despersonalizada; é retirada ou abstraída da situação pessoal particular, na qual usualmente a sentimos”. O autor crê que podemos apreciar música triste, como experiência agradável, ao contrário das situações do dia-a-dia, onde a essência de tristeza se coaduna com um “contexto objectivo ou situacional”. A evocação destes contextos é estimulada em diferentes áreas, que vão desde o cinema à musicoterapia, e de facto não conseguimos prever quem se abstrairá das situações reais, ou quem reviverá, com a música, determinadas sensações. Esta “essência” será uma realidade por todos escrutinável, mas isso já não será assim para uma série de experiências pessoais que relacionam músicas ou sons a uma história individual específica, que varia de pessoa para pessoa<sup>9</sup>.

### Evocações do passado

Vivemos num tempo em que a música – pensamos aqui num sentido geral, não artístico – recuperou algumas características funcionais que lhe atribuíamos os nossos antepassados. Noutros tempos existia música em situações festivas, cerimónias fúnebres, dança, batalhas, etc. Actualmente existe música “de compras” – Murray Schafer (1977) lembra o termo *muzak* –, música de cinema, música para ginástica, música para relaxar, entre outras hipóteses. Não só esperamos que ela lá esteja, nesses acontecimentos, como também esperamos que tenha determinadas características. Robert Walker (1990) salienta o facto de o contexto histórico-cultural influenciar o modo como delimitamos o significado de determinadas características das músicas. Os ritmos usados no *gospel* são os mesmos que estavam proibidos em Palestrina, representante da Contra-Reforma. Isto mostra, por um lado, a importância do contexto, por outro a não referencialidade, universal, do fenómeno musical (Walker, 1990). Schafer evoca a

---

<sup>7</sup> Pela minha experiência pessoal diria que conduzir ao som de determinadas músicas afecta a percepção do conjunto (audio)visual que nos é dado a observar. Uma espécie de efeito Kuleshov, para uma situação tão banal como conduzir, parece resultar: em função da música que o auto-rádio toca sentimos de forma diferente o mundo dos carros que cruzam por nós, dos peões nas passeadeiras, etc. Recordo fortemente o efeito de mundo ordenado e harmonioso (de que sou mais um mero interveniente) quando a música que passa é barroca, por exemplo; quando ouço jazz tendo a sentir-me privilegiado face a um mundo em volta mais alheio.

<sup>8</sup> Este processo é conhecido como *sound branding*.

<sup>9</sup> Recordamos, com uma situação pessoal recente, como uma música tocada habitualmente no telemóvel como sinal de despertador, consegue induzir uma sensação de desconforto e tensão, mesmo soando num outro horário diário (como lembrete, por exemplo).

evolução da arquitectura e dos espaços onde se faz música, como razão para a evolução dos ritmos, incluindo os andamentos em que se inserem: não fariam sentido ritmos rápidos na *Catedral de Notre Dame*, por causa do excessivo tempo de reverberação, como também não farão sentido as notas longas do tenor de um *organum* melismático numa pequena sala destinada a receber música de câmara. Certas características de cada época em particular fomentam desenvolvimentos de aspectos específicos da respectiva música. Schafer considera, por exemplo, que os sons graves explorados pelas bandas rock têm afinidade com o mundo industrial em que este estilo nasceu, com os característicos rumores e ruídos das grandes máquinas.

O que pode parecer uma lógica simbólica, assente numa relação aleatória, estabelecida culturalmente, entre um determinado tipo de música e o contexto para o qual parece remeter, tem, no entanto, a oposição de um (forte) factor de significação. Este assenta no facto da música se desenrolar no tempo, o que lhe confere uma concordância com outras áreas de atuação do ser humano como sejam o drama, o movimento, a dança, o discurso, o cinema ou o multimédia, entre outros. A música introspectiva e serena de Palestrina é “divina” porque naquela época a submissão ordeira e controlada era apanágio da Igreja; o *gospel*, com seus ritmos animados, celebra uma alegria associada a comunidades cristãs bem mais extrovertidas e animadas. Características como as denotadas no adjectivo “animada” conseguem ser índice (no sentido Peirceano) de determinadas realidades (como a referida comunidade em si). Conseguem ser a essência que une realidades distintas aproximadas metaforicamente. É nesta base que assenta a constatação de Walker, de que para eventos como teatro, publicidade e até noticiários devem ser empregues sons musicais apropriados ao “estado de espírito, atmosfera, carácter ou natureza dos acontecimentos apresentados” (Walker, 1990). A consideração de que uma música é empática com a imagem (Chion, 1990) ou de que existe paralelismo entre ambas (algo muito debatido desde os textos do cineasta Eisenstein) é, assim, verificável, pertinente e decisiva na altura de tomar decisões, em contextos audiovisuais. É nestes contextos que habitualmente mais se tem em conta uma esperada suposta universalidade de reacções por parte do grande público.

