

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

INSTITUTO VILLA-LOBOS

MÚSICA E SENTIDO:

O PROCESSO COGNITIVO NO EFEITO

DOS EVENTOS MUSICAIS

THIAGO SIAS

RIO DE JANEIRO, 2009

MÚSICA E SENTIDO
O PROCESSO COGNITIVO NO EFEITO DOS EVENTOS MUSICAIS

por

THIAGO SIAS

Monografia submetida ao Programa de Graduação em Música - Licenciatura, sob a orientação dos professores Dra. Mônica Duarte e Dr. Marcos Vinício Nogueira.

Rio de Janeiro, 2009

SUMÁRIO

Lista de figuras	iii
Introdução	4
CAPÍTULO 1 MOVIMENTO EM MÚSICA	6
1.1 Interpretações de movimento	9
1.2 O movimento motivico e sua memorização	12
CAPÍTULO 2 PERCEPÇÃO E EXPERIÊNCIA	17
2.1 Entendendo o processo de fusão de eventos	18
2.2 Distinção de alturas e memórias de curto e longo prazo	20
2.3 A percepção de melodia	22
2.4 Contorno melódico	25
2.5 Esquemas melódicos	28
2.7 O acento como agente da agrupação	35
2.8 Funções estruturais métricas	36
2.9 Contorno rítmico	40
CAPÍTULO 3 MEMÓRIA E ASSIMILAÇÃO	43
3.1 A constatação formal pela memória de longo prazo	44
3.2 Reconstrução de seções	48
3.3 Previsibilidade esquemática e dinâmica	50
3.4 Aplicando coerência e redundância	56
CONCLUSÕES	62
REFERÊNCIAS	64

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Propriedades de movimentação melódica	26
Figura 2 - Esquema da percepção métrica (Snyder).....	38
Figura 3 - Quinta Sinfonia de Beethoven, 1º movimento (até c. 13) (melodia).....	53
Figura 4 - Schoenberg - Quarteto nº 4 (até c.15)	57
Figura 5 - Série dodecafônica do Quarteto nº 4	57
Figura 6 - Manifestações motívicadas do Quarteto nº 4	59
Figura 7 - Percepções motívicadas do Quarteto nº 4	60

Introdução

A preocupação com o controle e manipulação dos elementos em música é um assunto discutido e pesquisado por compositores, musicólogos e amantes da música durante um considerável período. Desde quando foi imaginada, criada e percebida uma hierarquia nos objetos dispostos numa obra musical, muitos rótulos e nomes surgiram para melhor identificar tais entidades. Porém muito pouco foi considerado, relevado e justificado sobre a maneira como apreciamos, reconhecemos e hierarquizamos tais eventos musicais do modo mais abstrato ou, simplesmente, pré-conceitual e não verbal.

Este trabalho propõe-se a levantar recentes estudos e pesquisas no campo do pensamento cognitivo aplicados à experiência da escuta da obra musical, buscando entendimento quanto à percepção e uma reflexão de seu uso no campo pedagógico. Estudaremos os mecanismos de organização e identificação dos eventos sonoros através da percepção e da memorização.

Para compreendermos os estudos relacionados à geração de sentido musical, abordaremos alguns autores do campo da pesquisa cognitiva que, aplicando seus estudos à música, transferem um conhecimento do campo da semiótica geral para um meio mais específico, o da arte musical. Portanto estudaremos a percepção da obra musical, do ponto de visto do receptor, ou seja, do ouvinte (seja ele o espectador final, ou mesmo o compositor em seu ato intuitivo antes da escrita), buscando entender o processo cognitivo pelo qual assimilamos os diversos elementos da música e chegamos ao entendimento mental de figurações, hierarquizações e relações dos elementos no todo. Faremos isso a partir da discussão de teorias ligadas ao campo da cognição, estudos da percepção e assimilação dos estímulos e eventos sonoros.

Autores como Snyder, Huron e Zibkowsky guiarão esta pesquisa bibliográfica, como uma metodologia calcada nesses teóricos do campo dos estudos cognitivos para o entendi-

mento e a percepção dos eventos musicais no decorrer de uma obra, através da escuta. Estudaremos o efeito do comportamento de tais eventos, e como o receptor-ouvinte irá organizar tais acontecimentos durante seu processo de memorização. Estudos e pesquisas do campo da cognição como os do teórico Johnson, darão uma perspectiva de como os elementos ouvidos e percebidos na música situam uma possível escuta ouvinte, a fim de que este possa reconhecer padrões e comportamentos previamente mencionados ou realizados.

As experiências individuais serão consideradas, e serão importantes para moldarmos uma concepção para o reconhecimento de estilos e formas, ou seja, através do repertório que cada indivíduo está habituado, familiarizado.

Esta monografia se conclui abrindo o estudo para o uso pedagógico nos resultados alcançados. Uma abordagem sobre o uso e atenção deste conhecimento, que se preocupa com a experiência da escuta como algo essencial para assimilarmos o entendimento do contato da obra de arte com o próximo, e de como este contato irá surtir efeito no pensamento futuro e no desenvolvimento intelectual do seu receptor, ou seja, o ouvinte, aquele que trava o contato com a obra de arte musical.

CAPÍTULO 1

MOVIMENTO EM MÚSICA

Antes de discutirmos propriamente as idéias dos estudos cognitivos que se concentram no capítulo seguinte, algumas idéias precisam ser apresentadas para um melhor entendimento do objeto musical. Um pensamento ainda não levantado neste trabalho é a idéia de movimento e a “pseudo-constatação” de movimento na obra musical. Estes raciocínios começarão a ser elaborados no texto para um melhor entendimento dos estudos cognitivos. Ou seja, antes de adentrarmos em termos mais específicos da cognição em música, vamos abordar a questão da presença de movimento na obra de arte musical.

A idéia de corpo musical pode ser facilmente reinterpretada, em alusões tão metafóricas como as de “corpo”, para *espaço musical*, ou mesmo pensamento musical. Este “pensamento” (ou espaço, ou corpo) é verificável, é sentido, e traz consigo significados. Em acordo com Johnson (2007: 236), a música tem significados, ou seja, traz sentidos, pois é capaz apresentar um fluxo de sentimentos, experiências e pensamentos humanos, em formas concretas e incorporadas. Percebemos tais formas quando sons, dispostos numa organização desejada, chegam aos nossos corpos, por meio de nossos aparelhos sensoriais, e fazem com que nos sensibilizemos. Ou seja, nós, à medida que vamos experimentando tais estímulos (os sons, a música), começamos a estabelecer relações e analogias que dialogam com diversas experiências corpóreas, pré-conceituais, e empíricas, por nós já vivenciadas. E é quando tentamos descrever esta nova experiência, a experiência musical, que obrigatoriamente recorreremos às metáforas. Pois segundo Johnson, a música nos move, e somos movidos conforme a música vai ordenando nossas experiências através de seus elementos (alturas, ritmo, métrica, etc.) que chegam a nós.

É sobre esta atribuição de movimentação ao experienciar a música que devermos discutir em seguida. A percepção e a assimilação da música em nossas mentes envolvem, segundo

Johnson (2007:243), descrições e conceitualizações oriundas de nossas experiências sensório-motoras. Portanto, o reconhecimento de movimento em música, também está na virtualização deste conceito para o plano metafórico, derivado de experiências corpóreas, ou seja, as assimilações sensório-motoras que nos possibilita afirmar a presença de movimento nas circunstâncias do evento musical.

A percepção de movimento acontece quando notamos algo que saiu de um local para outro. Aquilo que chamamos que está em movimento deve continuar sendo reconhecido como o mesmo, surgindo em locais diferentes sucessivamente, ou seja, se movimentando. Portanto se notamos o mesmo elemento em locais diferentes (porém não simultaneamente) também temos a noção de temporalidade, ou seja, de ordenação de acontecimentos. Para o compositor Roger Sessions, citado por Johnson (2007: 237), o elemento de força expressiva na essência da música, que lhe confere uma qualidade ímpar nas artes, é o *tempo*, que essencialmente corresponderá ao *movimento*. O tempo é sentido pro nós como algo real basicamente pela percepção do movimento.

Portanto, a conceitualização do movimento musical, ainda por Johnson, é dada por meio de metáforas ao movimento espacial, e é construída por uma lógica de associações metafóricas baseadas e executadas por nossos estímulos corporais. Esta associação e identificação de movimento em música é o que justifica nossas interpretações e reconhecimentos de unidades e continuidades diante da obra musical, constituindo assim, como ressalta Johnson (2007:246), progressões, ou seja, fluxo e continuidade de um material musical que possamos acompanhá-lo ao longo do “espaço temporal”.

Além da noção de *tempo*, outro fator é necessário para conferirmos a propriedade de movimento de algum objeto ou ser que desempenhe esta ação. Nos diversos momentos temporais em que aquele ser, que dizemos que se movimenta, surge, precisamos reconhecê-lo

como o mesmo ser. Para isto, apenas conferimos se as suas características para seu reconhecimento se mantiveram no seu novo momento temporal.

Em música estes reconhecimentos ocorrem da mesma maneira. Portanto identificamos movimento em música quando reconhecemos os mesmos “personagens” em diversos estados temporais. Quando reconhecemos e identificamos algum evento – elemento, personagem, material ou *motivo* – como sendo mesmo evento, conferindo certas propriedades categorizadas¹ anteriormente, surgindo em diferentes espaços temporais, dizemos que este mesmo objeto está em movimentação. Bem como identificando características necessárias para afirmarmos que tal aparição de um elemento é o “mesmo elemento” de outrora, sendo então percebido como algo que está em mudança de estado, ou se movimentando por um *espaço* percebido e assimilado em música como *tempo*.

O que faz com que nós reconheçamos os eventos como reaparições destes ao longo do espaço temporal em música, e não como sucessão de novas informações, é pelo que apreendemos nos esquemas de imagens. Quaisquer eventos que implicam no reconhecimento e construção mental, ou seja, categorizações de esquemas de imagem ficarão memorizados e serão reconhecidos quando forem reapresentados. É a partir deste propósito que o compositor aposta, ainda que passível do ato ser inconsciente, na estruturação formal da obra musical e na transmissão da organização de seu pensamento musical para com o ouvinte, mesmo sendo este o próprio compositor. A variação e desenvolvimento de um evento só são garantidos como variação e desenvolvimento deste mesmo evento se o mesmo esquema de imagem de quando o evento foi apresentado e memorizado pela primeira vez possa ser empregado pelo receptor, ou seja, pelo ouvinte do evento, em seus processos de categorização.

¹ Sejam estas características referentes ao contorno, propriedades rítmicas, timbrísticas, regiões de alturas, métrica, etc. O que seja suficiente para identificarmos que não é uma nova informação à nossa percepção mas, sim, uma mudança de estado da mesma informação apresentada anteriormente.

1.1 Interpretações de movimento

O reconhecimento de movimento em música acontece em diversos níveis, ou podemos dizer ainda que a noção de musical como algo em movimento ocorre em diversas hierarquias de nossa percepção. A noção de tempo, ou o decorrer da obra musical através do tempo, associados às analogias que fazemos às nossas experiências sensório-corporais, nos leva às diferentes interpretações do julgamento do movimento temporal e, conseqüentemente, do movimento musical. Johnson destaca três distintas interpretações de formas metafóricas que podemos traçar para descrever nossas experiências musicais enquanto percepção de movimento. Elas são metáforas do sentido de movimento para os objetos musicais; o próprio ouvinte (receptor); e como criadoras de forças que resultariam em movimento.

A primeira proposta de metáfora de movimento musical apresentada por Johnson é de que a “música está em movimento”. Portanto nós observamos os objetos se moverem dentro do espaço (chamado de tempo). Nesta suposição, o evento musical é encarado metaforicamente como um objeto físico que está em movimento. O movimento é necessário para a música tomar o local onde está sendo executada, percebida. E o ouvinte é um expectador que “vê” o movimento dos “corpos musicais” transpassando a sua presença através de sua percepção. A relativização espacial se dá pela capacidade de memória e expectativas criadas pelo ouvinte através das coerções e intuições criadas pela obra musical. Então o que transpassou o ouvinte, ficando na sua memória, é o movimento que já ocorreu, é passado. E o que ainda virá o expectador percebe e acompanha o seu movimento, como uma sucessão de eventos em futuro, presente (no momento exato audição) e passado. O ouvinte descreveria a experiência musical como algo em movimento que passa por sua presença, e ele o percebe, “localiza” e o identifica em diferentes momentos temporais.

A segunda metáfora proposta por Johnson para a percepção de movimento em música é de que quem se movimenta são os ouvintes, os receptores da experiência musical. Ficando a obra musical como uma “paisagem” por onde o ouvinte se “locomove”. A percepção espacial torna-se mais clara, uma vez que a obra musical é encarada como algo fixo, estático, ou como um domínio a ser explorado pelo ouvinte.

Para Johnson, a interpretação da música como um “terreno” a ser explorado pelo ouvinte “em movimento” pode criar duas perspectivas sobre este ouvinte. A do ouvinte (sempre em movimento nesta metáfora) como participante, e como observador. Na visão de participante, o ouvinte experimenta passagens e, através da memória pode interpretar possíveis repetições de eventos em uma obra como retornos ao mesmo local, embora em situações temporais diferentes. Isso nos possibilita interpretar repetições de materiais, ou mesmo reiterações por motivos e temas, como locais sendo revisitados sob diferentes estados temporais, e nunca uma repetição literal do mesmo evento. Esta percepção dificilmente ocorrerá quando o ouvinte é visto como um observador passivo, o que Johnson exemplifica como sendo a observação de uma obra através apenas da análise de uma partitura, não considerando a relevante experiência musical. A perspectiva de observador seria preferida na análise estruturalista, por estudar características da obra musical como um todo e suas minuciosas partes, considerando as informações contidas na partitura mais do que os efeitos estruturais gerados sobre a experiência temporal da obra.