Naquilo a que Robert Hatten (1994) chama “correlação motivada” está a base do fundamento para uma questão tão importante como é a da existência de uma espécie de equivalência no relacionamento entre diferentes informações, recebidas por diferentes sentidos. Peguemos no exemplo de Walker (1990), que se questiona como fez Monteverdi para escolher sons graves e ricos em conteúdo harmónico, que hoje em dia estão bem estabelecidos nas nossas consciências de ocidentais como signos do desconhecido, terror e temor. Para explicar o perdurar de tal associação Walker socorre-se de Cooke (1959), que diz que a utilização da mesma solução, por parte das gerações seguintes, permitiu perpetuar o bom funcionamento do signo, que se pode juntar a um catálogo de signos, construído passo a passo e que, a pouco e pouco, faz parte de uma determinada cultura. Citando Marks, Walker dá resposta à questão acerca da “motivação” da relação: Monteverdi tinha sensibilidades artísticas “susceptíveis de influências mais gerais” (Marks, 1978, citado por Walker, 1990), governadas por uma propensão, que todos os humanos têm, para cruzar informações entre modalidades sensoriais. As opções de Monteverdi (como noutras situações, com outros compositores) terão sido guiadas por uma “unidade funcional básica do nosso aparelho sensorial e cognitivo”, que faz associar estímulos sensoriais modalmente diferentes (Marks, 1978, citado por Walker, 1990). “Assim, formas escuras, amplas, não familiares podem ser naturalmente associadas a sons fortes,

profundos e complexos, que por sua vez estão associados ao medo, terror e temor do desconhecido” (ibidem, p.100).

Por um lado, temos “catálogos” aprendidos, de tipos de música para acompanhar determinadas imagens, por outro, temos a capacidade de tecer relações entre as propriedades intrínsecas a um som, ou a uma imagem, guiadas pelo recordar de determinados estímulos já experimentados. Por vezes, o ambiente envolvente condiciona o tipo de sonoridade que irá ser criado e futuramente aprendido, pela recorrência. Um som cantado de um índio é diferente daquele de um cantor de música erudita, como exemplifica Walker. O índio reforça a zona dos primeiros harmónicos, facilitando a propagação do registo grave na natureza, enquanto o último reforça os formantes agudo, de forma a cantar “acima” dos instrumentos que o acompanham, intensificando as reflexões destes parciais nas paredes de salas de concerto ou de igrejas. Estes índices, no sentido Peirceano, apontam apenas para um significado superficial, embora de traço denotativo claro (neste exemplo: “é a voz do índio”), com um relativo alheamento de um significado musical propriamente dito.

A reflexão em torno de uma “linguagem musical e a natureza das propriedades semânticas desta linguagem” (Walker, 1990) surge pelo menos desde os textos de Platão e Aristóteles. Ambos sugeriam já que os sons musicais possuem propriedades semânticas intrínsecas. Este termo, “intrínseco”, é mencionada variadas vezes por autores que se debruçam sobre o tema da significação musical. Leonard Bernstein (1976) diferencia metáfora intrínseca de metáfora extrínseca, para clarificar que se podem, no primeiro caso, abstrair características comuns a elementos musicais disjuntos e, no segundo, abstrair características comuns a elementos musicais e outras realidades sensorio-culturais. Semiose introversiva e extroversiva são termos a que Nattiez alude (1987), admitindo algo mais do que aquilo que é indicado por Jakobson ou outros semióticos. Estes consideram que a música incita sempre conexões a outras unidades musicais que vieram antes e/ou virão depois, sendo uma espécie de “linguagem abstracta”, que se encerra dentro de si própria (Abbate, 1996).