A terceira proposta de Johnson para a estruturação do movimento em música é a mais complexa, pois envolve um processo indireto de movimento, porém se aproxima mais da experiência sensório-corpórea defendida pelo próprio autor. Nesta proposta, a metáfora do movimento se dá na música agindo por forças de movimento, ou por forças que induziriam ao movimento. Os eventos musicais seriam responsáveis por provocarem sentidos e estímulos que tendessem a transferir o conceito de movimento (corporal) para nossa experiência com a mú-

sica. Portanto, os sons, quando organizados no nosso pensamento, categorizados e acionados pela memória e, assim atuantes no processo cognitivo, tenderiam a gerar expectativas de resoluções que justificariam uma interpretação metafórica para uma assimilação de movimento. Ou seja, sentimos que determinada música, em certos momentos, nos puxa, nos eleva, ou mesmo nos faz mudar de estado (emocionalmente), e nos leva a gerar tensões e expectativas para suas resoluções, seriam estes fenômenos forças das propriedades dos eventos musicais que nos levam a agir em acordo com experiências já vivenciadas por meios físicos, porém transpostas pelo meio metafórico, às alusões da experiência musical.

Johnson (2007:255-257) conclui que a percepção e a constatação de movimento em música é uma convicção tão verídica quanto à constatação da experiência temporal. E nosso entendimento e conceitualização da experiência musical, assim como qualquer discurso verbal descritivo sobre música, só são possíveis pelo uso de metáforas conceituais. Estas metáforas são criadas baseadas em nossas experiências sensório-motoras, experiências corporais, que relativizando, adaptando e criando uma transferência de significado e sentido, aplicamos ao tentar descrever de forma satisfatória nossas experiências musicais.

Portanto, as metáforas empregadas para descrever o movimento em música estão estritamente relacionadas com experiências de movimento físico e de forças físicas corporais que vivenciamos conforme nos relacionamos e adquirimos as percepções pré-conceituais com os diversos estímulos que o meio exterior nos oferece.

No subcapítulo seguinte estudaremos como o ato musical afeta a percepção do ouvinte, tornando possível a assimilação de elementos musicais na geração de sentido. Observaremos os processos sonoros como formação de sentido através dos estudos de cognição em música, ou seja, na reação do pensamento humano quando confrontado com os estímulos produzidos pelo contato entre o ouvinte e a música. A partir daí, buscaremos entender o comportamento

de alguns elementos musicais e suas propriedades para a reconstrução da obra dentro do pensamento do ouvinte, através da escuta e dos processos de memorização.

1.2 O movimento motivico e sua memorização

Observamos que uma propriedade fundamental na percepção da obra musical é a assimilação e a constatação de movimento, mesmo e sempre que por meio de metáforas. Também notamos que alguns fatores são imprescindíveis para reconhecermos movimento em música, como a percepção de tempo, e a identificação da continuidade de um evento. Esta continuidade, como foi discutida anteriormente, ocorre quando reconhecemos características semelhantes suficientes para supor que um evento é o “mesmo” evento apresentado em outra situação temporal.

Chamamos de características semelhantes aquelas que reconhecemos como reincidentes. Ou seja, somos capazes de atribuímos certos eventos musicais que se reincidem quando percebemos a recapitulação de certos aspectos em determinadas circunstâncias. Portanto não catalogamos esta reincidência como uma nova informação, mas percebemos o fluxo e a movimentação de uma unidade, ou seja, observamos o comportamento de uma entidade ao longo do espaço temporal.

O evento musical com estas características, responsáveis pela manutenção de uma unidade do evento musical, é elaborado em nosso processo de estruturação cognitiva através do que chamamos de *esquemas de imagem*.

Não só na música os esquemas de imagens estão presentes. Quando conhecemos uma pessoa pela primeira vez, memorizamos certas características, traços e configurações que nos possibilita catalogá-la em nossa memória. Ao reencontrarmos a mesma pessoa, não temos

mais a percepção de ter encontrado um novo indivíduo, pois a conferência das características relevantes daquele rosto, ou qualquer comportamento notório para nossa memorização, irá atestar que estamos diante da mesma pessoa, porém numa diferente situação temporal. Quando identificamos aquele indivíduo pela primeira vez, esquemas de imagens foram criados para categorizá-lo.

Um exemplo geral para percebermos movimento conciliado aos esquemas de imagem, ou seja, percebendo a ação temporal em torno de um elemento ou evento, é quando assistimos a uma animação dita como *quadro a quadro*. Nela, cada quadro (tela, *frame*) é apresentado e sucedido por outro quadro. Se um desenho é apresentado neste quadro, onde possamos identificá-lo, categorizá-lo, ou seja, atribuímos forma e unidade ao desenho, e for sucedido de outros quadros onde identificamos ainda as mesmas semelhanças do desenho original, dizemos que o objeto identificado está em movimento. De fato nada está em movimento, mas ao reconhecermos como o mesmo desenho quadro após quadro, pela apreensão e reconhecimento do mesmo esquema de imagens que nos remete ao desenho original, as mudanças sofridas no desenho, seguido dos quadros seguintes. Isso nos dá a sensação de que este desenho é único (não foi multiplicado ou reproduzido) e está sofrendo alterações de estado ou posição de acordo com a passagem do tempo. Logo, dizemos que este desenho está animado, se movimentando.

Em música, o mesmo ocorre quando conseguimos reconhecer os esquemas de imagens necessários para apreender um determinado evento musical como uma entidade, de forma e unidade e que então, nossa mente processa as sucessivas alterações sofridas a esta unidade como movimento. Chamado numa análise estruturalista, podemos entender também o funcionamento dos esquemas de imagens no evento musical como um desenvolvimento da entidade musical. Portanto a repetição dos eventos em música, de acordo com o espaço temporal em

que elas ocorrem não é reconhecida como repetições em si, mas como uma movimentação de determinado evento ou objeto na música.

É importante frisar que quando falamos de repetições, estamos observando várias propriedades que podem estar se reincidindo, não somente um conjunto inteiro de características. É deste modo que ouvimos uma linha melódica como uma *linha* e não somente como a sucessão de notas sem relacioná-las uma a outra. A continuidade, o fluxo e, portanto, a movimentação de um evento, é efetuada em nossa mente pelo reconhecimento de similaridade, seja esta similaridade fornecida pela manutenção de um timbre, a permanência num âmbito próximo de alturas, numa região, ou uma concordância em acentuações rítmicas..

Os esquemas de imagens são construídos em diferentes níveis, ou categorias. Da mesma forma, assimilamos e construímos esquemas de imagem quando travamos contato com a experiência musical, seja na categorização e reconhecimento de uma linha melódica, acompanhamento, fundo musical, textura, orquestração, célula rítmica, motivo, etc. São os padrões peculiares daquele evento que irão se manifestar a fim de serem catalogados para uma futura identificação e reconhecimento, confrontando com demais eventos para termos a noção de movimento, fluxo e comportamento dos eventos musicais.

O entendimento de contorno, tanto no âmbito rítmico quanto melódico, bem como a questão da formação do contorno motivico, é fundamental para associações de esquemas de imagem. Os contornos rítmicos ou melódicos de um evento musical moldam o esquema de imagem de determinado evento, formando assim uma unidade. É através do reconhecimento destes esquemas de imagem que damos movimento ao material musical, pois assim reconhecemos uma mesma entidade em diversos estados temporais, e projetamos sua movimentação ao longo do discurso da obra.

Percebemos, por exemplo, que um mesmo material motivico pode se “movimentar” de maneiras distintas para cumprir uma tarefa estrutural. Ou seja, guardando-se as propriedades

de contorno que ainda configuram a mesma unidade para um evento, este pode se manifestar com o intuito de gerar funções estruturais que irão compreender a forma e um melhor sentido organizacional na apresentação dos eventos. Porém, o movimento e o comportamento do estado do material motivico que percebemos durante a ação temporal são percebidos e categorizados com valores semânticos diferentes durante a escuta da obra, ainda mantendo a concepção de que se trata do mesmo elemento. Ou seja, podemos dizer que eventos, construídos estruturalmente pelo mesmo material, podem gerar diferentes percepções, sentidos e funções organizacionais distintas na nossa reestruturação mental da obra, pois embora sendo categorizados e reconhecidos como uma mesma entidade, exercem significados diferentes em nossa percepção de acordo com sua movimentação através do seu deslocamento no tempo.

Zibkowsky (2002) nos dá uma ampla visão sobre o comportamento dos contornos motivicos categorizados através dos esquemas de imagens. Podemos interpretar o termo esquemas de imagem por *categorias do motivo*, termo usado pelo autor e que discutiremos adiante.

Os estudos de Zibkowski sobre categorização para a percepção musical, aliados aos pensamentos estruturalistas de Schoenberg e Réti, nos sugerem a criação de um termo, dito pelo autor, como “nível básico” de categorização, termo esse importado dos estudos de psicologia iniciados por Roger Brown (Zibkowski 2002:31) onde o pensamento elege um nível que não seria nem o menor, tão pouco o maior, para melhor determinar, catalogar e categorizar determinado evento, anunciação ou discurso. Este “nível básico” estaria num plano otimizado para a melhor categorização, no âmbito da experiência musical. Porém, aliando este termo aos processos de categorizações e da percepção motivica, o nível básico não busca o objeto “motivo” da análise estruturalista como melhor a ser utilizado no processo de categorização. Ele apenas se manifesta em cada exemplo da experiência musical.

O motivo em uma obra musical é nitidamente percebido e naturalmente eleito como fundamento gerador da obra. Porém, segundo Zibkowski, nosso pensamento processa não

apenas um elemento e o denomina “motivo”, este seria sim, uma categorização de um protótipo. Portanto, tudo o que percebemos e chamamos de motivo, ou construção motívica, estaria sendo gerado a partir desse protótipo (2002:41), que guarda as principais características dos diversos motivos derivantes que surgiram no decorrer da experiência musical e análise sobre a partitura. Estes derivantes do motivo protótipo Zibkowski chamará de “categorias do motivo”.

As características associadas e identificadas ao protótipo são guardadas no entendimento estrutural do nosso processo de categorização. Todos os “padrões” motívicos derivados do protótipo são correlacionados com cada uma das características originais. Ao detectarmos semelhanças com esse protótipo, entendemos tal evento como de fato um material recorrente e reiterado do protótipo. As mudanças na apresentação do motivo, porém mantendo sempre algumas das características contidas nas propriedades do protótipo, gerariam tanto a coerência como a variedade da forma motívica e sua estruturação, gerando as diferentes “categorias do motivo”. Isto confirma e forma as bases da teoria motívica de Schoenberg (1967), que aponta a possibilidade de mutações de elementos para gerar o desenvolvimento motívico. O entendimento das concatenações dessas variedades ou mesmo coerências motívicas gerariam o que Zibkowski denomina de *sintaxe musical*.

Zibkowski (2002:52-54) delimita o termo *sintaxe musical* em alguns pontos, sendo concebida a *sintaxe* como um sistema de conexão ou ordenamento. Associar a integridade estrutural da *sintaxe* é um processo que ocorre apenas através do decorrer temporal da obra. A *sintaxe musical* pertence apenas à obra, e cada obra possui uma *sintaxe*. O autor ainda afirma que o valor semântico se torna associado com a estrutura sintática uma vez que a estruturação sintática gera o entendimento musical. Nos estudos de Zibkowski percebe-se que o que gera o sentido em música não são apenas a repetição e reiteração dos eventos, mas sim o modo como estes são apresentados, manipulados, reiterados e reafirmados ao longo do discurso temporal da obra.

CAPÍTULO 2

PERCEPÇÃO E EXPERIÊNCIA

Neste capítulo abordaremos os elementos musicais a partir de sua percepção, procurando entender como eles se manifestam no nosso entendimento, de forma a assimilarmos e criarmos sentido. Através do processo cognitivo, associada à memória, discutiremos a aparição motívica no nosso entendimento musical, e como encontramos uma forma coerente de classificar, identificar, organizar, hierarquizar, ou seja, *categorizar* eventos musicais quando o motivo está entre eles. Discutiremos e exemplificaremos a questão das idealizações composicionais estruturalistas no seu propósito para alcance de entendimento sob a luz de pesquisas e estudos cognitivos. Confrontando recursos composicionais da construção da estrutura de uma obra com as percepções e assimilações da experiência musical desta obra em nosso entendimento, apontaremos elementos que possam vir a formar ou não um sentido musical coerente.

O estudo aqui realizado acredita que o processo composicional, visto também sob a ótica da experiência sonora como geradora de sentido, pode vir a colaborar para o sucesso da realização da obra. Ou seja, entendendo a construção do pensamento e dos processos cognitivos da experiência musical, estaríamos apurando o ato composicional para uma melhor elaboração estrutural. Lembrando que entendemos como uma idéia musical bem sucedida quando ela atinge coerência, gere constante interesse, e seus gestos e elementos possam ser memorizados, possibilitando suas categorizações. Com isso estaríamos gerando uma constante reconstrução das idéias musicais que manteriam o interesse e o entendimento do receptor, seja ele intérprete, compositor ou um ouvinte comum.

Antes de adentrarmos em aspectos específicos de como o pensamento humano processa e constrói a idéia musical para o seu entendimento, precisamos delimitar e esclarecer certos termos básicos como “percepção” e “sensação”. Quando nos referimos à percepção, estamos

admitindo a sensação do evento sonoro já concebido em evento musical, ou seja, assimilado aos processos de categorização como algo funcional, presente, perceptível, podendo ser construtor de elementos, articulações ou formas, ou mesmo entendido como um elemento de forma já concebida.

A percepção de eventos está relacionada com a sensação destes de forma contextualizada. Logo a “sensação” está vinculada ao ato de sentir, simplesmente. A sensação funciona como a causa da percepção, é quando nosso corpo está usando um sentido para receber um determinado estímulo, involuntariamente. O estímulo sonoro é sentido (ato de sentir), pois temos sensações para estes estímulos, e quando o percebemos estamos lhe atribuindo (ou nos esforçando para atribuir) sentido, relacionando-o com nossas experiências e o contextualizando em uma abstração produzida através deste estímulo, anteriormente apenas sentido (o ato de sentir, sensorialmente).

2.1 Entendendo o processo de fusão de eventos

Nos estudos de Snyder (2000:123) é demonstrado como o ouvido humano processa as sutis excitações e variações no ar e as interpreta como sons. Este processo, segundo pesquisas em psicoacústica e neurociência, ocorre da seguinte forma: as excitações mecânicas do ar ocorrem num espaço de tempo demasiadamente curto, em que o nosso cérebro, através do ouvido interno, processa e agrupa todas as atividades ocorridas nesse curto período de tempo em um único evento, e assim o categoriza como “som” ou evento sonoro. Portanto, é preciso esclarecer que no processo de produção sonora, em um intervalo temporal, estão ocorrendo diversos eventos de perturbação do ar, os quais nosso processamento cerebral interpreta como um único evento. Este fenômeno é chamado por Snyder de *fusão de evento*, quando o cérebro

funde em um evento unitário e identificável – um som – os elementos incapazes de serem reconhecidos isoladamente.

Segundo pesquisas do campo da cognição e neurociência relacionadas à acústica levantadas por Snyder, dependendo da regularidade entre os eventos no intervalo temporal em que eles ocorrem, nosso processamento, através do processo cognitivo, irá classificar esta *fusão de evento* como uma fusão de altura definida (*pitch fusion*) ou como um “ruído” (*noise*), dependendo, como dito anteriormente, da qualidade dos eventos que ocorrerem no tempo ideal para se agrupar e “fundir” as atividades de perturbação do ar num único evento.

Os eventos serão distinguidos como “altura” (*pitch*) sucedendo-se regularmente através do tempo, ou seja, “consistindo num número de vibrações acústicas similares e consecutivas e acontecendo em velocidade suficiente para se fundirem numa percepção unificada de altura”, como uma frequência de nota, ou uma onda senoidal. Esta categoria de evento sonoro, a “altura” é denominada por Snyder como um “evento de altura” (*pitch event*) e estará sujeita à nossa percepção estrutural comparativa, por meio de nossa capacidade de entender metaforicamente dois eventos como sendo “mais alto” ou “mais baixo” que o outro.

Diferentemente dos eventos de altura definida, a fusão de evento que gera o “ruído” (*noise*) consistem numa agrupação de perturbações do ar não regulares, porém ainda dentro de um pequeno intervalo de tempo que nos possibilita agrupá-los, mesmo que ainda irregulares. A qualidade sonora dos “ruídos” não nos habilita a distingui-los, metaforicamente, pela proposição de espacialidade como fazemos com os sons de alturas definidas.

Voltando aos “eventos de altura”, Snyder (2000:125) também demonstra que nosso ouvido, associado ao processamento cognitivo, é capaz de reconhecer como som de “altura” em uma determinada margem de variação que, segundo o autor, iria de B_{-1} a B_8 ($Si-1$ a $Si 8$), algo em torno de 20 a 20.000Hz, e tendo como melhor região de discriminação de alturas o âmbito B_3 a B_7 . O autor faz tal afirmação baseando-se na quantidade de atividades, ciclos ou pertur-

bações (agora também chamados de eventos) por segundo. Enfim, quando o número de atividades por segundo é muito baixo, o que seria abaixo de 16 batidas (ou ciclos, ou eventos), nosso processamento cognitivo não mais categorizaria estas atividades como um som, devido aos intervalos temporais entre os eventos serem demasiadamente grandes. Quando isto ocorre, começamos a perceber eventos independentes e, portanto uma atividade rítmica, que é um assunto importante a ser estudado mais adiante.

2.2 Distinção de alturas e memórias de curto e longo prazo

Embora dito que processamos os eventos regulares no tempo de forma fundida e os denominamos alturas, a ponto de compará-los entre si metaforicamente, como o mais alto (agudo) ou o mais baixo (grave), em música não somos capazes de distinguir ou memorizar uma quantidade muito grande de alturas distintas. Isto ocorre porque da forma como somos apresentados às alturas na música, ou seja, como percebemos as notas, não somos capazes de categorizar uma pequena variação de altura de uma nota anterior, mais grave ou aguda, como uma nova nota. Por exemplo: na experiência musical com notas de uma escala ocidental tradicional, se uma nota Ré for executada com certo grau de desafinação, soando um Ré “mais agudo” ou “mais grave”, não identificaremos essa nota “desafinada” como sendo outra nota (outro elemento), senão a própria nota Ré. Como isto ocorre?

Segundo Stephen Handel (1989, apud Snyder, 2000), o ouvido humano é capaz de distinguir milhares de alturas diferentes, porém somente se submetidas à comparação uma após a outra e em condições laboratoriais. Segundo Snyder (2000:127,128), nesse caso estaríamos fazendo uso da *memória de longo prazo*, a qual não usamos para distinguir as alturas na música. Na música de tradição ocidental, também segundo Handel (1989), somos capazes de re-

conhecer apenas 19 alturas distintas no âmbito de uma oitava. O que significa dizer, por exemplo, que possíveis desafinações em uma execução de determinada nota poderia resultar na identificação, ou melhor, na categorização de novas alturas. Cumpre salientar, entretanto, que o nosso processamento cognitivo aborta essas categorizações, aproximando-as às notas mais frequentes e habituais, ou seja, aquelas realizadas pela redundância de um conjunto de notas utilizadas na obra (sistema, conjunto, série, escala, etc.). Estaríamos então, no contexto da cultura ocidental, categorizando notas em semitons e tons, especializando nossa percepção apenas para movimentos de graus conjuntos e saltos, negligenciando quaisquer variações pouco significativas desses elementos fixados na obra, uma vez que nossa memória estaria mais habituada a receber estímulos referentes a estes elementos e não uma constante variedade de alturas, que exigiria uma maior precisão e esforço de percepção. Para o nosso ouvido e conseqüentemente nosso cérebro, é mais cômodo e econômico perceber os sons em música da maneira mais simples. Este processo de percepção acontece pela memorização, tratado especificamente como *memória de curto prazo (Short Term Memory)*.

Antes de prosseguirmos, é apropriado esclarecer o porquê do uso do termo “memória de curto prazo” e seu funcionamento. Esse processo de memorização é apresentado como tal, pois é responsável pela apreensão (no processo de categorização) de eventos, ou agrupação de eventos, que delonguem um determinado período de tempo para acontecer. Trata-se de um período “de curto prazo” de duração, pois um evento que exceda esta duração não seria mais apreendido como um todo (e identificado como um todo) por nossa memória. Dessa vez nos referimos a uma memória específica, ou seja, a um dispositivo de memorização particular do processo de alocação, apreensão, e resgate (ao presente) de um evento reconhecido. Conseqüentemente este prazo não é algo constante, variando de acordo com cada situação, propriedade ou condições em que o evento a ser memorizado nos é apresentado.

Partindo destes conceitos de distinção de alturas, associados aos diferentes processos de memorização e estímulos, que pesquisadores como Snyder explicam a concepção de intervalos e a categorização destes, como entidades muito recorrentes e variadas de certo âmbito que permitem uma economia na identificação das notas por nosso sistema cognitivo. Ao passo que chegando à relação intervalar de oitava, a nossa percepção se torna evidente, onde categorizamos como “a mesma, porém de alturas diferentes” e lidamos com termos como *croma* e alturas (Snyder, 2000:131). Ou seja, quando percebemos alturas (as notas) em mais de uma oitava de âmbito de extensão, guardamos na memória as características (funcionais, hierárquicas, caráter, etc) para as alturas que reincidem em *croma* (ex: Dó 3 e Dó 5; Mi 3 e Mi 4), o que nos possibilita otimizar ainda mais nossa categorização para as alturas em música.

No intervalo de oitava, por estar disposto em relações simples (dobro, metade, etc) com suas alturas, percebemos o fechamento de ciclos, onde diversos autores cunham o termo “croma” diferenciando e aproximando ao mesmo tempo as alturas na música, onde um C_2 (Dó 2) e um C_3 (Dó 3) são reconhecidos como a mesma nota em termos de croma, porém de alturas distintas. Isto facilita e reduz o nosso “catálogo” de categorizações para as notas, nos mostrando apenas doze cromas pelo sistema temperado tradicional ocidental europeu, e a diferenciação pelas alturas dessas mesmas 12 cromas.

2.3 A percepção de melodia

Antes de percebermos qualquer indício do que chamamos de “melodia” e suas propriedades, que gerariam coerência a ponto de chamarmos de “uma melodia”, Snyder aponta para a percepção em um nível inferior. É onde a definição de intervalos básicos, construídos a partir dos estudos de distinção de alturas no uso da memória, nos forçaria categorizar um sistema

abstrato desses próprios intervalos. Isto ocorre a partir do pensamento gerativo, ou seja, cognitivo, da configuração desses eventos sonoros independentes e interpretados por nós como um sistema (2000:135). Ou seja, estamos falando da percepção de um sistema coerente de intervalos (*tuning system*), ou mesmo de um sistema escalar. É apenas dentro desse sistema virtualizado que nos foi induzido a construir (mesmo que inconscientemente) que percebemos melodias e suas particularidades, a serem estudadas mais a frente.

É através desses “sistemas de afinação” que os movimentos melódicos, sejam conjuntos ou disjuntos, de continuidade ou saltos, têm sua categorização otimizada, facilitando a interpretação e a memorização dos eventos e tornando o processo de categorização (percepção, identificação e classificação) dos sons conseqüentemente mais econômico. Com isso podemos atribuir a esses “eventos de altura” sentidos propriamente musicais, e não apenas o do reconhecimento de eventos sonoros quaisquer. Reconhecemos os eventos musicais por correlação e similaridade, facilitando o processo de agrupação e categorização. Isso torna possível a metáforização da experiência musical, que utilizamos para estruturar nosso entendimento musical. Esse processo está, por exemplo, na origem do que entendemos por eventos de altura, comparáveis entre si como mais altos e mais baixos.

É dentro desse universo de termos já utilizados naturalmente, porém criados exclusivamente através das projeções metafóricas, que começaremos a estudar como reconhecemos o “movimento” nos sons, ou seja, o movimento em música e, a partir disso, o reconhecimento de um dos elementos mais importantes na percepção de uma obra musical, ou seja, a constatação de movimentos que chamamos de *melodia*.

O conceito de escala, para Snyder, funciona como um subconjunto deste sistema de afinações e intervalos, o “*tuning system*”. Esse sistema geralmente tem como referência o intervalo de oitava para uma percepção hierárquica, assimilativa e econômica, como já discutido anteriormente. O conceito e a percepção de uma escala, como denominamos habitualmente no

contexto do *tuning system*, nada mais são do que a escolha de determinados intervalos e, por conseqüência, de alturas que, por redundâncias, geram coerência (Snyder, 2000:139). Enfim, é uma facilidade maior de assimilação de um sistema de configuração de alturas, por coerção, tendo a oitava como fechamento do ciclo. Escalas podem ser constituídas de cinco, seis, sete ou mais alturas, lembrando que quanto maior o numero de elementos que compuserem esta escala, maior será o grau de dificuldade para nossa assimilação desta. Logo quanto maior o número de notas dentro de uma oitava que forma a escala, maior é o nível de resolução dessa escala para a nossa apreensão cognitiva, ou seja, reconhecimento e identificação de um sentido escalar.

Para exemplificar o uso do termo “resolução” para diferenciar níveis de escalas no processo de cognição, pensemos uma música moldada na escala pentatônica (formada por cinco notas) e outra moldada na escala cromática (admitindo inclusive a música dodecafônica). Um contorno melódico na música de escala pentatônica teria um menor esforço de categorização para percebermos e guardarmos suas propriedades (arrumação de notas e recorrências) na memória. O mesmo não aconteceria na mesma facilidade com uma melodia construída dentro de uma escala cromática, mantendo-se os mesmos níveis de configurações rítmicas. Portanto, uma escala cromática se revela de maior resolução que uma escala pentatônica, por conter mais informações e menor grau de redundância, exigindo da nossa memória e, conseqüentemente do nosso processo cognitivo de categorização, um maior apuro e detalhamento para a identificação de suas propriedades. Quanto menor o nível de resolução escalar para uma melodia ou contorno melódico, maior as chances de memorização e apreensão de sentido musical deste elemento.

Em momento algum estamos concebendo que para um ouvinte perceber um sistema de organização das alturas (escalas e sistemas de intervalos) de uma música, **esse** sistema deve ser apresentado a ele isoladamente para depois iniciar a música. É através das propriedades

intervalares, ou seja, da consistência entre as alturas e seus intervalos, que um esquema de organização é construído, mesmo que de forma virtual e inconsciente, pois ela é suficiente para nos dar a percepção de hierarquias e sentidos de organizações, a ponto de percebermos e assimilarmos os graus e eleger suas funções para categorizar cada altura presente de forma mais econômica e simplificada. Mais sobre estas propriedades intervalares que induzem a organização e disposição dos eventos como alturas e notas será aprofundado quando chegarmos a tratar os contornos melódicos.

Portanto, podemos concluir que a percepção de escalas através das alturas diante de uma obra musical é um processo mais avançado, ou seja, de estruturação mais complexa dentro do nosso pensamento gerativo. E como as escalas reduzem ainda mais a categorização de notas, pois lida com um número menor de alturas (*pitch*) do sistema de alturas coerente (*tuning system*), as escalas atuam na nossa percepção diretamente com a nossa *memória de curto prazo*, o que facilita e agiliza o processo de memorização e assimilação dessas alturas eleitas nas escalas no período temporal. É por estarmos usando desta *memória de curto prazo* que quaisquer variações próximas às alturas das escalas (como desafinações ou uma variação regular como os *vibratos*) não são percebidas como alteração entre as entidades das alturas desta escala e sim como nuances desta altura, percebendo apenas como a mesma altura, porém sob uma “cor” ou “ótica” diferente.