Existe também a perspectiva de que a música é essencialmente mimética, como afirma Abbate (1996), algo que será fortemente contestado por seguidores de Hanslick, formalistas ou semióticos como os apontados anteriormente. Nem sempre a música foi considerada como “arte que imita a acção”, como era defendido por alguns gregos, entre eles Aristóteles. Existem registos, por exemplo na Inglaterra do séc. XVIII, comprovando que a música devia ser retirada das lista das artes imitativas. Isto consegue ser sinal de como ao longo dos tempos foi oscilando a perspectiva acerca das capacidades de significação pertencentes à música. O conceito de *Música das Esferas*, associado ao sistema filosófico de Pitágoras, baseava-se numa relação de harmonia entre os sons e o universo. O paralelismo entre sons e o cosmos, que se depreende daquele sistema, situa-se ao nível de uma sintaxe musical, com regras de funcionamento que se situam do lado da “substância da expressão” (recuperando a terminologia de Hjemslev), muito mais do que no lado que reflete qual é a “substância do conteúdo” musical. O próprio Platão, embora introduzindo o interessante conceito de *ethos*, na reflexão acerca da música, separava a retórica do conteúdo específico do discurso, como Aristóteles também faria ao delinear duas características humanas: segundo ele, todos nós temos um instinto para a “imitação” e para a “harmonia”; dito de outro modo, estamos atentos ao conteúdo e à forma.

A posição dos considerados absolutistas é a que consiste em salientar a forma, o modo como se estrutura uma peça musical, como se articulam os diferentes parâmetros musicais, como se constrói o “belo” em música. O *ethos* platónico, algo como o carácter da música, com

várias manifestações ao longo da história – como no período barroco com os afectos (estados de espírito de pendor generalista), ou o período romântico com a manifestação de estados de alma do artista – é a primeira base de uma musicologia mais referencialista e, por vezes, narrativa. A “hermenêutica musical”, florescente no séc. XIX com a explicação metafórica da música, encontra, actualmente, fortes ecos na opinião comum das pessoas. O facto de, no romantismo, a música ser vista como índice das emoções pessoais do artista (Tarasti, 2002), encontra eco, por exemplo, na chamada “música empática” usada para descrever o interior de personagens cinematográficas.

No período histórico em que viveram os filósofos gregos mencionados, a ideia de que certas melodias, escritas nos modos (escalas) certos, conseguiriam afectar o ouvinte, contrastam com a tese mais recente de autores como Susanne Langer (1941, citada por Nattiez, 1987) de que a “música é um símbolo não consumado”. Música que reflete com precisão a expressão de um homem que é corajoso, ou executa uma acção pacífica (Walker, 1990), já tem, pela opinião dos filósofos gregos, um forte carácter como signo, consumado. A manipulação que a música conseguiria exercer na construção do carácter dos cidadãos gregos aproxima-se, em certa medida, à comprovada influência, testada sobre grupos de ouvintes que têm um tipo de escuta “empática”, isto é, aquela que mais deriva de um determinado contexto sonoro capaz de cativar a sua atenção, de forma mais emotiva. No tipo de escuta que consideramos oposto, descrito em variados estudos, respeitante a uma escuta taxonómica (mais formalizará), teremos eventualmente um raciocínio equivalente à hipótese “não consumada” a que Langer faz alusão. Este “não” pode eventualmente cair, com a adição de imagens, por exemplo cinematográficas, potenciadoras do carácter menos abstracto da música, concretizável em narrativa. A história da música, com diversas evoluções culturais e sociais, é rica em etapas que são exemplos capazes de enfatizar um ou outro dos três principais tipos de escutas – empática, taxonómica e figurativa – detectada em estudos actuais. Quando, no final do séc. XVIII, Beaty dizia que a música deveria ser removida da lista das artes imitativas, uma vez que o seu poder não residia na representação, mas sim na capacidade de afectar o ouvinte (Walker, 1990), estaria, porventura e inconscientemente, a querer impor o seu modo de ouvir, menos figurativista e mais empático. Treitler salienta duas características frisadas muitas vezes na música: “tensão e relaxe”, já mencionados por Platão, que encontrava “intensas harmonias lídicas” e algumas “jónicas e lídicas que são chamadas relaxadas” (Treitler, 1997). Como se sabe, alguns modos eram considerados benéficos enquanto outros eram considerados prejudiciais para a educação dos cidadãos gregos. Filipe Salles (2002) relembra a questão “levantada por Hanslick e outros teóricos da música”, pergunta esta que assenta na dúvida de se existem emoções na música ou se a emoção é apenas um “reflexo relativo individual dos ouvintes”. “A música ‘carrega’ a emoção que desperta ou esta emoção é apenas uma reacção aleatória do ouvinte?” Bernstein (1976) na sua palestra de Harvard dedicada ao tema da semântica em música parece responder, sublinhando que significar não é o mesmo que expressar. Diz que a música “expressa” algo, podendo ser emoção uma das hipóteses, “drama” outra, por exemplo. Se o ouvinte se sente afectado dependerá de alguns factores, como a sua história pessoal ou outros aspectos vivenciais, já comentados. Salles cita Platão dizendo que “não se atacam as formas da música sem abalar as maiores leis das cidades”. Nesta frase podemos encontrar um raciocínio fundador de todas as ideias que estão por trás de práticas actuais tão distintas como a musicoterapia ou a aplicação de música com “função emocional” (Roman, 2005) no cinema, e que consegue explicar alguns comportamentos de escuta actuais, mais empáticos. Paul Hindemith, compositor do séc. XX