2.4 Contorno melódico

Para Snyder (2000:146) baseado em estudos de Narmour (1990), seriam necessários no mínimo três eventos de alturas, ou seja, a presença de dois intervalos para podermos traçar um grau mínimo de coerência e sentido numa movimentação melódica. Mas antes de aprofun-

darmos este assunto vamos classificar as diferentes qualidades existentes nas qualidades intervalares existentes entre os eventos de altura. Consideremos então a qualidade no tamanho do intervalo, como a movimentação por sucessão vizinha (o grau conjunto) e a disjunção desta (o salto). A próxima diferença de qualidade existente nos intervalos diz respeito à direção, podendo ser de movimento ascendente ou descendente. Combinando os dois tipos de qualidades de intervalos obtemos quatro tipos de propriedades de movimentação melódica como mostra a figura abaixo (c = sucessão consecutiva conjunta, s = salto):

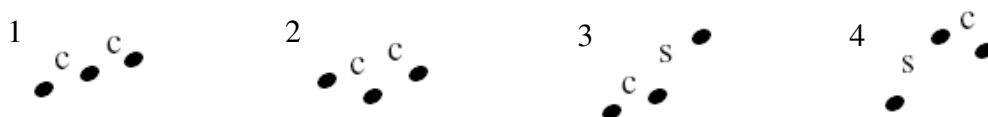


Fig. 1 Propriedades de movimentação melódica

Na esquematização da figura 2-1 temos a representação da continuidade de tamanho intervalar e direcionalidade (1); a continuidade de tamanho intervalar e direção reversa (2); a continuidade de direção com oposição de tamanho intervalar (3); e a oposição de direção e tamanho intervalar (4). Lembrando que esta esquematização é a mínima estipulada por conter apenas dois intervalos, sendo que em qualquer dispositivo mais complexo que essa, prevalecem os mesmos princípios para a percepção de suas qualidades com relação à qualidade dos intervalos e direção entre os eventos de alturas.

Quando reconhecemos esses padrões de movimentação melódica, tendemos a agrupá-los e categorizá-los. Uma vez agrupados, estes conjuntos de notas e intervalos irão se apresentar como elementos formadores de frases, pois agora esses grupos possuem caráter gerador de sentido, ou seja, eles são capazes de gerar caminhos para futuras percepções e assimilação de entendimento. As frases que serão formadas a partir desses elementos irão gerar a semântica musical pela parte responsável da melodia.

A acumulação dos eventos intervalares para com as alturas, através do fluxo, da direção e da qualidade dos intervalos, combinada pela dimensão temporal, nos remete à metáfora de contorno. Essa acumulação dos eventos metaforizada é a responsável pelo perfil do movimento melódico, onde nele podemos perceber características melódicas que irão ser absorvidas mais facilmente pela nossa memória. Em outras palavras, dizemos que nosso cérebro memoriza mais facilmente um contorno melódico e suas características do que propriamente cada nota e seus intervalos isoladamente. O que interessa de fato para a categorização e memorização de um perfil melódico é o seu contorno, gerado através das propriedades de intervalos e direções entre os eventos de altura, como descritos na figura 1. Segundo Dowling e Harwood (1986, apud Snyder, 2000:149) o contorno é a característica mais notável para a memorização de melodias. Ainda dentro do conceito de contorno, ampliando o processo de metáforas que usamos para a formação deste termo, Snyder lembra que a memorização de melodias depende de outros fatores, mas o reconhecimento e a percepção do contorno é um processo de organização primária, e que ouvintes podem lembrar de “lombadas” e “depressões” e seus proporcionais tamanhos mais facilmente que lembrar de intervalos específicos e suas alturas.

As propriedades e características desse contorno se tornam mais eficazes para gerar sentido e coerência quando ocorre a junção do processo de percepção do contorno com o reconhecimento de uma determinada melodia ou grupo melódico num espaço escalar virtualizado, ou seja, num sistema escalar. Portanto, é dentro do âmbito de um sistema polarizador de alturas, ou seja, aquele que, devido a sua arrumação escalar forja campos gravitacionais para determinadas alturas, que as características de um contorno observado num grupo melódico se tornam ampliadas e onde a capacidade de memorização é melhor empregada.

Pelo sistema tonal, quando uma nota é definida como centro ou tônica, e notas adjacentes surgem pela escala, dizemos que há um movimento ascendente ou descendente do eixo, ou da tônica. É a partir desses exemplos de metáforas a que recorreremos que conseguimos perce-

ber quase como inconscientemente a nota ou o eixo de uma melodia tonal sem muito esforço ou treinamento para isso. Mas é pelo contorno melódico e as características do grupo de notas e intervalos que moldamos nossas percepções e deduzimos graus, escalas e por fim, a sensação de polaridade, gravidade e tonalidade para uma determinada altura.

Propriedades presentes num contorno melódico aliadas às qualidades de um sistema tonal auxiliam a fácil memorização de um grupo melódico ou fluxo, e ainda expressam com maior inteligibilidade o sentido de tal arrumação de notas, ou seja, geram semântica com maior ênfase. É quando percebemos continuidade ou descontinuidade de um contorno ou desenho melódico. Qualquer característica de caráter contínuo tende a manutenção desta continuidade. Significa dizer que a quebra desta continuidade gera tensão e expectativa para a volta de regularidade e repetição. Quando uma melodia se inicia por graus conjuntos, nós esperamos a continuidade desta regularidade, ou seja, uma sucessão de graus conjuntos. Ao apresentar um salto constrói-se uma quebra desta continuidade e uma tensão é gerada para o desfecho desta atividade. A resolução desta tensão só será obtida na volta da regularidade, anunciada pelos graus conjuntos. Este tipo de processo de geração de coerência em música fica fortalecido quando propriedades de contorno como estas se fundem às propriedades de aproximação e afastamento do eixo tonal. O contorno ganha mais significado e assimilação, e o evento ocorrido fica mais explícito no entendimento semântico, provendo facilidades no seu processo de memorização.

2.5 Esquemas melódicos

Esquemas melódicos são criados a partir de encadeamentos de propriedades intervalares presentes nos agrupamentos melódicos. Eles se juntam com as percepções do posicionamento

das alturas perante um sistema escalar tonal, fortalecendo o caráter do contorno melódico. Trata-se de uma metáfora espacial que funciona como uma ferramenta para auxiliar a memorização de melodias e garantir uma ordenação espacial e temporal da real expectativa de quando e onde a sensação de volta do eixo ou nota central é estabelecida, ou ao menos o quanto está afastado. Com os esquemas melódicos o contorno fica ainda mais específico, a memorização melhor assimilada, e os mecanismos de tensão e repouso são potencializados. Os esquemas melódicos são macrocosmos das propriedades intervalares presentes nos movimentos, direções, tipos de intervalos (conjunto ou salto) dos grupos melódicos.

Para Snyder (2000:152-155) os esquemas melódicos nos dão a estruturação da experiência, diferente da percepção de sistemas de alturas ou escalares, pois estes seus materiais são abstratos nos dando a expectativa de que categoria de eventos e de como irão ocorrer na música, mas não quando e onde. Já nos esquemas melódicos, devido à ordenação espaço-temporal, nos criam a sensação de poder prever onde os eventos ao menos deveriam acontecer. Isto pode ser interpretado como uma ferramenta de sintaxe musical, pois criam expectativas das alturas e em que ordem devem surgir para gerar um contorno específico, previamente deduzido por nosso pensamento. Essa parte da sintaxe que estamos discutindo diz respeito ao estilo, e embora ainda pouco estudado, alguns padrões podem ser reconhecidos como tipos de esquemas melódicos específicos encontrados em melodias, como os que iremos discutir adiante.

Snyder nos aponta três padrões de esquemas melódicos (2000:154-155) que são reconhecidos em melodias tonais, onde nesses padrões possivelmente percebemos a presença de uma altura centralizadora, um pólo de atração, uma nota tonal central, e onde o contorno melódico característico destes padrões é feito por movimentos tendo como referencia esta nota do centro tonalizador. Estes padrões são encontrados em determinados estilos musicais e tam-

bém encontrados em diversas culturas musicais. São eles: a melodia axial, a melodia em arco, e o preenchimento de espaços, chamado de *filling gaps*.

A movimentação melódica de forma axial, como seu nome indica, permanece sempre em torno de um eixo centralizador, em torno da nota principal da escala, onde o contorno ascende e descende em torno deste pólo. É um típico esquema de melodia balanceado sem tendências para regiões longe do centro, pois seu contorno rodeia a nota central.

A característica principal do contorno das melodias de padrão de arco é a presença de um ponto culminante, onde geralmente se dá pelo afastamento maior ao pólo, ou seja, a nota eixo. Uma expectativa é criada para com o acúmulo de tensão no alcance deste ponto ápice e, sendo atingido, a tensão é desfeita e a sensação de repouso é recriada ao percebermos o caminho para a reaproximação da nota central polarizadora, feito por em sentido contrário, geralmente descendente, ao feito para o clímax do contorno.

Melodias de preenchimento de espaços (*filling gaps*) são produzidas pela sensação metafórica de que um grande salto foi criado e um espaço foi deixado do ponto de partida (geralmente a nota central, tônica) à nota atingida no salto. O preenchimento deste espaço produzido e percebido pelo salto é feito por um movimento ascendente ou descendente que gera um gradativo relaxamento na tensão obtida pelo salto não esperado anteriormente. É interessante perceber o modo como o contorno deste movimento é feito, pois ele gera uma expectativa de retorno ao ponto inicial, mas esse retorno pode ser elaborado de diversas maneiras, prolongando o fechamento do contorno e atrasando ou antecipando nossas expectativas de quando e onde irá se retornar ao ponto inicial. O esquema de espaço e seu preenchimento têm como objetivo direto o retorno ao “tom” (ou nota) inicial, e o modo como os espaços são preenchidos é o que constrói o seu objetivo e, portanto, moldam a percepção deste esquema de melodia.

2.6 Agrupamentos e percepções no âmbito rítmico

Quando estudamos os elementos que levam nossas percepções para o caráter rítmico tratamos de diversos termos que, à primeira vista, soam como semelhantes. Mas é essencial diferenciá-los para mostrar a maneira como as concatenações e assimilações são processadas diante das nossas percepções rítmicas.

Para uma associação e adaptação espacial do ritmo, consideraremos o tempo como o espaço onde todos os eventos musicais acontecem. Em música, dentro do tempo há o que chamamos de batida (*beat* na maioria das bibliografias usadas no inglês). As batidas podem ocorrer ou não, lembrando que, como diversos autores afirmam (Snyder, 2000; Temperley, 2004; Winold, 1975), batidas em música não são os eventos musicais, e sim demarcações no espaço temporal onde os eventos ocorrerão, sejam eles de caráter melódico ou rítmico. São como pontos no tempo. O pulso é uma arrumação regular das batidas dentro de um determinado tempo percorrido, funciona como uma demarcação igualmente espacializada do tempo através das batidas.

Como visto anteriormente, há diversos dispositivos que podem gerar tensões, ou mesmo acentuações (“depressões” ou “lombadas” como exemplifica Snyder) através dos mecanismos de sucessão de alturas, percepções intervalares de notas, etc. Estes dispositivos geram o que Snyder chama de acentos (como mudanças de altura, durações, timbres, ou um salto entre notas). Os acentos, sendo recorrentes ou regulares, e podendo ser observados dentro da disposição das batidas, geram agrupamentos, e antes de gerarem esses agrupamentos, são percebidos como padrões. Snyder (2000:160) reconhece esses padrões como agrupamentos rítmicos que, uma vez delimitados, funcionam como elementos primários para estabelecer um padrão de repetição de acentos, o que iremos chamar de métrica. Portanto, concluímos, juntamente com Snyder, que a métrica é uma organização das batidas de um pulso numa repetição regular

e constante dos padrões de acentuação. A percepção das batidas através do tempo é a estruturação mais básica que podemos construir, porém a percepção da regularidade de padrões onde atingimos a idéia da métrica é, segundo Snyder, um nível de estruturação mais avançado e ideal para percebermos as arrumações rítmicas na música e melhor projetarmos as sensações de movimento e dinâmica dos seus elementos.

Portanto podemos concluir que os eventos são percebidos através seus inícios de som (ataques) comparados às localizações das batidas, formando tensões se encontrados fora da marcação das batidas, ou apenas reforçando as batidas que demarcam a linha temporal formadora do pulso no caso de seus ataques estarem sobrepostos às batidas do pulso. Porém, há certos limites para até onde podemos perceber os eventos dentro ou fora das marcações do pulso. Assim como há um limite de nossa memória para a fusão de eventos e assimilarmos como um único som, e a percepção escalar, também possuímos limites de tolerância para a percepção de eventos rítmicos. Logo, também temos nuances rítmicas pelo qual nosso processo cognitivo simplesmente aproxima os eventos para perto de suas marcações mais fortes, ou os dispõem em relações mais econômicas e otimizadas de informações para o nosso raciocínio. Segundo pesquisas realizadas por Clynes e Clarke em 1986 e 1999 (apud Snyder, 2000) existem três níveis distintos onde se processam atividades de categorização para o ritmo: o nível das batidas, dos compassos e dos padrões rítmicos (contornos). O nível das batidas é o mais elementar, e é nele em que os pequenos desvios de posicionamento dos eventos com as batidas do pulso são simplesmente ignorados no processo de categorização e não são reconhecidos como posicionamentos diferentes no tempo, e sim nuances da marcação das batidas e seus eventos.

O agrupamento de acentos e suas delimitações são feitos através dos limites temporais em que os percebemos a ponto de não mais conseguirmos agrupá-los como um único evento. O intervalo temporal dos eventos é fundamental para delimitarmos os grupos que formamos

na nossa percepção dos eventos. Partindo deste pensamento, concebemos os agrupamentos maiores ou menores, e a idéia de frases, que serão delimitadas de acordo com a duração de seus eventos e agrupamentos e o intervalo de ausência de ações que os intercalam.

Grupos de padrões rítmicos onde características de um se sobressaem a outros, mesmo mantendo a mesma duração temporal dos agrupamentos, são percebidos e usualmente nomeados como os tempos fortes e assim, dispostos em uma regularidade de aparições e de forma cíclica, a idéia de compasso é estabelecida. A recorrência de um agrupamento mais presente ou mais notório que outros (o tempo forte, por exemplo), formando na métrica esta regularidade cíclica, nos criam a expectativa de sempre perpetuar este padrão.

É interessante notar que uma vez estabelecida uma métrica através da regularidade dos acentos e formação dos agrupamentos rítmicos, essa tende a continuar em nossa consciência mesmo após a sua ausência. É desta forma, pela suposição de perpetuação do movimento, que nossa mente constrói uma organização simples e eficaz para a contenção de novas informações. E é da mesma maneira que qualquer alteração na regularidade, na forma dos acentos, e resultante no processo de agrupação dos eventos dentro do pulso e do tempo irá causar tensão e expectativa em nossas percepções, ou seja, quando as delimitações dos agrupamentos dos eventos rítmicos não estabelecem uma ordenação previamente concebida com as organizações métricas e de pulso e assim, temos como resultado a geração de tensão. Observamos dois distintos tipos de tensão provocados pelas características rítmicas, onde estas tensões se manifestam em diferentes propriedades percebidas na arrumação temporal, são eles tensões nas propriedades rítmicas e métricas, níveis distintos de percepção da tensão do âmbito rítmico.

A tensão métrica é estabelecida propondo padrões de agrupamentos rítmicos e até mesmo frases, que não entram em concordância com os padrões de acentos impostos pela métrica. Um exemplo simples se dá ao iniciar uma frase, onde fatalmente começará um processo de agrupamento dos padrões rítmicos, fora de um ponto considerado forte ou de centralização da

organização métrica, onde o mais coerente seria o grupo de eventos iniciar do mesmo ponto (batida, *beat*) que está sendo sentido, percebido a acentuação métrica mais forte do pulso.

A tensão rítmica ocorre dentro de um agrupamento rítmico, independente da sua posição ou percepção no contexto da métrica. Quanto mais eventos ocorrerem dentro do que ainda podemos considerar o mesmo agrupamento rítmico, maior é a tensão deste agrupamento. A questão da tensão rítmica nos leva a pensar em contorno rítmico, que é o perfil de cada agrupamento de acordo com o número de eventos nele contido e a ordem e o espaçamento temporal presentes.

Para se delimitar um contorno rítmico, ou seja, para se perceber a qualidade dos eventos ocorridos num agrupamento, é necessário lembrar que este processo é possível devido ao uso da nossa *memória de curto prazo*, a partir da qual a duração e o espaçamento temporal dos eventos são extremamente importantes para se perceber um perfil de um agrupamento, e entender onde este grupo se inicia e termina. Estudos realizados por Parncutt (1987, apud Snyder, 2000) mostram que os eventos que fazem uso da *memória de curto prazo* devem acontecer num período entre três e cinco segundos, no máximo, o que delimitaria geralmente as frases rítmicas longas. Eventos que ocorreriam com um espaço de tempo muito grande não seriam capazes de serem percebidos e nem conectados a ponto de assimilarmos como um único elemento de perfil e contorno, ou seja, não seríamos capazes de dizer que estamos diante de um agrupamento rítmico. E “grupos” com um período muito curto entre a ocorrência de seus eventos, também ultrapassariam os limites da nossa *memória de curto prazo*, o que caberia a interpretação numa seção do nosso cognitivo já estudada anteriormente, a fusão de eventos, onde tal acontecimento de eventos muito rápidos entre si se fundiriam e passaríamos a percebê-los como notas (alturas) ou ruídos, dependendo da regularidade temporal de seus eventos, e não mais como células ou agrupamentos rítmicos.

2.7 O acento como agente da agrupação

Diversos autores apontam três diferentes tipos de aparição do acento em música formando então, três percepções distintas de acento. Basicamente o acento em música se torna diferenciado de acordo com a disposição no tempo em que ele se manifestar, seja de acordo com as batidas do pulso ou com a métrica ou apenas pela aparição do elemento iniciador do agrupamento, o evento em si.

O primeiro dos tipos de acentos listados é o chamado acento fenomenológico (*phenomenal accent*). Este é o mais comumente chamado e interpretado como “acento” pelos músicos, pois seu evento é caracterizado por uma diferenciação que o destaca superficialmente dos eventos ao seu redor, este destaque pode ser provocado por diversos fatores, seja uma mudança de timbre, intensidade ou até mesmo uma mudança de região de altura muito abrupta. Nota-se que, por seu destaque estar disposto no meio de uma frase, ou entre eventos que não se sobressaem perante este, o acento fenomenológico cria um agrupamento estrutural, porém de nível inferior, não sendo suficiente para gerar agrupamentos que possamos interpretá-los como formadores de padrões de eventos. O acento fenomenológico é independente da disposição métrica ou frase formada por grupo de eventos rítmicos e, apenas numa sucessão regular deste tipo de acento é que podemos formar uma percepção avançada a ponto de reconhecermos um novo padrão rítmico. Desta maneira este acento passaria de fenomenológico a um acento estrutural, pois seria responsável pela formação de agrupamentos rítmicos, chegando a formar frases conectadas por padrões de seus eventos.

O segundo tipo de acento é o acento estrutural, percebido como ponto importante nas frases rítmicas e nos agrupamentos, pois se trata do evento de início e final do agrupamento, ou seja, é o primeiro ataque, a primeira nota de uma frase. Apenas o evento do início de um agrupamento é o suficiente para percebermos o começo de um grupo, logo seu ponto de parti-

da é o acento gerador, ou seja, o formador estrutural da frase ou agrupamento. Acentos estruturais independem do seu posicionamento perante a métrica. Coincidindo ou não com o tempo forte de uma métrica apenas geram tensão e expectativa ou confirmação da congruência com os pontos estruturais da métrica.

O terceiro tipo de acento descrito por Snyder entre outros autores é o acento métrico, que é onde o acento estrutural se sobrepõe aos pontos fortes da organização métrica, e a regularidade espacial dos acentos de determinado agrupamento confirmam e coincidem com os da métrica, lembrando que a acentuação métrica é encontrada nas batidas que iniciam os agrupamentos métricos, os compassos. Portanto, os acentos métricos são aqueles que coincidem com os pontos de agrupamento métrico, ou seja, os tempos fortes dos compassos.

É importante perceber que os acentos são um dos elementos onde propriedades melódicas e rítmicas se interagem, pois os contornos melódicos descritos anteriormente geram acentos através de seus recursos para fazerem este contorno, e acentos gerados pelas inflexões do contorno geram percepções destacadas numa superfície temporal, formando agrupamentos rítmicos e destacando características melódicas que poderão ser melhor percebidas dentro do contexto rítmico, ou seja, acopladas a um dispositivo de agrupamento rítmico.

2.8 Funções estruturais métricas

Estudos de cognição mostram que o ser humano tende a organizar eventos semelhantes em pares ou trios. Este processo é utilizado pelo nosso raciocínio a fim de simplificar e minimizar o esforço de categorização dos eventos. Da mesma forma, concebemos as recorrências para com os agrupamentos métricos.

A percepção de métrica é criada quando batidas pertencentes a um pulso são acentuadas regularmente, ou seja, na forma de um padrão repetitivo e regular de acentuações (Snyder, 2000:172). Este padrão recorrente está sempre enfatizando certas batidas do pulso e nos passa a sensação de progressão no tempo. Na métrica, estamos organizando os eventos do pulso (batidas) de forma econômica, ou seja, em pares ou trios, fazendo com que a métrica possua uma identidade e seja sempre cíclica, como a sensação de que passamos pelo mesmo agrupamento de batidas de determinado pulso, pois este agrupamento possui sempre as mesmas características de organização. Para Snyder, a métrica é um nível superior de hierarquização do pulso.

Uma das características principais que atribuímos ao agrupamento de batidas de um pulso é o tempo forte, chamado por muitos autores de *downbeat*. Ele é o ponto centralizador que caracteriza a passagem por um ciclo da métrica no pulso, logo estamos nos referindo à idéia de compasso. Estando uma seqüência de tempos fortes regularmente espacializados, quando agrupamos tomando como limite esses espaços demarcados pelo tempo forte, temos a noção do tempo forte estar sempre presente na mesma localização, ou seja, percebemos a chegada de um agrupamento contendo as mesmas características (tamanho e duração) do seu anterior e próximo agrupamento, sob uma forma cíclica. Logo, é o tempo forte que vai demarcar no pulso a arrumação das batidas em compassos, tornando as propriedades métricas do compasso particulares e gerando a unidade “compasso”, lembrando que usualmente este conterà de dois ou três batidas (arrumando-se em pares ou trios) e sendo o compasso quaternário uma derivação da arrumação em pares onde o terceiro tempo é mais forte que o segundo e quarto e menos forte que o primeiro.

A regularidade da métrica a torna estável e sujeita à previsibilidade. Quanto maior for a regularidade da métrica e seus compassos, mais estável se torna a percepção desta e menor tensão é gerada, levando a percepção da métrica ser assimilada a um quadro no qual os de-

mais eventos, de acentos fora da métrica ou das batidas, ocorrem a um nível acima deste plano, como elementos que percorrem este quadro fixo. A idéia do tempo forte (*downbeat*) sempre precedida de um tempo mais fraco (*weaker beat*) nos cria a expectativa para o encontro do tempo forte. O ouvinte sempre espera pela chegada do tempo forte mesmo que ela não aconteça imediatamente, como foi a construção da sua expectativa. Esta expectativa ao tempo forte cria uma tensão que geralmente ocorre nos eventos presente no tempo fraco. (Snyder, 2000:174)

É importante lembrar, assim como a percepção de sistema de intervalos e escalas, a percepção da métrica é feita através das características dos eventos musicais presentes. Quanto mais redundantes e regulares forem os seus contornos (rítmicos e melódicos) a fim de gerarem pontos centralizantes (os tempos fortes), mais se reafirma o enquadramento destes eventos num plano fixo da arrumação do pulso (como mostra a figura 2-2 extraída da ilustração usada por Snyder), até um ponto onde esta percepção métrica fica induzida, não necessitando da constante manutenção da confirmação dos eventos que reforcem o tempo forte, pois já se estabilizou a idéia regular e organizadora das batidas dentro de um pulso.

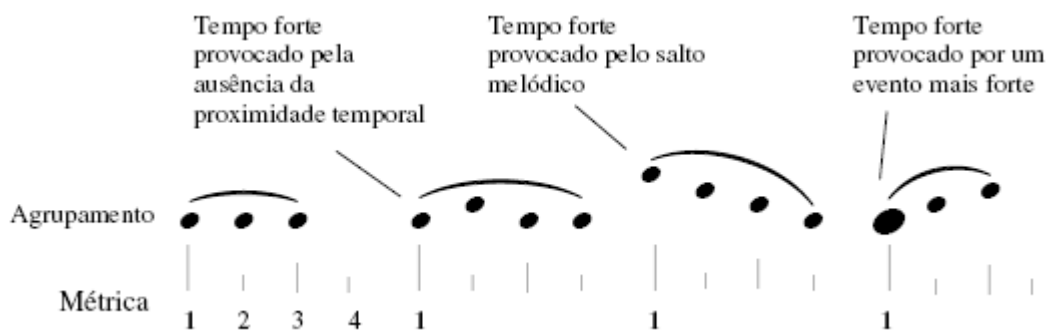


Fig.2 Esquema da percepção métrica (Snyder)

Analisando um único agrupamento métrico percebemos que não existe apenas um padrão regular de espaçamento temporal que responde por essa métrica. Dentro de um compasso há várias subdivisões presentes nos agrupamentos de eventos rítmicos, e é por essas demarca-

ções na subdivisão ao pulso de base que percorrem as atividades rítmicas dos agrupamentos musicais. A organização de tempo forte e tempo fraco como posicionamentos de início e fechamento de eventos está presente tanto nas batidas do pulso de base quanto em suas subdivisões. Da mesma maneira que percebemos através das categorizações de pares e trios, estamos organizando proporcionalmente as subdivisões métricas do pulso, bem como suas hierarquias, os pontos fortes e fracos. E é nestas organizações que produzimos mais recursos de tensão e expectativa na percepção dos eventos musicais. Estes locais temporais de tensões são criados de acordo com a localização dos eventos perante as divisões e subdivisões da métrica, e de acordo com a concordância dos pontos de tensões gerados pelos contornos dos eventos melódicos ou rítmicos e seus pontos de fortalecimento e enfraquecimento das subdivisões métricas.

Snyder diz que quanto mais fraco for um ponto (tempo ou subdivisão dentro da métrica) maior será a tensão criada se colocarmos um evento iniciado nele. Colocar eventos em pontos considerados fracos, ou seja, pontos que anteriormente foram induzidos a serem percebidos como fracos, nos dá a sensação de contradição, e logo, tensão métrica. Também atingimos um alto grau de tensão quanto maior for o número de eventos nos lugares fracos da métrica.

A quantidade de informação contida nos ciclos métricos (compassos, por exemplo) é fundamental para o uso estrutural do nosso processo de memorização. Eventos métricos muito extensos nos fazem ouvir suas informações usando nossa *memória de longo prazo*, o que nos faz compreender os padrões de eventos de uma forma esquemática, ou seja, o processo de categorização (que é um processo de simplificação) fica debilitado, e uma estruturação esquemática entra em seu lugar. Esta esquematização métrica torna a nossa memorização e o nosso reconhecimento de padrões mais árduo para nossa percepção, uma vez que as informações contidas num ciclo métrico são extensas, ou seja, demandam um grande período temporal para se repetirem e serem ordenadas em categorias. Quando tratamos destes padrões métricos muito extensos, estamos falando de métricas que percebemos como organizadas de

forma composta ou até mesmo de padrões pouco repetitivos. Onde nossos recursos de ordenação e assimilação em categorias não são mais possíveis devido a larga quantidade de informações contidas e o longo tempo de duração das atividades que antes se reconheciam por um padrão de repetição.