dirá que a música evoca no ouvinte memórias ou imagens de emoções já vividas, enfatizando o papel do ouvinte na definição daquilo que é evocado (Walker, 1990).

Uma das mais importantes formas de perceber a evolução do pensamento acerca da música, e seus poderes de significação, está na análise de como é pensada a relação entre texto e música. Uma opinião do final do fim do séc. XVIII, por exemplo, afirma que a música só pode ser imitativa quando está casada com “verso imortal, ou com quaisquer palavras que tenham um determinado sentido ou significado” (Milton 1795/1967, citado por Walker, 1990). Com certeza esta consideração parte do princípio de que a música possui um *ethos*, carácter geral que só se concretiza objectivamente com a adição de um texto. Mesmo se pegarmos num famoso exemplo de Schubert, o *lied* “Gretchen am spinnrade”, no qual determinados movimentos musicais, da parte de piano, são “diagrama” (ícones no qual o grau de parecença se resume ao fundamental da estrutura) do movimento de uma roda de fiar, não temos mais do que a certeza de que existe uma espécie de rotação. Aqui, mais do que um *ethos*, temos uma impressão cinética forte que só o texto – aqui bastaria o próprio título – aclarará como sendo associado à rotação da roda de fiar. Um fenómeno cognitivo semelhante se passará, no século XX, com obras electroacústicas: tomemos como exemplo uma obra de Jean-François Blouin, na qual há, por vezes, sons com bastante reverberação, caracteristicamente distantes, alternando com outros materiais. Muito provavelmente, só com o conhecimento do título, *Catacombes*, “entramos” dentro de um espaço fechado, claustrofóbico, com vários compartimentos e com alguns acontecimentos dentre dele. O compositor Mendelssohn acreditava que a música consegue levar a uma consciência de outras realidades, possui significados demasiado precisos para serem expressos em palavras (Walker, 1990). As suas célebres “Lieder ohne Worte” (Canções sem Palavras) são exemplo de como ele procurava manifestar esses significados. O filósofo Arthur Schopenhauer considerava que a vontade humana era expressa pela harmonia romântica, que a música podia transmitir a essência das emoções (Tarasti, 1995).