2.9 Contorno rítmico

Embora já citado anteriormente, assumindo sua existência e o discutindo como um elemento gerador de categorização e também identificável, ainda não definimos apuradamente o termo de contorno rítmico. Porém, fica claro que, assim como o contorno melódico existente nos eventos musicais, um contorno forjado através das atividades rítmicas também é perceptível e identificável. Se partirmos do mesmo princípio formador do contorno melódico, constataremos propriedades similares ao contorno rítmico.

O contorno, ou seja, o perfil característico de determinado agrupamento de eventos é constituído pelos espaços e disposições entre os eventos presentes no agrupamento, espaços não tão separados ao ponto de ainda podermos agrupá-los e categorizá-los como pertencentes a um mesmo grupo. Portanto, os espaços entre os eventos rítmicos formadores de um contorno nada mais são que o intervalo temporal entre um evento (presença de acento, nota ou altura) e outro. A disposição e o reconhecimento dos intervalos rítmicos, ou seja, dos espaços temporais entre os eventos irão formar o que chamamos de contorno rítmico e, este contorno será formador de tensão ou não de acordo com a capacidade de esforço mental que usaremos para identificar seus intervalos temporais. Significa dizer que quanto mais regular, constante e previsível for a ordenação entre os intervalos de eventos presentes num agrupamento, menor a tensão deste, pois mais facilmente o categorizaremos, por conter um conteúdo relativamente

simples de informações e ficando possível de assimilarmos e enquadrarmos em nosso processamento cognitivo de forma sintática.

Snyder utiliza-se de metáforas para a descrição do contorno rítmico, associando a quantidade e velocidade da aparição dos eventos, ou seja, pelo tamanho de duração temporal entre os eventos. O autor diz que quanto mais rápidas forem as partes de um ritmo, mais elevado fica o seu contorno, e isto geraria maior tensão. E quanto mais lentas forem as aparições das partes do agrupamento rítmico, menor fica o seu contorno, passível de menor tensão (Snyder, 2000:184). Grandes mudanças nos intervalos rítmicos também influenciam na geração de seu contorno, pois estão agindo diretamente no número de diferentes intervalos presentes num agrupamento, o que irá produzir maior ou menor tensão de acordo com a quantidade de diferentes intervalos (quanto maior, maior a tensão).

O contorno rítmico também é produzido de acordo com o posicionamento do agrupamento em relação à métrica estabelecida e suas hierarquias. O agrupamento rítmico que inicia seus eventos sobre as batidas de maior força e centralizadores (os tempos fortes) da métrica confirmam o seu caráter e a regularidade da métrica, logo preenchendo positivamente a expectativa do agrupamento e produzindo pouca tensão se comparados a agrupamentos que se iniciam em partes fracas e de pouca estabilidade da métrica. A posição do fechamento do agrupamento também estará diretamente relacionada com a posição deste fechamento com a marcação métrica que ele atinge, liberando maior ou menor tensão de acordo com a concomitância de confirmações nas conclusões de um ciclo métrico ou não, incluindo suas subdivisões.

É importante ressaltar que, com também lembra Snyder, o contorno rítmico é de fundamental importância para o reconhecimento de perfis e padrões de organizações de eventos musicais, chegando a ser mais reconhecível que o próprio contorno melódico. É através do contorno rítmico que reconhecemos estruturas e identificamos elementos recorrentes. As pro-

priedades rítmicas são capazes de estabelecer fortemente uma similaridade, de maneira reconhecível, em padrões musicais que se distinguem em outros fatores, sendo assim a característica rítmica é a mais forte, pois mesmo alterando outras propriedades (melódicas, timbrísticas, intensidade, etc.) ainda é capaz de manter relações ao ponto de ainda reconhecermos determinados padrões musicais como apenas uma variante de um primeiro, e não como um novo padrão.

É importante lembrar que processos rítmicos como sincopação, quiálteras e até a sensação de polirritmia são atividades rítmicas geradas pelo conflito de dois ou mais fluxos de regularidades, onde uma métrica criada a partir de um pulso de base é estabelecida, e um novo padrão, ou deslocado ou em relação de fração com o pulso de base ou métrica, é criado através de acentuações constantes e que não coincidem com as batidas mais importantes do agrupamento métrico estabelecido anteriormente. Novos níveis de complexidade rítmica são criados quando se dispõem de mais de um fluxo de regularidades e padrões, bastando para isso, uma recorrência de acentos que não reforcem os pontos fortes dos padrões anteriormente estipulados, seja pelo pulso ou pela métrica ou contorno rítmico dos agrupamentos anteriores.

A percepção gerada pelo conflito de recorrência de padrões e ataques em intervalos regulares distintos nos leva novamente a produção de tensão e direcionamento. Por nossa percepção ser incapaz de seguir categoricamente dois fluxos como totalmente independentes, nosso processo mental de assimilação irá sempre dispor um fluxo em relação a outro, não apenas como concorrentes, mas como derivações de um fluxo principal, sendo ou deslocada (síncope) ou disposta em relações fracionadas (quiálteras), podendo a polirritmia ser um dispositivo criado tanto pela deslocação como pela relação fracionada. Snyder diz que a razão entre os tempos (ordenação dos espaços intervalares) das diferentes camadas de uma polirritmia determina a quantidade de tensão provocada.

CAPÍTULO 3

MEMÓRIA E ASSIMILAÇÃO

Observamos ao longo desse estudo da cognição musical que praticamente todos os elementos em música chegam até nós de forma memorizável, ou seja, através da repetição. Seja esta repetição feita desde o pequeno evento, através da fusão de eventos (resultante da repetição de uma frequência dada), até agruparmos e percebermos como um único acontecimento, uma altura. Observamos também que pela repetição construímos uma percepção melódica através de um sistema que é gerado pela recorrência das mesmas alturas (notas), podendo ou não formar um sistema escalar ou um contorno rítmico que é redundante em sua espacialização temporal de seus acentos, formando um particionamento também apreensível pela repetição de seus ataques.

Notamos que através da repetição, os eventos posteriores (que ainda não aconteceram no momento presente da escuta) podem ser deduzidos. De acordo com uma regularidade estabelecida pela sucessão de acontecimentos similares nosso consciente projeta futuros eventos conforme uma previsibilidade ou uma expectativa, gerada por deduções na constância de eventos. A construção de expectativas em música possibilita estudos para melhor observar possíveis influências na concepção do sentido musical que a obra pode provocar ao expectador.

Huron (2006:240) ressalta que a construção de eventos de grande previsibilidade na música tem como efeitos o tédio e o desinteresse do ouvinte. Para este autor é importante uma dosagem do material musical apresentado, de forma a gerar previsibilidade por meio da repetição regulada com a apresentação de novas informações. Huron destaca alguns mecanismos de obtenção de previsibilidade através da memorização, onde notamos que de acordo com a quantidade de vezes que somos expostos a um determinado evento influenciará no nível e no tipo de processos de memorização que iremos executar para gerar sentido a uma música. Os

intervalos temporais em que os eventos nos são reapresentados também estariam influenciando os nossos tipos distintos de processos de memorização. Dentre os mecanismos de geração de previsibilidade através da repetição citados por Huron, nos chama atenção o da “previsibilidade esquemática” e o da “previsibilidade dinâmica”.

3.1 A constatação formal pela memória de longo prazo

Antes de qualquer desenvolvimento na discussão sobre forma e seus processos de assimilações e memorizações, precisamos entender “forma” como um termo maior, provido de diversos dispositivos que nos chamam atenção e os tornam interessantes. A forma também é formadora de sentido de entendimento musical, não conceitual ou interpretativo, e sim de formação de entendimento por assimilações, recorrências e redundâncias, o que geram apreensão, expectativa e fechamento de uma idéia, construída por nosso consciente e metaforizada quando a expressamos.

O entendimento e a construção formal de uma obra musical, segundo estudos do campo da cognição, são feitos através de articulações e transições entre seções. Portanto, as seções são as unidades básicas quando estamos estudando no campo da forma. Seções constituem a forma, elas são maiores que uma frase, não sendo possível para nós apreendê-la usando nossa *memória de curto prazo*. Significa dizer que não conseguimos perceber e memorizar exatamente, nos menores detalhes, uma seção formal, pois esta tarefa só seria possível para elementos de curta duração como unidades ou objetos, onde então faríamos uso da *memória de curto prazo*. Na *memória de longo prazo* não estruturamos mais o elemento, o qual está diante, de maneira “categorizável”, ou seja, esta memória não permite uma assimilação de reconhecimento exato do elemento, de maneira a categorizá-lo como tal, enxergá-lo como uma

entidade, que é o que fazemos diante dos contornos rítmicos e melódicos ou ao percebemos uma frase, tema ou motivo. Na *memória de longo prazo* nossa estruturação da seção (a unidade musical da forma) é feita de modo esquemático, tendo como lembrança para reconhecimento o modo como os elementos dentro desta seção se comportam, e não os elementos detalhadamente em si. Somos capazes de esquematizar, descrever, observar e memorizar o que acontece de semelhante e recorrente dentro de algo que agrupamos exatamente por esta atividade e assim o chamamos de “uma seção” e começamos a situá-la perante outras seções ou reaparecimento da mesma, e onde então processamos nosso entendimento formal.

As seções formais de uma música são constituídas pelos seus eventos e elementos presentes, visando reunir estas atividades num único termo, “parâmetros”. Portanto, os parâmetros são os responsáveis por formarem seções, que por sua vez irão seccionar a música em grandes grupos. São as recorrências e semelhança de parâmetros existentes temporalmente próximos que irão orientar nossa percepção para agrupá-los em seções. E são as grandes variações nesses parâmetros que irão gerar os limites de cada seção, revelando metaforicamente à nossa percepção, o os limites e posicionamentos temporais de cada seção e, por fim, o possível seccionamento de uma obra musical.

Os parâmetros são os responsáveis pela produção de divisões numa obra musical, ou seja, pela formação de seções e assim acontece o seu entendimento formal. É a similaridade, recorrência ou variação dos parâmetros que vão criar e separar seções dentro da música. Porém, é preciso distinguir pelo menos dois tipos de parâmetros, que basicamente se diferem pela nossa capacidade de podermos categorizá-los ou não.

Os parâmetros primários são aqueles passíveis de uma categorização pelo nosso sistema nervoso (nossa percepção), ou seja, que possamos eleger e identificar entidades, não só compará-los como reconhecê-los e disponibilizá-los perceptivamente num sistema hierárquico escalar. Portanto atribuímos à esses parâmetros primários funções específicas, capazes de ge-

rar padrões por agrupamento repetições ou coerências entre seus elementos. São parâmetros primários as alturas, ritmos e harmonia (sistema harmônico de alturas onde ainda podemos arrumar de forma sistemática e hierárquica).

Já parâmetros onde seus aspectos não podem ser reconhecidos, estipulados de maneira sistemática ou hierárquica, podendo apenas ser comparados como o mais forte, o mais alto, o mais baixo o menos sonoro, são rotulados como “parâmetros secundários” (Snyder, 2000:196). São parâmetros secundários, porque contém características que podemos apenas comparar como “mais” ou “menos” e não reconhecer categoricamente a ponto de sistematizar ou gerar padrões identificáveis, elementos como o timbre, a sonoridade, o volume, a duração, o tempo, a velocidade do andamento, etc.

Mesmo atribuindo termos como primário ou secundário, estamos apenas diferenciando os tipos de parâmetros existentes e formadores de seções, pois ambos são responsáveis por esta tarefa em igual importância. É na mudança (drástica ou contínua até se perceber um grande grupo diferente de um primeiro) de um apanhado desses parâmetros, sejam eles primários ou secundários, que construímos em nosso raciocínio as seções que compõem a obra.

Entendendo a regulação de parâmetros como geradora e segregadora de seções, procuraremos entender até que ponto estas variações de fato encerram e iniciam outra seção. A mudança em um único parâmetro não é suficiente, na maioria dos casos, para percebermos esta como uma nova seção (Snyder, 2000:204). Não é possível dizer um número exato de parâmetros (primários ou secundários) necessários para se variar e percebermos uma mudança de seção, pois este processo depende da qualidade que cada parâmetro foi elaborado, porém sabemos que se encerra e se inicia uma nova seção quando um número suficiente de variações de parâmetros é executado ao ponto de não conseguirmos mais entender um período da música como similar. A dissimilaridade entre eventos, ou seja, a percepção de heterogeneidade gera a sensação de termos experimentando mais de uma seção.

A constatação de constância, regularidade ou repetição das atividades “paramétricas” são fatores formadores de seções. E a variação de poucos fatores ou apenas um, não obtendo a sensação de inconstância ou dissimilaridade com os eventos expostos anteriormente, além de não produzir o início de uma nova seção, gera uma percepção de variação da seção ou uma transição gradual para uma possível nova seção.

A duração do período de uma seção também deve ser levada em consideração para a concepção formal, pois o ouvinte, sendo exposto a uma série de grandes grupos de pouca duração e pouca similaridade entre as seções, não podendo nem concebê-las como uma sucessão de variações ou uma grande transição, torna a percepção da forma de uma peça ambígua por não conseguir concatenar e atribuir sentido (mesmo não conceitual) a tantas seções distintas sem tempo suficiente para identificação e familiarização do material, ou seja, sem tempo para se processar os distintos materiais entre as seções. A ambigüidade estaria mais intensificada sem o retorno de alguma seção anteriormente apresentada.