Existiram épocas em que a música era de tal forma preponderante, que o texto era relegado para um papel de pouca importância, quanto ao que ao seu conteúdo diz respeito. De forma especial na música conhecida como exemplificativa da Ars Nova (séc. XIV), existem exemplos de obras, os motetes isorrítmicos, que chegavam a ter três textos distintos a funcionar simultaneamente. Interessava aos compositores de então gerir a construção da música, com base em técnicas como a utilização de *talea* e *color*, ou o fazer coincidir vogais dos vários textos em locais planeados. Falamos de uma época na qual a abstracção musical era tal, que o contacto de um eventual *ethos* musical com os textos era claramente improvável. Uma tendência crescente para tornar a música menos longínqua do comum mortal, começou a delinear-se mais cedo nas ilhas britânicas do que no continente europeu. Sonoridades menos “forçadas”, com os intervalos harmónicos de 3ª ou de 6ª, menosprezados por uma teoria medieval sólida que favorecia os intervalos de 5ª e 8ª, teoria – continental – essa distante de um mais natural instinto musical (como o comprova(va)m as melodias a vozes, cantadas no campo ou em festas populares), foram-se instalando e foram fazendo parte de uma evolução musical mais “humana”. Os instintos a que Aristóteles fazia alusão, um para a imitação (cada vez menos imitação da majestuosidade da criação divina) e outro para a harmonia (formas cada vez menos abstractas) começavam a ser menos moldados por teorias que deslocavam o homem do centro das atenções. É pertinente o comentário de Cano (2006), que faz comparar as longas notas de um *cantus firmus* presentes num tenor de *organum* de Pérotin (séc. XII) – melodia que um ser humano não consegue seguir com naturalidade – com as linhas de Nazca, geóglifos antigos

situados no Perú cujos desenhos só são perceptíveis por quem se desloca num meio de transporte aéreo.

No fim do séc. XV podemos constatar no madrigal italiano uma espécie de fusão entre as artes da música e da poesia. Nesta combinação está contido o ideal platónico de a música conseguir acompanhar as palavras, para a formação de um significado, por vezes com reforço do carácter emotivo e afectivo. O esforço, por parte de diferentes compositores renascentistas, de criarem diferentes versões para, por exemplo, uma mesma passagem do *Inferno* de Dante mostra como está bem vivo o interesse em explorar este estilo expressivo musical (Walker, 1990). Indicações como “apto para vozes ou violas”, presentes na indicação de quais os executantes que os compositores desta época desejam, demonstra como eles consideram que a música mantém a capacidade para expressar todo o essencial do carácter do texto. A Contra-Reforma instituída pela Igreja Católica imporia um certo recuo no expressar musical do conteúdo das palavras, estipulando a preferência dada à arte polifónica, regrada e contida. O explorar do sentido do texto é algo que se viria a desenvolver fortemente com o nascimento e o crescimento do género operático, para o qual muito contribuiria Monteverdi (1567-1643). Stefanovic (2011) considera mesmo que no Barroco a renovação dos “laços entre música e poesia trágica provaram ser um factor chave na transição para novos tipos de relações entre a música e o texto”.

A segunda pratica de Monteverdi, por vezes sob ataque de algumas mentes mais conservadoras (Walker, 1990), ou a preocupação com a vida interior do ser humano são manifestações herdeiras do *ethos* de Platão que se irá fixar, de forma especial no romantismo, como fundamento da disputa entre aqueles que vêem a música como estrutura formal e aqueles que a pensam como comunicação afectiva. No Romantismo ultrapassámos já bastantes imposições sociais e ideológicas que limitavam os compositores a estar presos a cânones composicionais determinados. Tratados de composição entre os séc. XVI e XIX refletiam em forte medida a influência dos harmónicos de Pitágoras e da Retórica de Aristóteles, dedicando uma atenção forte à forma das obras musicais. Estas eram pensadas de modo mais abstracto, próximos das figuras da retórica, no período Barroco, por exemplo em estruturas como as do *Ritornello* ou da *Fuga* (Walker, 1990). Ainda assim, isto é, mantendo-nos nós do lado de uma rejeição de uma possibilidade de referencialidade em música, vemos nas palavras de Hanslick – figura ímpar entre os absolutistas – uma evolução no sentido de libertar os sons de uma subjugação a influências externas:

“Como a música não possui um modelo na natureza e não exprime um conteúdo conceitual, só se pode falar dela com áridos termos técnicos ou com imagens poéticas. Seu reino, na verdade, 'não é deste mundo'. Todas as fantásticas representações, caracterizações, descrições de uma peça musical são alegóricas ou erróneas (...). A música quer, de uma vez por todas, ser percebida como música, e só pode ser compreendida e apreciada por si mesma.” (Hanslick, 1989:65)

Vemos Hanslick descurar posições estéticas fortes, ocorridas há não muito tempo antes dele, por geniais intervenientes na história da música, como com Beethoven a compor “expressões e sentimentos da vida no campo”, Berlioz a solicitar a leitura de um programa para que a sua *Sinfonia Fantástica* seja percebida ou com o florescer de um género tão duradouro como é o poema sinfónico, desenvolvido por Liszt. Observamos também que são considerações tecidas numa época diferente das anteriores neste aspecto: é uma época em que podemos encontrar uma divisão no seio do conjunto de compositores, que se dividem entre mais e menos

partidários de uma música absoluta, “apreciada por si mesma”. Em épocas anteriores ao Romantismo houve tendências mais gerais que desde o Renascimento ao Barroco deram relevância à palavra, produzindo-se na combinação entre texto e música redundantes catacreses ou irónicos oximoros. Deram também relevância aos afectos, que Cook (2000) define como estando “entre estado de espírito e paixão”. No Classicismo existiu uma tendência para aproximar a música de objectos sonoros puros, como Hanslick preferiria. Mesma na ópera, em situações em que existe texto, salienta Abbate com o exemplo da *Ária da Rainha da Noite*, há uma oscilação “entre drama e voz-objecto”. Veremos que esta dicotomia existente entre música que se associa a elementos extra-musicais e música que se pretende valer por si só (pelas qualidades intrínsecas) está muito viva, hoje em dia, na música electroacústica.

Muitos compositores românticos apelam ao *ethos*, presente no espírito interior humano ou presente num ideal transcendental de ligação entre a alma e a natureza. Wagner, no seu drama musical, estaria mais interessado em explorar os sentimentos, os interiores escondidos dos personagens do que a cadeia de causas e efeitos que caracterizam a acção. Começando por, teoricamente, considerar equivalente a importância entre a música e a poesia, no seu ideal de obra de arte total, foi com simpatia que acolheu as opiniões filosóficas de Schopenhauer. Este filósofo atribuía à música a capacidade de expressar de forma exclusiva, através da sua linguagem superior, a essência das emoções. Schopenhauer e Wagner apontam um novo caminho, o da autonomia e independência dos sons musicais, que lançará o interesse dos compositores do séc. XX pelo som em si. Estes compositores, no entanto, afastar-se-ão de crenças como, por exemplo, a capacidade da música conseguir representar um poder transcendente, representar a vontade humana, ou mesmo possuir qualquer capacidade semântica que seja. A população em geral, no entanto, mantém a tendência da tradição da teoria platónica, para perceber a música – especialmente em contextos de entretenimento – como representante de “sentimentos, estados de espírito, climas e sensações, que compartilham o estado de 'imaterialidade'” que a música consegue mimetizar (Salles, 2002).

### De volta ao passado recente

É curioso que tenha sido a música de concerto, nascente com o classicismo, a fazer nascer uma reflexão relacionada com o poder de significação da música e que sejam os compositores desta mesma música a retirarem-lhe esse poder. Compositores tão inovadores quanto importantes para a evolução do idioma musical moderno, como Arnold Schoenberg, Edgard Varèse ou Igor Stravinsky, afirmavam que “a música fala na sua própria língua de assuntos puramente musicais” (Schoenberg, 1950, citado por Nattiez, 1987); “a minha música não pode, penso eu, exprimir outra coisa que não seja ela mesma” (Varèse, 1983); “Eu considero a música, pela sua essência, incapaz de exprimir o que quer que seja: um sentimento, uma atitude, um estado psicológico, um fenómeno da natureza, etc. A expressão nunca foi a propriedade imanente da música” (Stravinsky, 1971, *ibidem*, p.144). Estas posições enquadram-se numa das categorias delineadas por Meyer: a posição formalista, ou no mínimo absolutista. Há absolutistas – absolutistas expressionistas – que admitem que a música consegue suscitar sentimentos. Completando a lista de categorias, que fazem lembrar os três tipos de escuta mencionados atrás, existem os referencialistas. Estes valorizam a capacidade da música para uma semiose extroversiva.