Segundo Snyder, a manutenção dos parâmetros primários exerce maior força para a delimitação e entendimento de uma seção, sendo mais responsável para a percepção de seções distintas quando o tratamento entre seus parâmetros primários é diferenciado. Acrescentando ao pensamento de Snyder, podemos dizer que parâmetros secundários conduzem melhor uma percepção de movimento, transição ou variação de uma mesma seção, pois não alterando drasticamente os parâmetros primários, estaríamos prendendo a atenção apenas para elementos não sistemáticos (parâmetros secundários), logo incapazes de produzir uma sintaxe eficaz a fim de gerar expectativas ou tensões para uma mudança de campo seccional. A manutenção dos parâmetros secundários, em muitos casos, responderia apenas por tensões, expectativas e contornos dentro de sua própria seção, não podendo projetar ou fornecer ao ouvinte a intuição de uma mudança de seção.

Quando há uma mudança de seção, os parâmetros e seus comportamentos de atividades são alterados de forma a não reconhecermos algo como pertencente a um mesmo trecho e intuimos o início de uma nova seção. Devido a esta percepção mais notável que temos ao acontecer uma troca de seção, podemos assumir que os pontos mais memorizáveis de uma seção acontecem no início e no final delas. Ou seja, onde captamos, pela influência de percepções colhidas e recordadas pela *memória de curto prazo*, uma alteração nos padrões formando uma nova “malha textural” ou apenas um comportamento que não condiz em reconhecê-lo como variações de um padrão anterior, são pontos de maior atenção e esforço de memorização que fazemos. Portanto, esses pontos são os limites formais entre as seções, ou seja, acontecem no início e final de cada seção, eles são os pontos de maior articulação e notoriedade para nossa memória e nos auxiliam a reconstrução e esquematização da obra em nossas mentes. Segundo Snyder, conseguimos lembrar desses trechos do início ou fim de uma seção mais facilmente do que os acontecimentos surgidos no meio de uma seção, exatamente por estarem em padrões mais redundantes e pouco distintos, dificultando a categorização e identificação de acontecimentos específicos e particulares.

3.2 Reconstrução de seções

É interessante observar que, por estarmos usando da nossa *memória de longo prazo*, dificilmente conseguiremos lembrar ou memorizar uma obra musical inteira com todos os seus detalhes, porém podemos, aos poucos, reconstruir esquematicamente a obra em nossa mente. Para isso utilizamos concatenações de pedaços (*chunks*) (Snyder, 2000:220-223) da música, que vão de pedaços de frases a seções, pois podem existir em diversos níveis de percepção.

Estes pedaços que buscamos na memória para reconstruir e simular a experiência musical novamente nos permite esquematizar a música e relembra-la com maiores informações. Os pedaços ao qual Snyder se refere não são como pontos nas seções ou frases, mas pequenos trechos com elementos peculiares que nos pediram maior atenção quando apresentados, e através deles conseguimos esquematizar algum próximo evento ou seção, ainda não necessariamente implicando em ordená-los cronologicamente, pois para isto bastaria uma apreciação com mais afinco, ou seja, de repetidas vezes. Um exemplo interessante que é citado por Snyder é a capacidade como nós lembramos a ordem ou o próximo elemento quando buscamos uma letra no alfabeto. Nós não necessariamente recordamos todo o alfabeto desde seu início para saber a posição ordenada de uma letra, mas lembramos algum pedaço próximo a ela que pelo hábito da repetição esquematizamos, ou ao menos intuímos que buscando por determinado pedaço tal letra se revelará.

Os pontos de acesso aos pedaços de frases ou seção são criados por algo que nos chame atenção, logo é feito por um contorno rítmico-melódico peculiar, ou uma mudança não gradual de seção, algo que nos cobre um esforço de memorização e, portanto será lembrado, ou seja, marcado por nossa memória. Pois num trecho repetitivo, sem alterações notáveis, constante ou redundante, não somos capazes de nos situarmos temporalmente com precisão, e logo não conseguimos “pontos” de acesso para chamar por mais pedaços da obra musical e assim esquematizá-la (reconstruí-la) quase ou por inteira.

É importante esta parte do estudo da memória em música que meu trabalho pretende se aprofundar, pois acredito que um elemento fundamental para se tornar gerador de pedaços memorizáveis de esquematização na música é de responsabilidade do “motivo” e seu desenvolvimento durante a obra musical. É no motivo que recordamos partes familiares e identificáveis da obra. E, embora que para o motivo seja essencial a sua redundância e repetição (salvo variações), e que isto possa gerar pouco interesse na memorização, sendo incapaz de criar

pedaços para esquematizações futuras, é na combinação simultânea do que é *motivo* e o que não é *motivo* que o torna capaz de ser um ponto chave para a criação de pequenos pedaços de partidas de esquematizações. Exatamente devido ao seu comportamento perante os outros eventos presentes no momento em que o motivo surge que sempre uma nova expectativa é criada, e assim, um pedaço para a esquematização e reconstrução da experiência musical. O grau de expectativa e previsibilidade gerado pela presença do motivo e o restante dos elementos musicais é sempre considerável para criarmos pontos chave de concatenações e articulações na memória para com a obra musical e, assim, a atenção na reconstrução mental da peça.

O elemento motivico seria capaz de reforçar as assimilações e hierarquias entre as seções da música, proporcionando melhor ligação entre os seus pedaços (*chunks*) para uma concatenação dos acontecimentos, sendo um agente catalisador da reconstrução da obra musical na memória. O motivo estaria sempre induzindo o receptor-ouvinte a expectativas formais e, em mudanças de seções situaria o receptor a certa familiaridade na lembrança esquemática de toda obra musical, pois perceberia novos acontecimentos, novos comportamentos (mudança nos parâmetros), mas também uma coerência num âmbito de sua *memória de curto prazo*, identificando um “contorno” (rítmico, melódico, harmônico ou timbrístico) particularmente específico que facilitaria a compreensão tanto na ordenação temporal quanto na assimilação formal de maneira hierárquica.

3.3 Previsibilidade esquemática e dinâmica

Neste modo de produção de previsibilidade, Huron (2006) nos diz que o sentido musical de uma obra é construído pelo ouvinte de acordo com as suas experiências em obras anteriores. O significa dizer que todo mecanismo, esquema ou recurso composicional usado em o-

bras anteriores que tenha, através da repetição, um grau significativo na atenção do ouvinte possa ser reconhecido ao se confrontar com o mesmo recurso numa nova obra. Ou seja, estamos falando de dispositivos em comum, o que num entendimento maior delimitaria os gêneros e estilos musicais, características perceptíveis de outras obras que podem ser reconhecidas numa nova música, formando uma expectativa do trajeto e resolução de determinado evento, pois o ouvinte já estaria habituado a suas resoluções, caminhos e maneiras. De todo caso, é na familiarização dada através da repetição e manutenção de um estilo ou mecanismo em comum na música que possibilita previsibilidade do evento quando este é percebido numa obra inédita, uma vez que esta obra compartilhasse de propriedades deste estilo, gênero ou estratégias musicais.

Um exemplo para entendermos a presença da previsibilidade esquemática através da memória é quando um ouvinte habituado com a música tradicional ocidental se atenta para um acorde de dominante. Portanto este ouvinte, imerso na cultura tradicional ocidental, espera e projeta um acorde de resolução, preferencialmente de tônica a esta dominante (V-I), uma vez que esta resolução (V-I) está presente de maneira recorrente e ostensiva (repetida) na maioria das músicas tradicionais ocidentais que este ouvinte já teria experienciado.

Semelhante a previsibilidade esquemática, porém na dinâmica, os processos de identificação de repetição e familiarização com mecanismos e arquétipos musicais acontecem com elementos presentes na própria obra. A necessidade de recorrer a esquemas de outras obras ou estilos para conferir sentido e previsibilidade na música se tornam desnecessários, pois a obra em si cria suas próprias coerções, ou seja, suas próprias maneiras repetitivas e recorrentes de proceder com seus elementos, gerando uma previsibilidade dinâmica. Estes fatos se tornam mais evidente nos temas e motivos, como levantado por Huron, pois eles são os mais reiterados de uma obra.

É importante observar que quando dizemos que motivos e temas são os mais presentes numa música, eles também são únicos no contexto dessa música, ao ponto de serem memorizados para atingir previsibilidade por suas repetições. Portanto, os motivos são eventos que são constantemente rerepresentados, porém únicos de determinada obra. Motivos e temas são figuras frequentemente recorrentes, e os elegemos como tais pelo fato de estarem associados unicamente àquela obra (Huron, 2006:259).

Os processos de previsibilidade dinâmica estão presentes nos temas e motivos, ou seja, nas repetições de contornos rítmicos, melódicos ou mesmo timbrísticos particulares a uma obra, pequenos padrões que Huron chama de “figuras” (2006:255). A maneira como estas figuras são organizadas na música irá facilitar ou não a sua memorização e, conseqüentemente, sua previsibilidade e capacidade de expectativas. Huron diz que a estruturação de padrões de repetições não pode ser randômica. Ela deve seguir uma ordem para a obtenção de melhor assimilação e memorização, dispondo de uma repetição temporalmente curta ou até imediata de um evento antes de se introduzir um novo material. Logo se uma música dispõe de dois elementos a serem apresentados (AB), a pior maneira seria para gerar expectativas e previsibilidade dinâmicas, ou seja, memorização seria a forma ABABAB, e uma possível organização melhor disposta para este êxito seria AAABBB ou AABBBBA, pois daríamos a chance de confirmação do evento ao ouvinte, o fazendo criar suas estruturas e expectativas com maior confiança. Seguindo a outro exemplo, com quatro elementos distintos (ABDC), a pior maneira de apresentá-los seria da forma ABCD. Desta maneira reduziríamos drasticamente a capacidade do ouvinte projetar alguma ordem por meio da repetição, aumentando suas incertezas para o contínuo da obra, prolongando qualquer chance de obtenção de sentido, haja vista uma sucessão de elementos trazendo novas informações e nenhuma confirmação ao que já foi exposto. E embora já dito que a repetição pode trazer tédio e perda de interesse, a não repetição e cons-

tante introdução de nova informação sem reafirmação não se mostra uma escolha preferida por ouvintes ou compositores (Huron, 2006).

Essas estratégias de apresentação de nova informação e repetição de material com o objetivo de gerar expectativa, previsibilidade, coerência e sentido musical estão presentes em diversos níveis estruturais de uma obra. Ainda tratando de motivos, podemos verificar estratégias de memorização em diferentes hierarquias de estruturação formal, no uso da memória de curto prazo, quanto na estruturação esquemática formal que nossa memória de longo prazo constrói.

Observemos a linha melódica dos primeiros compassos da Quinta Sinfonia de Beethoven para ilustrar este processo de estratégia e previsibilidade dinâmica na repetição de padrões em pelo menos dois níveis, através de um único motivo. Considero neste exemplo como linha melódica a fusão das linhas melódicas dos instrumentos que perpassam a orquestra nesses primeiros compassos (cordas, violinos e violas), eliminando então as notas de base harmônica. Não achando necessidade de indicar a instrumentação bem como a quantidade de uníssonos/vozes presentes.

The image shows three staves of musical notation for the first movement of Beethoven's Fifth Symphony. The first staff starts at measure 1 and ends at measure 4. The second staff starts at measure 6 and ends at measure 8. The third staff starts at measure 10 and ends at measure 13. The notation includes a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a 2/4 time signature. Brackets labeled 'a' and 'b' indicate specific melodic motifs and their repetitions across the measures.

Fig. 3 Quinta Sinfonia de Beethoven, 1º movimento (até c. 13) (melodia)

No conhecido exemplo da figura 3, observamos que mesmo fazendo uso de um único contorno motivico “a” onde todas suas aparições compartilham suas propriedades no âmbito rítmico e na direção intervalar, Beethoven hierarquiza esse padrão através de distintas configurações de repetições, como sugere Huron. Entendemos como “a” o motivo único em si, e “b” como um membro de frase já admitindo isto como uma nova informação, pois contem mais eventos e, conseqüentemente propriedades maiores e mais complexas. O compositor apresenta os elementos “a” e “b” de uma forma a projetar expectativas e apreensões (aabb) mesmo sabendo que o elemento “b” contém “a”, pois estamos observando diferentes níveis hierárquicos de organização motivica, com o objetivo de melhor apreensão na memorização.

Huron cita três características da previsibilidade dinâmica se manifestar presente no nosso processo de memorização diante de um evento, logo as propriedades de um tema ou motivo. A aparição recorrente durante a experiência sonora; a distinção e o reconhecimento de propriedades únicas, comparadas à experiência de outros elementos em outras músicas; e a presença de sua recapitulação breve após o seu início. Podemos constatar algumas dessas características no exemplo acima. A propriedade que permitiria distingui-la de demais exemplos musicais como o reconhecimento ou não de um gênero e sim de um motivo, se dá pela experiência cultural de cada ouvinte.

Portanto, na previsibilidade dinâmica, nossa memória atua de forma mais direta, por estarmos presenciando constantemente a repetição de certos elementos, únicos à obra presente. Isto significa dizer, para o caso dos temas e motivos, que na presença destes ao longo de uma música, já termos uma projeção de seu contorno e “desfecho motivico” (término do motivo) antes mesmo desta chegada, por já estarmos habituados a reexposição de seu evento. Como tratamos de uma constante apreciação e manutenção de nossa escuta e memória diante dos eventos repetidos e singulares, ou seja, dos motivos, Huron afirma que fazemos uso da “memória de curto prazo”, também mencionada por Snyder. Podemos justificar esse termo pelo

fato da expectativa pela confirmação estar sendo sempre averiguada a cada aparição desse elemento particular e recorrente da obra, num intervalo temporal de retorno relativamente curto e jamais excedente que a duração da própria obra. Pela associação dos eventos particulares e recorrentes de uma própria obra, impedimos a formação de um estilo ou gênero, pois este apenas seria possível se encontrássemos as mesmas propriedades recorrentes em outros exemplos. Portanto a previsibilidade esquemática (das experiências com outras obras similares), a qual Huron relacionará com a “memória semântica” possui características recorrentes, porém comum a diversas obras, seriam elas as figurações (e não figuras), desde padrões rítmicos (levadas) até fórmulas e encadeamentos harmônicos. É através desta distinção das nossas percepções de reconhecimentos de eventos similares através da memória, que nos possibilita diferenciar estilos e gêneros de temas e motivos.