O séc. XX não é profícuo, ao nível da criação – o nível poético – em exemplos de preocupação com a referencialidade. Os compositores enquadram-se, isso sim, no propósito

artístico geral, moderno, de valorizar o media que é trabalhado e a produção formal e conceptual (Kaiero, 2007)<sup>10</sup>. A importância, no contexto da música electroacústica, da produção teórica de um pioneiro como Pierre Schaeffer, ainda hoje referenciada quase universalmente como indispensável à formação de novos compositores/artistas sonoros é herdeira deste paradigma moderno. Central às suas preocupações está o conceito de escuta reduzida, que pretende valorizar a relação puramente musical entre os elementos, abstraída da fonte sonora, por muito que esta faça lembrar o mundo real. Mesmo em estudos como o *Étude aux Chemins de Fer* (1948), onde a fonte sonora é fortemente reconhecível, o ouvinte é convidado a experimentar uma estrutura formal e intenção musical que se aparta de relações de causalidade exteriores à música; é convidado a experimentar uma semiose interna. Podemos dizer, como Cluver, que mais depressa a obra orquestral de Arthur Honneger *Pacific 231* é sobre uma viagem de comboio do que os sons trabalhados por Schaeffer naquele estudo o são. Mais uma vez, o conhecimento do título da obra resulta fundamental, como o era nos exemplos de Schubert ou Blouin anteriormente mencionados, para que a semiose externa seja experimentada pelo ouvinte, como Honneger ou outros compositores com pensamentos referenciais queriam. A referencialidade volta a ser um elemento importante em compositores e autores mais recentes. Trevor Wishart (1986), por exemplo, insiste na importância das “estruturas míticas e simbólicas da cultura dos potenciais ouvintes”, como elementos de reflexão do compositor electroacústico. Do conceito de “elaboração de um artefacto” como seja a composição das obras chave do serialismo integral, nos anos 50 – que encontrou no dispositivo electrónico um apoiante mais fiel do que o músico com o seu instrumento – foi-se a pouco e pouco partindo para uma nova dimensão conceptual e reflexiva na qual a arte se torna uma prática de criação e atribuição de sentido” (Cano, 2006). A percepção e a interpretação da obra merece, no caso do compositor electroacústico, especial sentido, já que o processo de escuta acompanha a actividade criativa do compositor, que é simultaneamente o primeiro ouvinte. O compositor electroacústico François Dhomont, quando diz “eu esforço-me, o mais possível, por usar uma estratégia de escuta estésica, próxima da escuta do ouvinte, quando faço evoluir por tratamentos sucessivos os materiais essenciais de uma obra”, está a demonstrar querer que a sua composição comunique de uma forma eficaz com o ouvinte (com quem se equipara). À análise de como os estímulos evocados pelos sons electroacústicos serão percebidos pela maioria dos ouvintes podemos, como o compositor e teórico Stéphane Roy (2003), apelidar “análise estésica indutiva”. Acrescentar este tipo de análise a trabalhos rigorosos e completos de estudo de obras musicais é sintomático de como o ouvinte é uma peça fundamental para o almejado total conhecimento acerca dessas músicas.

A perspectiva global que Danto traça para as artes consiste na sucessão de três eras: era da imitação, era da ideologia, era do “vale tudo”. Passada a segunda era, que insistiu no abandono da “semelhança com a forma natural” e na criação de “uma linguagem da forma puramente abstracta” (Fry, 1912, citado por Danto, 1997), estaremos agora numa fase, já avançada, de interdisciplinaridade artística, na qual “cada obra gera o seu próprio contexto e funda a sua própria filosofia de arte”, com questionamento constante a respeito do que a arte é. Este valor especulativo “emerge desde o momento em que aquilo que dota de artisticidade um

---

<sup>10</sup> Segundo Arthur Danto (1997) os meios de representação é que são o objeto da arte no Modernismo. Para cada arte existe um “estilo local de abstração” que assenta no questionamento do que é único em cada uma. O modernismo é um período de manifestos, nos quais se desenvolvem reflexões filosóficas em prol de artes puras.

produto deixa de ser a sua elaboração ou feitura e passa a ser o ponto de vista desde o qual o contemplamos” (Cano, 2006). Assim, ganha especial atenção a questão da significação, elemento importantíssimo para a realização da análise estética mencionada anteriormente. Nattiez (1987) considera que “um objecto adquire uma significação para alguém que o apreende, assim que ele mete o objecto em relação com outros sectores da sua vivência, isto é, ao conjunto de outros objectos que pertencem à sua experiência do mundo”. Estas relações, a que por vezes fomos aludindo como semiótica externa, ganham especial atenção para uma recente musicologia interessada em encontrar ecos de narratividade na música. Todas as interdisciplinaridades valem, todas importam para nos levar a perceber como a Música é importante para o Homem, como esta Arte sempre o tocará e o influenciará na vida diária.

---

## Referências

- Abbate, C. (1996). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, N.J..
- Alcázar Aranda, A. (2004). *Análisis de la Música Electroacústica Género Acusmático – a partir de su escucha: Bases teóricas, Metodología de la investigación, conclusiones*. Tesis Doctoral. Universidad Castilla – La Mancha, España.
- Bernstein, L. (1976). *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cano, R.L. (2006). “La música ya no es lo que era: Una aproximación a las posmodernidades de la música”. *Revista Boletín Música* 17, pp.42-63.
- Cano, R. L. (2007). “Semiótica, semiótica de la música y semiótica-enactiva de la música. Notas para un manual de usuário”. Texto didáctico. Retirado a 14 de Outubro de 2012: [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net)
- Chion, M. (1990). *L’Audio-vision: Son et image au Cinema*. Paris: Nathan.
- Claver, A. (2007). *Creación musical e ideologías: estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*. Barcelona. Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral.
- Cohen, A. J. (2001). “Music as a source of emotion in film”. In Juslin P. & Sloboda, J. (Eds.). *Music and Emotion* (pp. 249-272). Oxford: Oxford University Press.
- Cooke, D. (1959). *The language of music*. London: Oxford University Press.
- Cook, N., 2000. *Music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Copland, A. (1972). *Music and Imagination*. Cambridge: Harvard University Press.
- Danto, A. (1997). *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, Nj: Princeton University Press.
- Delalande, F. (1998). “Music analysis and reception behaviours: Sommeil by P. Henry”, *Journal of New Music Research*, vol. 27, nº 1-2, pp. 13-66.
- Hanslick, E. (1989). *Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- Hatten, R. (1994). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

- Jerrold Levinson. (1997). "Music and negative emotion". In: Jenefer Robinson (ed.) *Music and Meaning*. Ithaca and London: Cornell University Press, pp. 215-241.
- Kallinen, K. (2005). *Emotional ratings of music excerpts in the Western art music repertoire and their self-organization in the Kohonen neural network*. *Psychology of Music*, 33, pp. 373-393.
- Monelle, R. (1992). *Linguistics and Semiotics in Music*. Contemporary Music Studies, 5, Harwood Academic.
- Nattiez, J. J. (1987), *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*. Paris, Christian Bourgeois.
- Robinson, J. (ed.) (1997) *Music and Meaning*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Roy, S. (2003). *L'Analyse de la musique électroacoustique: modèles et propositions*. L'Harmattan: Paris.
- Salles, F. (2002). *Imagens Musicais ou Música Visual: Um estudo sobre as afinidades entre o som e a imagem, baseado no filme Fantasia (1940) de Walt Disney*. Dissertação de mestrado: Universidade Católica de São Paulo.
- Schafer, R. M. (1977). *The tuning of the world*. New York: Knopf.
- Sonnenschein, D. (2001). *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*. Studio City: MWP.
- Stefanovic, A. (2011). "The Relationship Between Music and Text and the Concept of Musical Metaphor" in *French Baroque Opera. Proceedings of 10th International Conference on Musical Signification*, Vilnius, Lituânia, 22-25 Outubro, pp. 478-487.
- Tarasti, E. (1995). *Musical signification: essays in the semiotic theory and analysis of music*. Berlin, Mouton de Gruyter.
- Tarasti, E. (2002). *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Tillmann, B. & Bigand, E. (2004). "The Relative Importance of Local and Global Structures in Music Perception" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Volume 62, Issue 2, pages 211–222.
- Treitler, L. (1997). "Language and the interpretation of music". In J. Robinson (Ed.), *Music and Meaning* (pp. 23 – 56). Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Walker, R. (1990). *Psychoacoustic, mythical, and educational perspectives*. New York: Teachers College Press.
- Wishart, T. (1986). "Spectro-morphology and structuring processes". In Emmerson, S. (Ed.). *The language of electroacoustic music*. London: The MacMillan Press.