A confirmação de suas expectativas ou a surpresa pela frustração das mesmas ao se deparar com o evento subjacente ao provocador da previsibilidade irá gerar sentidos confirmadores ou não da idealização formal da obra musical apresentada ao ouvinte, durante e após a sua experiência auditiva. E de acordo com a manutenção da confirmação e frustração das expectativas e previsibilidades dos eventos, segundo Huron, irá manter o interesse do ouvinte na música. A reestruturação da obra em sua memória, seja pela colaboração dos moldes esquemáticos (estilos, gêneros, etc.) ou dinâmicos (coerções internas da obra) formarão a concepção (sentido) aceita pelo ouvinte como a sua percepção da obra.

Para grandes agrupamentos, as seções, também usamos da repetição para memorizá-las e associá-las num contexto coerente, desde a repetição da forma como os parâmetros de uma seção se articulam até a sucessão de grandes blocos de seções, construindo a forma geral de uma obra musical. E é através dessa repetição de eventos, sejam eles em quaisquer proporções, que geramos sentido, por previsibilidade ou expectativa perante algo que se torna co-

mum, regular, previsível ou esperado, ou seja, pela frustração da não confirmação de algo já esperado por causa das repetições dos acontecimentos no passado.

Portanto podemos assumir que a sintaxe musical é algo apreendido com uma parte de seu embasamento feito através da redundância, ou seja, da repetição. E por isso, a sintaxe é algo dependente de experiência com o material, no caso, o estilo ou as coerções empregadas numa obra. A sintaxe é cultural, e não natural. Ela é gerada por estímulos de nosso sistema nervoso através de apreensões a repetições, porém pode variar de acordo com a experiência de cada indivíduo. Isto é similar como o aprender de uma língua, onde só percebemos a sintaxe (a ordem e o sentido correto produzido pela arrumação das palavras) conforme observamos um uso recorrente dos mesmos mecanismos de organização que confrontamos com exemplos chegados a nós. Estes exemplos, desde que aprendido o sentido conceitual de cada palavra, vão de acordo com a nossa experiência no meio, formando assim um sentido.

3.4 Aplicando coerência e redundância

Aqui é apresentada uma análise prática de como podemos acompanhar uma construção de coerência e assimilação através da repetição e da recorrência. Observaremos o exemplo a seguir, o 4º quarteto de cordas de Schoenberg op. 37, tendo o sistema dodecafônico como estrutura composicional.

Com base na série dodecafônica ordenada por Schoenberg, apresentada em sua forma original (P zero) na figura abaixo, e auxiliados pelos números em associação às notas (alturas) ordenadas, percebemos que o compositor cria uma estrutura baseada em um único material harmônico, este, a série.

A estrutura harmônica proposta pelo compositor nesta obra é construída pela série no seu estado natural primário (P) e suas transformações como inversões (I), retrogradações (R) e transposições (número ao lado de I, R ou P). Há superposições da própria série como notamos nos primeiros compassos. A série em sua forma principal original é apresentada ao violino 1 em contraponto a série (ainda em P zero) apresentada verticalmente nos demais instrumentos.

Allegro molto, energico (M.M. $\text{♩} = c. 152$)

Violino 1
Violino 2
Viola
Violoncello

V1
V2
Va
Vc

V1
V2
Va
Vc

Fig. 4 Schoenberg - Quarteto nº 4 (até c.15)

P0 ->

Fig. 5 Série dodecafônica do Quarteto nº 4

A concepção de toda uma rede de abstrações em torno de escolhas de alturas (a série) e seu uso intrincado, a fim de obter economia e reaproveitamento de material, se propõe a concepção da peça baseado numa redundância, ou seja, numa reincidência de um mesmo material. Este material que se reincide, como demonstrado na partitura, é a série dodecafônica, ou seja, o elemento tomado como “gerador” de uma estrutura e responsável pela manutenção da regularidade de informações novas. Em outras palavras, a série compreende o que há de redundante e recorrente no uso dos elementos musicais. De acordo com a série eleita, determinados intervalos se sobressaem perante outros. Este seria um propósito de objetivar uma redundância harmônica, privando certos intervalos pela ordem de alturas escolhidas. Limitando-se a poucos intervalos, conseqüentemente a produção de intervalos seria mais recorrente, proporcionando redundância.

Porém ela não transmite tal reincidência à nossa percepção. Seu grau de repetição não é captado pela complexidade de informações que contém em seu material (12 alturas, intervalos, disposições em diferentes regiões, transposições, inversões, etc.). Seu papel como elemento principal numa concepção e assimilação é alcançado apenas quando nos debruçamos em sua partitura, e compreendemos a abstração idealizada pelo compositor. Os níveis de percepção e assimilação para o nosso entendimento musical serão estudados com maior afinco no capítulo 2 deste trabalho. O que percebemos neste início de quarteto é que outros elementos podem guiar nossa percepção e expressar equilíbrio e assimilações.

O contorno melódico, produzido pelas atividades rítmicas e direcionamento das alturas, tanto da voz superior (violino 1 até os seis primeiros compassos) quanto da participação do acompanhamento apresentam um grau de redundância e reincidência que nos possibilita criar associações e percebermos repetições, progressões e equilíbrio, ou seja, noções que nos criam um maior entendimento formal da obra. Percebemos também que a exploração das regiões, no âmbito harmônico justifica o seccionamento da obra.

O que observamos nesta obra é que há uma combinação de fatores como contornos melódicos, células rítmicas, redução e ampliação do âmbito intervalar dos instrumentos em conjunto que constroem um esquema estrutural onde podemos organizar, ordenar e hierarquizar eventos na peça. Ou seja, tais eventos, por apresentarem um elevado índice de recorrência durante na obra possibilitam uma arrumação formal do discurso musical. Os eventos a que nos referimos significam manifestações motívicas, e sendo resultado das combinações dos fatores mencionados acima podem ser ilustrados como exemplos abaixo:

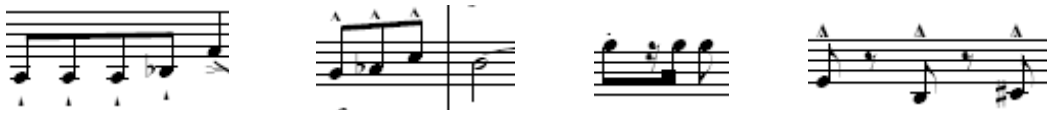


Fig. 6 Manifestações motívicas do Quarteto n° 4

As manifestações motívicas acima, na atenção de seus contornos, são apresentadas em constantemente neste quarteto de Schoenberg, além de outros materiais motívicos (como o semiton descendente em mínimas). Pela assimilação, arrumação e repetição destes motivos podemos inclusive seccionar o pequeno trecho do quarteto numa seção ABA'.

As aparições destes motivos são recorrentes e identificáveis por serem constituídas de um material mais econômico sobre uma interpretação do seu contorno. Por estas razões, estes motivos contribuem para o seccionamento da obra e são assimilados. Ou seja os motivos destacados na figura 7 são melhores assimilados do que uma série de doze alturas (sem um padrão rítmico imposto a elas) e que não é explicitamente reiterada, o que facilita o processo de agrupação e cognição.

A Allegro molto, energico (M.M. ♩ = c. 152)

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncello

B

V1

V2

Va

Vc

A'

V1

V2

Va

Vc

Fig. 7 Percepções motívicas do Quarteto nº 4

Pela intensificação de elementos ou unidades reconhecíveis, ou seja, pela repetição de padrões, criam-se tensões que se encaminham para resoluções ou frustrações. Mas principalmente, cria-se uma expectativa de continuidade ou resolução baseada em observações da obra no decorrer da escuta, ou seja, na medida em que música é experienciada. Estas expectativas são resultantes do contato do receptor da obra (ouvinte) com o comportamento dos elementos presentes nela, juntamente a toda sua experiência prévia a estilos e espécies de música que ele já teve contato e, portanto, pode traçar conjecturas e conclusões, que serão confrontadas, afirmadas negadas ou frustradas.

O que foi dito até então sobre a os processos de análise nega ou, ao menos, negligencia qualquer relato da experiência corporal com a música. A elaboração de uma concisa estrutura composicional não prova ou sequer garante que construiremos tal estrutura ao percebemos a obra musical, e também não confirma que perceberemos a idealização formal da peça através desses processos.

Quando questionamos “como a música atinge o ouvinte?”, percebemos que os métodos e conceitualizações composicionais idealizados por compositores e musicólogos da chama corrente estruturalista não se preocupam com esta pergunta. E vemos que a música que ainda não existe como fato, ou seja, objeto sonoro, não possui estrutura alguma em nossa mente, pois são os processos de pensamento da nossa mente que irão elaborar uma estrutura para identificar sentido e coerência na obra.

Observando a composição sob este aspecto podemos argumentar que a análise estruturalista não bastaria para nos garantir que a estrutura composicional de uma peça será entendida ao ouvinte sem que este tenha a experiência sonora da obra. Portanto a análise estruturalista pode revelar uma idealização da estrutura de uma música. Apenas a experiência, ou seja, o contato sensorial e perceptivo desta música irá construir tal sentido da estrutura. E este processo é individual, sendo combinado com toda a carga de experiências (memórias particulares) do ouvinte, estando em acordo ou não com as idéias produzidas no ato composicional através do compositor criador e também ouvinte.

CONCLUSÕES

O estudo apresentado realizou um trabalho que envolve um levantamento dos estudos e pesquisas no campo do pensamento cognitivo em respeito às preocupações com o receptor da obra de arte musical. Lançar uma luz sobre a percepção do ouvinte ao reorganizar mentalmente os eventos sonoros de uma obra, nos possibilita rever todo o ferramental composicional considerando o reflexo destes sobre a experiência da escuta.

Entendendo a construção do raciocínio musical criado pelo expectador da obra, é possível considerar este estudo como modificador de pensamento quando explicado ao indivíduo com interesse nos estudos teóricos musicais. Após a reflexão deste estudo é possível discutir novamente certos conceitos como “percepção”, “intenção”, “movimento”, “identificação”, dentre outros, que podem gerar um pensamento consistente em relação ao entendimento musical.

Portanto este estudo vai além de um recurso a mais para o compositor, como ciente de uma nova ferramenta composicional. Ele pode transformar um diálogo sobre análise musical em múltiplas interpretações e formas de uma obra atingir o receptor e no quão sucedido será este contato.

Ciente de que, e aqui parafraseando Freire (1996), se devem considerar todas as experiências sociais, históricas e culturais do indivíduo (aluno ou não), é preciso ir além da mera transferência de conteúdos, mas buscar a compreensão de valores, desejos e necessidades na revelação de ser pensante. E pensante num dos momentos de maior importância para o indivíduo em contato com a música, durante o ato de ouvir. Ou seja, espera-se que esse trabalho desenvolva uma consciência maior do momento em que se está recebendo a informação musical, e que, assim, possa-se refletir e entender minuciosamente cada processo e realização que

ocorre durante o pensamento e a percepção (apreciação) daquilo que está se propondo a estudar.

Em momento algum estamos alegando que esse é o único meio para se compreender os eventos musicais e seus efeitos na memória de um indivíduo. Porém, dados os levantamentos feitos nesta pesquisa, entendemos que esse processo é um caminho factível para a organização mental dos elementos sonoros em música. E é a partir da aceitação desse viés que procuramos abrir novos sentidos para o processo de criação e apreciação musical. Ou seja, observando mais como determinados gestos resultam na transmissão de uma idéia, entendimento ou simplesmente num esforço de comunicar uma intenção. Além disso, refletimos se essa proposta será bem sucedida ou se poderão surgir múltiplas e ambíguas interpretações.

Também é importante ressaltar que, considerando o limitado prazo que essa pesquisa se propôs, ela obteve consideráveis resultados no que se incumbiu. E que ela está longe de ser esgotada ou totalmente realizada no seu propósito maior, possibilitando novos estudos que possam abranger tópicos ainda não explorados nesse trabalho.

Portanto, há a confiança de que se cumpriu o projeto de colaborar para trazer à luz uma preocupação sobre percepção musical, composição e identificação dos eventos musicais pela experiência da escuta e seus processos cognitivos de organização mental. E também há a esperança de que, assim como esse trabalho segue das pesquisas, avanços e preocupações em estudos de outros, possa gerar novas dúvidas, preocupações, pesquisas e avanços para novos estudos, na expectativa de sempre colaborar para um acréscimo do conteúdo e entendimento das questões sobre música, criação e apreciação musical.

REFERÊNCIAS

- DOWLING, W. Jay and HARWOOD, Dane L. *Music Cognition*. San Diego: Academic Press, 1986
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 36ª ed. 1996.
- HANDEL, Stephen. *Listening: An Introduction to the Perception of Auditory Events*. Cambridge, MA: MIT Press, 1989
- HURON, David. *Sweet anticipation: music and the psychology of expectation*. Cambridge: The MIT Press, 2006
- JOHNSON, Mark. *The meaning of the body*. Chicago: University of Chicago Press, 2007
- Narmour, Eugene. *The "Genetic Code" of Melody: Cognitive Structures Generated by the Implication-Realization Model*. *Contemporary Music Review*, vol. 4, 1990
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of musical composition*. London: Faber & Faber, 1967
- SNYDER, Bob. *Music and memory: An introduction*. Cambridge: The MIT Press, 2000
- TEMPERELY, David. *The Cognition of Basic Musical Structures*. Cambridge: The MIT Press, 2004
- WINLOLD, Allen. *Aspects of Twentieth Century Music*. New Jersey: Prentice Hall, 1975
- ZIBKOWSKI, Lawrence. *Conceptualizing music*. Oxford University Press, 2002